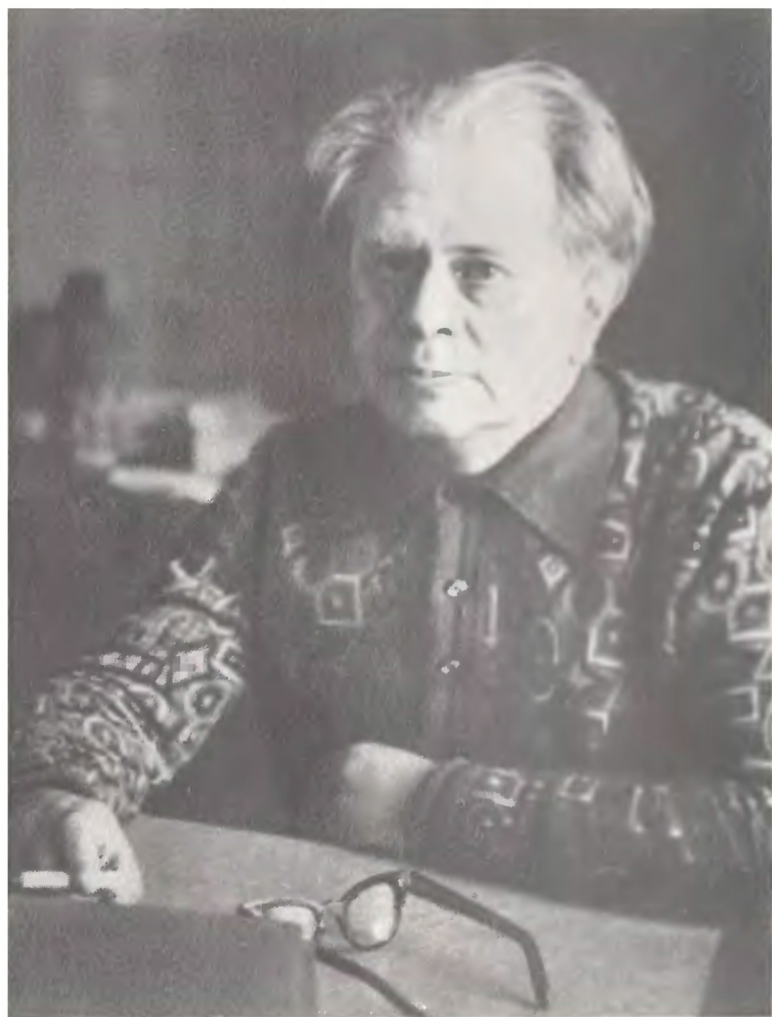


Л. ПУНСКИЙ

Магистральный  
сюжет





Л. ПИНСКИЙ

Маршруальный  
сюжет



---

МОСКВА  
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ  
1989

ББК 83 3Р7  
II 32

Составитель *Е. М. ЛЫСЕНКО*

Вступительная статья *А. А. АНИКСТА*

*Художник*  
*АЛЕКСЕЙ ГАННУШКИН*

П  $\frac{4603000000-118}{083(02)-89}$  473-89

ISBN 5-265-00956-6

© Издательство  
«Советский писатель», 1989

---

## Л. Е. Пинский (1906—1981)

Перед читателем сборник работ выдающегося советского литературоведа Леонида Ефимовича Пинского. Они были написаны в 1960—1970-е годы и впервые напечатаны в различных изданиях тех лет. Книга существенно дополняет наше представление об ученом.

Труды Л. Е. Пинского посвящены в основном западноевропейской литературе XIV—XVII вв. Они глубоко и оригинально освещают многовековую прогрессивную эпоху, когда были созданы шедевры Данте, Боккаччо, Вийона, Рабле, Шекспира, Сервантеса.

Все эти конкретно-исторические исследования раскрывают непреходящее значение книг, ставших спутниками человечества в его духовном и художественном развитии. Л. Е. Пинский сочетает в своем подходе к литературе глубокий историзм с обостренным чувством современности.

Как правило, Л. Пинский не писал специальных теоретических исследований. Они немногочисленны в его научном наследии. Таковы в данном сборнике: «Сюжет-фабула и сюжет-ситуация», «Юмор» и «Комическое». Но Пинский-теоретик проявлялся не только в них, но и во всех его историко-литературных работах. Решая конкретные историко-литературные задачи, он исходил из широких понятий о всем литературном процессе в прошлом и настоящем, на Западе и на Востоке. Пинский выбирал эпохальные фигуры для своих исследований, и это уже само по себе требовало не только огромного диапазона знаний, но величайшего умения ориентироваться в обильном материале, способности анализировать и обобщать. История и теория идут рука об руку в его исследованиях. Л. Пинский — ученый широкого кругозора, который глубоко открывает связь времен, как это особенно наглядно выражено в статье о понимании поэтом XX в. О. Манделштамом зачинателя ренессансной поэзии великого Данте, творившего шесть столетий тому назад.

### 1

Леонид Ефимович Пинский родился в 1906 г. в белорусском городе Брагине в семье учителя. Среднюю школу он закончил в 1923 г. в Новгороде-Северском, после чего учительствовал в сельской школе Черниговской области. В 1926 г. поступил на литературно-лингвистическое отделение Киевского университета, продолжая учительствовать в украинской столице. Закончив университет, он стал преподавателем украинской литературы в Молдавском педагогическом институте в Тирасполе.

В 1933 г. он поступил в аспирантуру при кафедре всеобщей литературы Московского государственного педагогического института имени

А. С. Бубнова (теперь имени В. И. Ленина). Возглавлял кафедру выдающийся ученый Франц Петрович Шиллер, умевший находить и поощрять талантливых молодых людей. Занятиями Л. Пинского по литературе средних веков и Возрождения руководил большой и тонкий знаток этих эпох Борис Иванович Пуришев.

Окончив аспирантуру и успешно защитив кандидатскую диссертацию о творчестве Рабле, Л. Пинский отработал два года в Курском педагогическом институте, где читал курсы всеобщей литературы, как тогда это шутливо называлось — от Гомера до Бодлера. В 1938 г. он, уже имея звание доцента, стал читать лекции в Московском институте истории, философии и литературы (МИФЛИ).

В середине октября 1941 г., когда фашистские армии подошли вплотную к Москве, Л. Пинский добровольцем пошел на фронт и служил рядовым 3-й дивизии московских рабочих. Согласно правительственному распоряжению о возвращении научных работников, служивших рядовыми, он был отозван в феврале 1942 г. для преподавательской работы в МГУ, с которым слился тогда МИФЛИ. В течение войны занятия в МГУ продолжались, хотя студентов было меньше обычного.

Начиная с 1944 г. Л. Пинский читал в Военном институте иностранных языков курс классических литератур Востока (Индия, Персия, арабские страны, Ближний Восток). Создание такого курса требовало исключительно больших знаний.

В Московском университете в годы после Отечественной войны Л. Пинский, помимо общих курсов, прочитал также спецкурсы о французской классической трагедии XVII в., о творчестве Гёте и Шиллера и другие. Лекции Л. Пинского пользовались большим успехом.

Как известно, в те годы никто из честных людей не был застрахован от репрессий. Так случилось и с Л. Пинским. В июне 1951 г. он был арестован и осужден сроком на десять лет в лагерях МГБ. Он мужественно вел себя на допросах и, как рассказывал мне, сумел заставить следователя назвать того, чей донос послужил основанием для ареста. Им был литературовед Я. Е. Эльсберг, исследователь Герцена и Салтыкова-Щедрина, «специализировавшийся» также в еще одной области.

Верховный суд отменил этот приговор и полностью реабилитировал Л. Пинского в 1956 г. Пять лет было потеряно для науки! Он мог бы вернуться в университет, но не пожелал.

Последние годы Л. Пинский посвятил исключительно научно-литературной деятельности. Он отдавался делу всеми силами своего ума. Над каждой статьей много трудился, тщательно отделял ее.

Человек он был поистине замечательный. Мы сошлись в аспирантуре. Уже тогда он поражал зрелостью ума, основательностью и оригинальностью суждений. На нашем курсе он был самым выдающимся. Пройдя большую жизненную школу, владея большими и разнообразными знаниями, он, будучи в аспирантуре, уже выступал в печати. Когда он стал преподавать, студенты любили его, хотя он не был тем, что называется «блестящим» лектором. Читал лекции вдумчиво. Приходи в аудиторию, он думал вслух. Каждый слушатель видел, как на его глазах протекал сложный мыслительный процесс, и вовлекался в стихию творчества.

Среднего роста, коренастый, с большой головой, голубоглазый, он поражал характерностью лица. Густые темные волосы, подобные львиной гриве, были зачесаны назад. С первого же взгляда на него ощущалось — это настоящая личность.

Ум у него был живой; он любил играть парадоксами, был остроумен — не в том смысле, в каком остроумны те, кто просто любит и умеет шутить. Пользуясь его манерой выделять и подчеркивать значительность слов, я скажу: он был остроумен.

Статью о трагическом у Шекспира Л. Пинский написал еще до ареста, но не успел тогда опубликовать ее. По возвращении снова встал вопрос об ее издании. Перечитав ее, я удивился — в ней ничего не было изменено. Я спросил: неужели тяжкий жизненный опыт не побудил его углубить выражение трагизма? Ответ был типичный для Пинского: «Когда меня бьют пониже спины, это не отражается на голове».

Мысль его была смелой. Для него не было авторитетов, перед которыми он слепо преклонялся, все подвергал сомнению, проверяя своим умом. Когда вышла в свет работа Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», Пинский сказал так: «Когда берешь Гегеля и читаешь первый раз, — ничего не понятно. Читаешь второй раз, постигаешь отдельные места. И так постепенно, когда доходишь до пятнадцатого раза, все проясняется. Читаю Сталина, с первого раза все ясно и понятно. Перечитываю, возникают вопросы, а когда читаешь пятнадцатый раз, ничего не ясно и не понятно». Такого рода мысли он высказывал еще тогда, когда другие не смели даже подумать такое.

Начиная с аспирантуры мы почти полвека жили и работали близко друг от друга, встречались, читали лекции в соседних аудиториях. Однако наша дружба не была повседневно-бытовой. Наши встречи всегда были «рабочими», профессиональными, мы рассуждали о нашем общем деле. Мне всегда было интересно с ним, но я не уверен, что ему было так же интересно со мной. Он был человеком огромного ума, из той породы, к которой принадлежали гиганты, подобные Гегелю и Марксу. Говорю это, сознавая дистанцию между величайшими мыслителями и моим другом. Он, конечно, впитал огромные сокровища умственной и художественной культуры извне, в его сознании постоянно происходило осмысление, я бы даже сказал, переваривание духовных сокровищ мира. Поэтому ему нужны были не столько собеседники, сколько слушатели. Наши встречи, особенно в поздние годы, начинались кратким обменом реплик и быстро переходили в его монолог. Говорил он о литературе, философии, политике, истории, людях, характерах, психологии. То бывал нескончаемый поток мыслей. Случайно брошенного слова было достаточно, чтобы мысль его тут же пришла в движение, извлекая из памяти всевозможные ассоциации. Начиная с одного слова или понятия, Пинский развертывал панораму, охватывавшую буквально целую линию духовного развития человечества. Однажды, когда он проговорил так часа два, я поднялся, сказав, что мне пора уходить. «Мы с тобой славно потолковали, — сказал он, — приходи почаще». Я не встречал за всю мою жизнь такого огромного, поразительного интеллекта, как у Пинского, хотя всегда старался дружить с теми, кого считал умнее себя.

## 2

Л. Пинский пришел в науку в благоприятное для нее время. Если первый период советского литературоведения, 1920-е годы, в основном прошел под знаком вульгарного социологизма, то 1930-е годы ознаменовались реакцией против упрощенного классового подхода к явлениям литературы, когда произведения оценивались лишь по социальному происхождению и положению писателей. Наше литературоведение преобразилось, когда, в начале 1930-х годов, во всем объеме стали доступны суждения К. Маркса и Ф. Энгельса о литературе и искусстве.

Вдохновленные замечательными образцами марксистско-ленинской мысли, молодые литературоведы пересматривали все предшествующие оценки великих писателей и устанавливали новые критерии идейно-художественной оценки искусства прошлого. Под знаком этого движения научной мысли прошел весь первый период деятельности Л. Пинского начиная с 1937 г., когда он опубликовал свою первую значительную работу «Ренессанс и барокко», являющуюся вступлением в первый том собрания «Мастера искусства об искусстве» (он не включил ее впоследствии в свой сборник «Реализм эпохи Возрождения», но основные положения использовал во введении к книге).

Л. Пинского увлекла парадоксальная мысль Ф. Энгельса, который в своей характеристике Возрождения писал: «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными»<sup>1</sup>. Действительно, то была необыкновенная пора в истории человечества. На этой почве возник впервые после классической античности грандиозный расцвет литературы и искусства. Творческие возможности человека были раскованы. Он впервые стал смотреть на себя как на центр и венец мироздания. Это и легло в основу гуманизма Возрождения.

Здесь уместно сказать о характере Л. Пинского как ученого. Всем арсеналом методов научного исследования Л. Пинский владел в совершенстве. Но сверх того он был ученым-мыслителем, которого глубоко волновали судьбы человечества. Он не случайно выбрал полем исследование эпоху Возрождения. Ему как личности было глубоко присуще стремление к свободе. Обладая внутренней свободой, он осуществлял ее, вживаясь в духовный мир великих писателей прошлого. Тогда ему раскрывался весь драматизм их личных судеб, выраженный в том, что и как они писали. На первый взгляд не было писателя более вольного и раскованного, чем Рабле, великий шутник и озорник, играючи ниспровергавший вековые заблуждения мрачного средневековья. Увы, и он должен был свои освободительные мысли облечь в такую форму, что его принимали за балагура. Но форма — это не маска для мысли, а неотделимая от нее часть, и эту диалектику формы и содержания творчества Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» Л. Пинский глубоко раскрыл.

Идея человеческой свободы лежит в основе концепции Возрождения, созданной Л. Пинским в его работе «Реализм Возрождения»<sup>2</sup> и во введении к книге «Реализм эпохи Возрождения» (1961). «Гуманисты Ренессанса, — пишет Л. Пинский, — выдвигают, опираясь на греко-римскую культуру, идеал свободного и всесторонне развитого человека, которому ничто человеческое не чуждо. Защита личности и вера в ее безграничные способности — существо ренессансного гуманизма» («Реализм эпохи Возрождения», с. 12). Ученый выбирает для каждой стадии Ренессанса особенно характерного писателя. Для раннего Возрождения — Боккаччо, для зрелого Возрождения — Эразма и Рабле, для позднего — Сервантеса и Шекспира.

С другой стороны, концепция Л. Пинского выходит и за пределы раннего Ренессанса к поздней готике, выразившей кризис средневекового сознания. Это получило выражение в этюде, написанном уже после книги о Возрождении. — «Франсуа Вийон и позднегоготическое искусство».

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1967, с. 319.

<sup>2</sup> Ученые записки кафедры истории всеобщей литературы, вып. II. Под ред. проф. Ф. П. Шиллера. Изд. МГПИ им. А. С. Бубнова. М., 1937, с. 5—42 (тираж 550 экз.).



Таким образом, Л. Пинским была выстроена общая картина литературного развития от средних веков до XVIII в., где в художественной форме гениальными писателями была отражена судьба человека на протяжении многовековой эры. Л. Пинского в равной мере волновала гуманистическая проблема — в 1961 г. он впервые называет ее полюбившисься ему термином «магистральная тема» — и ее индивидуальное художественное воплощение в творчестве великих писателей.

Направление, форму, метод литературы Возрождения Л. Пинский определяет общим понятием реализма. Реалистическим он называет это искусство отнюдь не в соответствии с общепринятым взглядом на реализм как на непосредственное изображение типических черт жизни. Не надо обладать развитым эстетическим чувством, чтобы увидеть кардинальное различие между Рабле и Бальзаком, Шекспиром и Толстым. Ища понятие, которое выделило бы своеобразие реализма Возрождения, Л. Пинский в статье «Ренессанс и барокко» выдвинул было термин «фантастический реализм», но затем отказался от него, ибо фантастичность, пышным цветом расцветшая у Данте, Ариосто, Рабле, не схватывала существа, а им было, по мнению Л. Пинского, изображение природы человека. В книге «Реализм эпохи Возрождения» он заменяет термин другим — «антропологический реализм», то есть реализм, имеющий своим содержанием личность, причем личность, выделяющуюся над средним уровнем, короче говоря, литературное воплощение титанизма Возрождения. При этом несущественно, насколько правдоподобно изображена окружающая героя среда. Она в самом деле фантастична у Рабле, например. Необычность, исключительность ситуаций более характерна для великих творений эпохи, чем бытовое правдоподобие.

Вершина этого реализма — Шекспир. На его примере Л. Пинский раскрывает главную особенность художественного метода Возрождения. Гамлет Шекспира стоит перед задачей мести, необходимостью восстановить свое право на престол Дании. Но понимание Гамлетом, что «время вывихнуто», знание бед народа никак «не укладываются в рамки узких, чисто личных интересов Гамлета как «принца датского» и придворной «борьбы за престол». Индивидуальность героя, *разрастаясь*, переходит в воплощение исторического принципа, личное дело становится делом времени и общества» («Реализм эпохи Возрождения», с. 45). Как считает Л. Пинский, не только для героя Шекспира, но для всего метода типизации, присущего реализму Возрождения, характерно разрастание личного до степени социального и общечеловеческого.

В своей книге «Реализм эпохи Возрождения» Л. Пинский выводит перед нами пять героев ренессансной культуры. Первый в этой галерее — Эразм Роттердамский с его «Похвалой Глупости». У Глупости два лика: с одной стороны, кажущаяся глупость природы, которая на самом деле есть не что иное, как истинный разум жизни, и, с другой, казенная «мудрость» — худшая форма глупости. «Рассудочному «мудрецу» — доктринеру, схоластику, догматику, который жаждет все подогнать под бумажные нормы и везде суется с *одним и тем же* мерилom, — нет места ни на пиру, ни в любовном разговоре, ни за прилавком» (с. 73), чистая «мудрость» кабинетных ученых так же нежизненна. Читаешь и думаешь: не только прошлое имел в виду наш автор. Великолепный анализ произведения, созданного в начале XVI в., совершенно точен с научной точки зрения, но научность Л. Пинского именно не та, что у догматиков и схоластов. Помню, он шутил гордился: «Я открыл закон сохранения глупости. Она не исчезает, а постоянно меняет свои формы».

Я уже сказал раньше о понимании Рабле у Пинского как центральной фигуры Высокого Возрождения. Не буду повторяться. Скажу лишь,

что, сойдя с дороги «чистого» литературоведения, он обратился к колоритной фигуре Бенвенуто Челлини, автобиография которого дала нашему автору повод особенно подчеркнуть один из важных элементов гуманистической этики. Гуманизм отказался как от средневекового христианского понимания морали отречения от жизни, так и от последующего буржуазного понимания «добродетели» как нормы поведения. В основе ренессансного понимания этики лежало понятие *доблесть*, как переводит Л. Пинский итальянское слово *virtù*. Неумная энергия, могучий талант сочетались с пылкостью, доводившей Челлини до поступков, осуждаемых обычной моралью. Поразительны страницы, на которых Л. Пинский с подлинным историзмом опровергает ходячее в буржуазной науке представление об его аморальности. Подлинный сын Ренессанса, Челлини до известной степени даже патриархален. Ему несвойствен макиавелизм, интриги, коварство. «...Всякая несправедливость или нанесенная ему обида легко приводят его в ярость. И тогда в ход пускаются кулаки и кинжал. Апеллировать к органам общественного порядка или правосудия — такая мысль ему и в голову не может прийти. Прятаться за чужой широкой спиной! Прибегать к крючкотворству! Слава богу, у него есть еще пара крепких рук, а после его удара остается только «бежать за духовником, потому что врачу тут уже делать нечего» (с. 236).

Просто, не правда ли? Но такая простота и понимание человеческой сути — следствие огромной и разносторонней работы ума историка, мыслителя, психолога, литературоведа, умеющего вжиться в другую эпоху и постичь ее дух. Ведь этим «простым» пассажем опровергается целая научная традиция буржуазного морализаторства.

Сравнительно небольшой этюд о Сервантесе и «Дон Кихоте» стоит целой книги по охвату материала. Здесь представлена чуть ли не вся мировая литература. Тут и исторически точная, глубокая характеристики своеобразия Ренессанса в Испании, и яркий образ Сервантеса как представителя позднего Возрождения. Но, конечно, ярче всего оригинальная трактовка Дон Кихота и Санчо Пансы.

Воспользовавшись мыслью самого Сервантеса, Л. Пинский уподобляет Дон Кихота художнику, который, согласно эстетике Возрождения, исходит из того, что идеальное совершенство есть высшее проявление типического в жизни и, следовательно, реально. В романе Сервантеса спор о реальности идеальных героев переходит в оценку человеческой природы вообще и ее внутренних возможностей. Дон Кихот считает себя «самым доблестным из всех рыцарей», потому что, при всей своей уязвимости, после всех поражений остается духовно непреклонен. Однако в пору позднего Возрождения обнажается утопичность этики доблести. Дон Кихот сталкивается с бюрократически-полицейским порядком и возникающим буржуазным миром.

Книгу «Реализм эпохи Возрождения», ее темы, образы, идеи, я отношу к первому, весьма длительному периоду развития литературно-критической мысли Л. Пинского. Он исходил из основ, заложенных в нашем литературоведении в 1930-е годы, но совершенно самостоятельно развил и применил принципы, усвоенные им, к ряду важнейших явлений мировой литературы. Сказать свое новое слово о таких, казалось бы, изученных писателях, как Рабле, Сервантес, Шекспир, — большая научная заслуга. Вклад Л. Пинского уже здесь весьма значителен. К сожалению, он далеко не полностью освоил литературоведо-практиками, преподавателями истории зарубежной литературы. Сузку по программам вузов и по учебникам о литературе Возрождения. Поднять преподавание этой дисциплины до уровня, достигнутого Л. Пинским, еще только предстоит.

Особое место в деятельности Л. Пинского занимает его фундаментальный труд «Шекспир. Основы драматургии» (1971).

Новый период его исследовательской работы был обусловлен заметным расширением философских, эстетических, литературоведческих понятий, когда была преодолена автаркия нашего литературоведения и оно перешло к деятельному критическому освоению того нового, что накопила литературно-критическая мысль Запада за то время, когда мы стояли совершенно в стороне от нее.

Мне известно, как жадно поглощал Л. Пинский новые для нас разнообразные труды ученых Франции, Германии, Англии, США, Испании, Италии. Его ум никогда не подчинялся прочитанному. Так и теперь, со второй половины 1950-х годов, Л. Пинский, обогащаясь новыми идеями, оставался самим собой и, подобно Мольеру, «брал свое добро там, где находил его».

Здесь нет возможности отметить, как по-своему откликнулся Л. Пинский на «новую критику», семиотику и структурализм. «Шекспир» Л. Пинского не просто литературоведческий труд, а нечто большее, богатейшая сокровищница мыслей о жизни, истории человечества, о природе отношений между людьми — словом, сочинение глубоко философское.

Шекспир допускает много разных подходов. Л. Пинский выбрал то, что можно назвать монистической точкой зрения. Для него творчество Шекспира — некое грандиозное художественное единство. Поэтому ключом к анализу его творчества может служить лишь некий единый общий принцип. Эту функцию у Л. Пинского выполняет понятие магистрального сюжета. Впервые понятие магистральности как генерализующего принципа появилось у Л. Пинского уже в книге «Реализм эпохи Возрождения». Там речь идет о магистральной теме. Это понятие, однако, недостаточно четко, ибо касается лишь идейной направленности произведений. Пинский же искал понятия, которое было бы синтетичным, охватывало и содержание, и форму. В этом существе понятия магистрального сюжета.

Л. Пинский определяет его по отношению к трагедиям Шекспира от «Гамлета» до «Тимона Афинского» следующим образом: «Это судьба человека в обществе, возможности человеческой личности при недостойном человека («бесчеловечном») миропорядке. Герой идеализирует в начале действия свой мир и себя, исходя из высокого назначения человека; он проникнут верой в разумность системы жизни и в свою способность самому свободно и достойно творить свою судьбу. Действие строится на том, что протагонист на этой почве вступает с миром в великий конфликт, который приводит героя через «трагическое заблуждение» к ошибкам и страданиям, к проступкам или преступлениям, совершаемым в состоянии трагического аффекта. В ходе действия герой осознает истинное лицо мира (природу общества) и реальные свои возможности в этом мире (собственную природу), в развязке погибает, своей гибелью, как говорят, «искупает» свою вину, «очищается», освобождаясь от роковых иллюзий, — и вместе с тем утверждает во всем действии и в финале величие человеческой личности как источник ее трагически «дерзновенной свободы» («Шекспир», с. 101).

Уже одно это определение многого стоит. Мастерски обобщая суть шекспировских трагедий, оно связано с общей концепцией ренессансного гуманизма, разработанной Л. Пинским. Вместе с тем в нем сосредото-

точно осмысление сущности трагического от Аристотеля до Гегеля и новейших понятий о трагическом.

Сам автор остроумно называет это «теоремой», которую он потом на протяжении книги весьма основательно и подробно доказывает, не упуская и уклонений от магистрального сюжета, диктуемых конкретной ситуацией той или иной трагедии. Каждая из них глубоко проанализирована, освещая любую из них, Л. Пинский выражает оригинальные мысли, иногда как молнии озаряющие смысл «Гамлета», «Отелло», «Антония и Клеопатры» и других шедевров.

Магистральный сюжет уточняется и углубляется по мере эволюции жанра трагедии у Шекспира. К предьстории сюжета относятся ранние трагедии, «Ромео и Джульетта» и «Юлий Цезарь». Собственно трагическое в шекспировском духе начинается с «Гамлета», которого Л. Пинский определяет как «трагедию-пролог». Вечность этой трагедии обусловлена ее внутренней структурой, которая «подымает героя и над зрителем и читателем. Она создает в «Гамлете» идеальную (вечную) ситуацию с героем — нормой «мыслящего человека» (*homo sapiens*), «знающего свое время» человека. Она рассчитана и на мыслящего читателя как сотворца, на его собственное представление о времени, *о своем времени*. Каждая эпоха, каждая постановка «Гамлета» в своих акцентах творчески восполняет недостающие звенья между малым, драматически представленным временем (датского двора) и тем большим временем, которое противостоит герою и составляет его трагедию...» («Шекспир», с. 131). Как это верно! Как глубоко!

После «трагедии-пролога» следуют «Отелло» и «Макбет» — «субъективные трагедии доблести», от них отличается другая группа — «Король Лир», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан» — «социальные трагедии состояния мира», и завершает все «трагедия-эпилог» — «Тимон Афинский».

В стройной системе Л. Пинского вершину составляет, как сказано, «Король Лир» — величайшая трагедия «состояния мира». Из богатства мыслей об этом произведении извлеку лишь немногое. Прежде всего уточненное определение сущности трагедии по отношению к магистральному сюжету. В «Короле Лире», по словам Л. Пинского — «трагедии всех трагедий, Шекспир не только опустил, как в других трагедиях, все особые частности личной жизни героя, он отказался также от *героических черт выдающейся личности*...» (с. 288). В Лире Шекспир воплотил — Л. Пинский пользуется понятием средневековой драмы *Всякого Человека*. Тонко подметив, что «Король Лир», подобно романам Достоевского, начинается со скандала, Л. Пинский тщательно, с разных сторон просматривает все перипетии судьбы Лира и остальных персонажей.

Один из общих выводов автора: «Жизнь героя в неправом и неустроенном мире, пронизанная пафосом ответственности — если он «человек во всем значении слова» — за человеческий мир, жизнь личности, пронизанная сознанием недостойных человека условий, превращается в жизнь-страдание, в трагическую жизнь. В «Короле Лире» человеческая жизнь (а не одна ее грань, сознание, как в «знающем» Гамлете) дана, как нигде более у Шекспира, с патетической (собственно трагической) стороны — истина достигается ценою величайшего страдания. Кент говорит о «дыбе жизни...» (с. 373). Вот ответ, который я получил на вопрос, заданный когда-то, — неужели личный опыт не сказался на понимании трагического у Л. Пинского. Однако личное у него всегда шло к обобщениям, выходящим за пределы судьбы одного человека. Иллюзии подстерегают *Всякого Человека* всюду, они заложены в природе лично-

сти, в как раз в благородных («добрых») чертах его природы, в доверчивости, вере в людей, вере в себя, в ограниченности знания жизни у эмпирического «я», в аффектах, в жажде покоя, хотя бы временного, но также объективно — в сложности хода жизни, ее «хитрости», в хитрости «злых» и т. п. Трагическая тревога означает одновременно сознание силы зла — и того, что человек способен укрыться, обуздать эту силу, сознание того, что человечество в целом, как и человеческая личность, может и *должно* управлять своей судьбой, так как отвечает за нее» (с. 373). Таков, по Л. Пинскому, гуманистический смысл трагедий Шекспира.

С трудом отрываюсь от книги, так много говорящей о Шекспире, но также и об ее авторе. Здесь в полный рост встает Пинский-мыслитель, ученый, для которого литературоведение есть в первую очередь «человековедение», мастер больших обобщений и тонкого анализа, свободно перекидывающий от Шекспира мосты в отдаленное прошлое (Эсхил) и в близкое нам время (Джойс). Книга Л. Пинского — это пир мысли, которая восхищает глубиной, но не исключает и возможности спора или разногласий. Для науки это естественно. Сам Л. Пинский подает пример этого. Если глубоко чтимый им М. Бахтин, с которым он дружил в последние годы, видел в Рабле больше всего выражение народной смеховой культуры средневековья, то для Л. Пинского автор «Гаргантюа и Пантагрюэля» — гуманист Высокого Возрождения. Возможность разных взглядов и подходов необходима для гуманитарных наук. Разве может охватить всего Шекспира один человек? Л. Пинский сделал гигантски много. Он осветил Шекспира с всемирно-исторической точки зрения.

#### 4

Сказанное выше необходимо для правильной оценки предлагаемой книги. Перед нами собрание статей разного времени и разного рода. Конечно, они несут на себе неизгладимую печать творческой индивидуальности автора и, вместе с тем, распадаются на отдельные группы.

Некоторые продолжают ранее начатые темы, другие представляют собой исследование в новом для автора направлении.

«Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика» (1963) может быть отнесена к преддверию эпохи Возрождения. «Комедии Шекспира» (1975) — начало нового труда, который должен был служить продолжением той книги о Шекспире, где речь идет только о пьесах-хрониках и трагедиях. Здесь тоже доминирующей является идея магистрального сюжета. За этим следует конкретизация общей идеи — «Эволюция сюжета», «Комическое начало», мастерская характеристика Фальстафа (1971). Уже начало новой шекспирианы Л. Пинского было богато и многообещающе. Остается только пожалеть, что исследование на этом оборвалось...

В статье о Вальтере Скотте — «Пертская Красавица» — Л. Пинский раскрывает художественный метод «шотландского чародея».

Вальтер Скотт в своей родной Шотландии видел перед собой три уклада жизни — первобытно-родовой (клан), феодально-дворянский и зарождавшуюся буржуазную жизнь средневекового города. В своих исторических романах Скотт не только воспроизводил условия быта трех слоев общества, но и показывал обусловленность характеров и нравов каждым из этих трех укладов жизни. У него впервые социальный строй является не фоном, а доминантой, определяющей своеоб-

разие личности. Этим писатель прокладывает путь реалистическому социальному роману XIX века.

Обратимся теперь к трем большим исследованиям, посвященным испанскому барокко. Это — статьи о «Гусмане де Альфараче» Матео Алемана (1963), об «Испанском «Хромом Бесе» Велеса де Гевара (1964) и «Жизнь и творчество Бальтасара Грасиана» (опубликовано посмертно в 1981 г.).

Л. Пинского давно привлекала проблема барокко, и он коснулся ее уже в одной из ранних работ, где заложил начало своей концепции. Показав социально-политические основы барокко как стиля противоположного Ренессансу, Л. Пинский писал: «Барокко восстает против антицизма и идеализации Ренессанса во имя «природы» — правдоподобия, естественности, во имя своеобразного барочного «реализма». На самом деле это означало новое понимание природы, более ограниченные представления о нормальной жизни, трезво-буржуазные требования, предъявляемые естественности и «естественному человеку»<sup>1</sup>.

Это положение уточняется в характеристике плутовского романа Матео Алемана: «Типическое в гуманистическом реализме Возрождения было пронизано идеализацией человека, который обнаруживает величие и значительность даже в преступности (Макбет) или в безумии (Дон Кихот). Напротив, барочный реализм отмечен односторонне отрицательным взглядом на общество и человека. Антропологическое (неисторическое) понимание человека и общества, присущее искусству от Возрождения до Просвещения, свойственно и реализму барокко, но здесь оно всегда приводит к величине со знаком минус. Это чисто сатирический реализм». Ограничившись этим положением, уточняем и развиваем соответственно писательским индивидуальностям Алемана, Гевары и Грасиана, остановившись лишь на характеристике стиля барочного письма в этюде о Грасиане. Для этого приходится привести большую цитату, в моих глазах исключительно важную для характеристики самого Л. Пинского. Не всякий литературовед раскрывает свою личность в создаваемых им исследованиях. Однако изредка попадает ситуация, когда объект исследования близок ученому настолько, что между автором и его критиком происходит вольное или невольное сближение. Вот так характеризует Л. Пинский трактат Бальтасара Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума»:

«Суть остроумия, по Грасиану, состоит в *«изыщном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума»* (курсив Л. Пинского. — А. А.). Тем самым устанавливается отношение остроумия как разновидности духовного творчества к логическому (истина) и художественному (красота). Подобно логическому, остроумие пользуется *понятиями*, являясь «актом разума» остроумца и обращаясь к разуму аудитории. Но, в отличие от акта рассудка, от логического рассуждения, остроумие пользуется *прямым сближением далеких понятий*, тут же их «сочетая», *непосредственно «сопоставляя»* и таким образом открывая новую истину; остроумие не доказывает, как силлогизм, а только высказывает — представляя слушателю или читателю самому оценить правильность утверждаемой связи, полагаясь всецело на *культуру «изощренного ума»*. С другой стороны, непосредственность связи, «изыщность» сочетания, «гармоничность» сопоставления роднит остроумие с художественным творчеством, с наслаждением от созданий искусства, убеждающих, покоряющих нас интуитивно — одной своей *красотой*. Но это красота, апеллирующая

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 1. М., 1937, с. 34.

к нашей способности мыслить, не к органам чувств, как в изобразительных искусствах или музыке; это красота самой мысли, а не словесных форм ее выражения и украшения, не внешняя красота фигур, тропов, с которыми имеет дело риторика, искусство красноречия».

По-моему, это целиком относится к Л. Пинскому. Такова и его манера изложения, его метод. Образ, ситуация, идея формируются у него в то, что я назвал бы концептом. Этими концептами он оперирует, сопоставляя и противопоставляя творчество разных писателей и произведений в том же этюде о Грасиане, где он сопоставляет афоризмы этого автора с «Максимами» Ларошфуко, как сопоставляет «Дон Кихота» с плутовскими романами, наконец — отдельные трагедии Шекспира между собой.

Вот яркий образец таких концептов — понятия «сюжета-фабулы» и «сюжета-ситуации», первоначально изложенные в этюде о Сервантесе. Там, где материалом писателя является завещанная веками мифологическая, легендарная или историческая традиция, как, например, образы Прометея, Фауста, Дон Жуана, мы имеем дело с сюжетом-фабулой. Фабула дана заранее, писатель лишь по-своему трактует ее. Великое открытие Сервантеса — создание им своего, самостоятельного сюжета, «сюжета-ситуации». Здесь нет тождества героя и фактов истории, за которой стоит легенда. Каждый из последующих Дон Кихотов отличается от героя Сервантеса. В отличие от заранее данной фабулы здесь все основано на вымысле писателя. Новаторское значение искусства Сервантеса состояло в том, что он выдвинул новый принцип сюжетосложения, открыв свободу вымыслу. Писатель сам стал создавать ситуацию, исходя из своего понимания действительности. Благодаря этому стали возможными все последующие разновидности жанра — «образовательный роман», «роман карьеры», «роман о художнике» и т. д.

Еще об одной особенности научной методологии надо сказать в связи с этим. Л. Пинский никогда не ограничивается анализом данного произведения. Как сказано, отдельные элементы его он заключает в формулы концептов, характеризующих центральные проблемы — образ человека в ту или иную эпоху, его отношения с обществом, идеологические понятия. Он находит аналогии им в других эпохах и тем самым раскрывает *движение* литературы в познании мира. В этом смысле Л. Пинский одной стороной своей методологии развил сравнительно-исторический принцип в литературоведении. Однако старые компаративисты ограничивались поисками сходных сюжетов, тогда как Л. Пинский через свои концепты раскрывает меняющееся идейное содержание литературы на более высоком духовно-историческом уровне.

Три статьи Л. Пинского — «Комическое», «Юмор» и «Новая концепция комического» — о книге М. Бахтина, посвященной Рабле, — важный вклад в эстетику. Догматическому толкованию комического Л. Пинский противопоставляет глубоко исторический подход, раскрывая эволюцию комического, юмора, природу смеха. Эти три статьи отмечены своей ученой оригинальностью и основательностью анализа.

Завершает книгу «Поэтика Данте в освещении поэта» (1967) комментарий к статье О. Мандельштама «Разговор о Данте». Сам Л. Пинский посвятил одну из своих ранних работ «Божественной комедии» Данте<sup>1</sup>. И, одна из последних, эта работа как бы замкнула круг. Тонко показав, как в трактовке Данте О. Мандельштам раскрывал некоторые стороны своей поэтики, Л. Пинский не ограничился сопоставлением, но глубоко

<sup>1</sup> Записки из литературы эпохи Возрождения. Под ред. Ф. П. Шиллера. Изд. МГПИ им. Бубнова. М., 1935, с. 40—46.

проник в существо поэзии Осипа Мандельштама. В сущности, это трактат о русской поэзии начала XX в., в котором Мандельштам рассматривается в соотношении с А. Блоком, В. Хлебниковым, В. Маяковским, Б. Пастернаком. В круг исследования вовлечены также Н. Гумилев, М. Цветаева, Г. Иванов. Выразительно раскрыта мандельштамовская концепция слова-образа. Свежо сопоставление двух направлений поэзии XX в. — футуризма и классицизма — в мандельштамовском духе. Наконец, приятие поэтом революции.

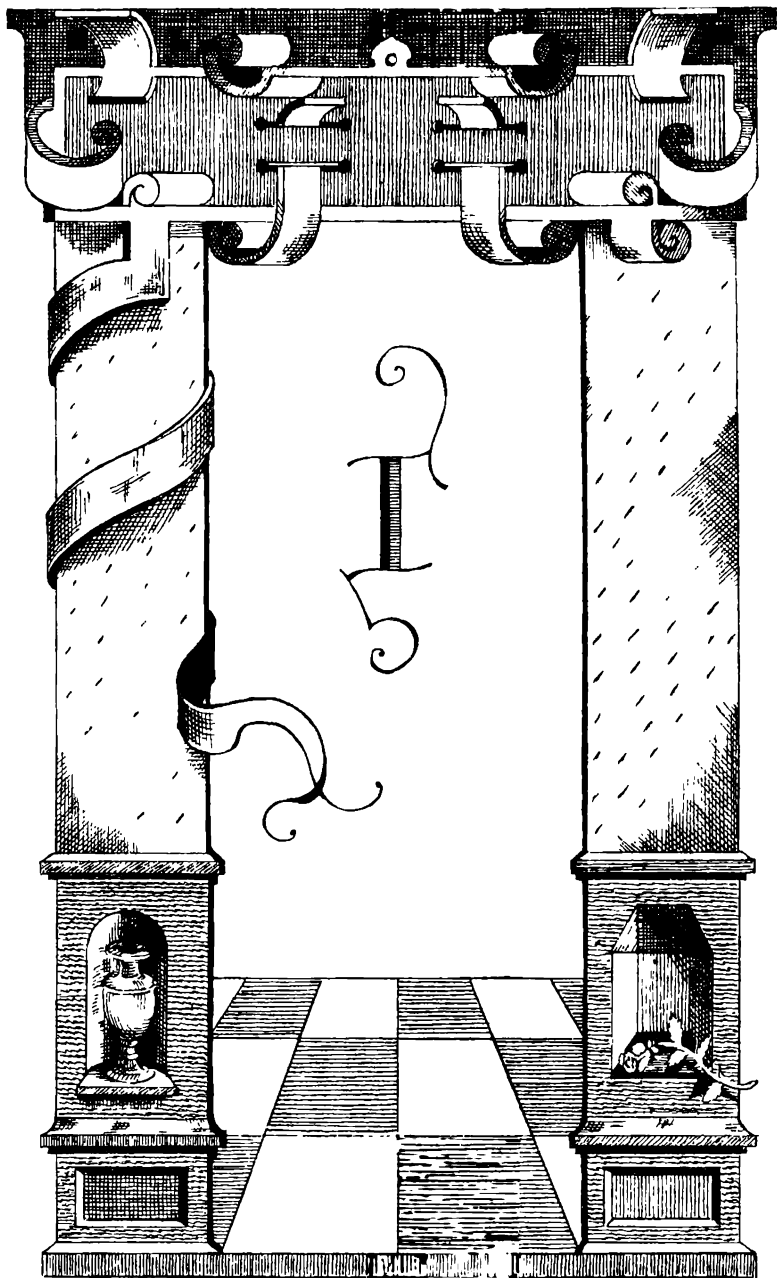
Появление статьи Л. Пинского в свое время стало открытием новой стороны ученого — его отличного знания и глубокого, как ему было свойственно, оригинального взгляда на современную русскую поэзию. Творческий потенциал Л. Пинского и здесь оказался огромным.

Все ли наследие Л. Пинского исчерпывают существующие публикации? Что касается законченных историко-литературных и теоретических работ, то — все. Но есть еще неизвестный Л. Пинский. В последние годы он любил не только рассуждать вслух; без всякой мысли об издании он записывал разное, о чем думал. То были мысли о литературе, житейские наблюдения, философские рассуждения, заметки о разных сторонах современной действительности — это скорее эскизы, богатые мыслью и сами, в свою очередь, побуждающие к размышлениям. Эта часть наследия Л. Пинского также заслуживает обнаружения как дополнение к работам по литературе и исторический документ, свидетельствующий о восприятии нашей действительности и жизни вообще одним из выдающихся современников.

Работы, собранные в книге «Магистральный сюжет», напечатанные в разные годы порознь, конечно, были оценены по достоинству. Но теперь, когда появилась возможность представить их в определенной последовательности в общем контексте с написанным прежде, во всем объеме раскрывается личность ученого как историка и теоретика литературы, как выдающегося мыслителя. В статье о Мандельштаме Л. Пинский замечает, что критика, будь то даже Аристотель или Лессинг, никогда не сможет стать гениальной. Пожалуй, это верно, и все же я не столь скептически отношусь к этому, как мой друг. Если не гениальной, то талантливой она все же бывает. Крупным талантом обладал Л. Пинский, чему доказательство — его книги.

А. АНИКСТ







# Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика

Когда Вийону<sup>1</sup> шел двадцать второй год, последняя французская провинция была освобождена от английской оккупации — закончилась Столетняя война (1337—1453). В этом же году турки захватили Константинополь — пала тысячелетняя империя Византии. За три года перед тем в Германии было изобретено книгопечатание. К этим трем событиям историки приурочивают конец средних веков.

За двенадцать лет до рождения Вийона англичане заняли Париж (1419). Большая часть страны находилась в руках врага, семь лет во Франции были два короля — английской династии Плантагенетов и французской династии Валуа. В битве при Креси восьмидесячная армия отборного французского рыцарства была разгромлена английскими крестьянами и фламандскими ремесленниками. Средневековое рыцарство, дискредитированное как военная, политическая и культурная сила, умерло. О полном упадке куртуазных традиций свидетельствует роман Антуана де Ла Салья «История юного Жеана де Сентре и молодой дамы Бель Кузин, иначе не названной» — лучший роман века. Он появился в 1456 г. В этом же году написано «Малое Завещание», первая поэма Вийона.

---

<sup>1</sup> В русской транскрипции имя поэта передается по-разному: Вийон. Вильон (наиболее правильная форма!) и Виллон. Последнее написано, по количеству букв совпадающее с французским (Villon), выдержано при переводе акростихов.

В междоусобицах войны дворянство, поддерживая иноземцев, нередко выступало как антинациональная сила. Это бургундские дворяне выдали англичанам Орлеанскую Деву, спасительницу Франции. В год, когда в Париже родился Вийон, в Руане была сожжена Жанна д'Арк (1431). Возглавляя борьбу со своевольным дворянством, королевская власть опиралась на города и народ, которые видели в ней залог национального развития. Вийону исполнилось пять лет, когда французский король Карл VII при общем ликовании народа впервые въезжал во французскую столицу, только что оставленную англичанами (1436). Четверть века спустя благодаря его сыну, Людовику XI, создателю объединенной Франции, Вийон, выйдя из тюрьмы, мог вернуться в родной Париж.

В культуре позднего средневековья ведущую роль уже играют города. Средневековый город создал искусство готики, поздний этап которой («пламенеющая готика») приходится на век Вийона. Лучший памятник французской архитектуры XV столетия — уже не собор и не феодальный замок, а дом купца Жака Кёра, богатство которого вошло у современников в поговорку (ср. в «Большом Завещании»: «И, как Жак Кёр, богат»), годы, когда в Бурже сооружался этот дом (1443—1451), — годы ученичества Вийона. Крупнейший мастер во французской скульптуре поздней готики, Мишель Коломб был лишь на год старше Вийона. Детищем города был и средневековый театр, расцвет которого совпадает с веком Вийона.

Художественной литературой, в особенности лирикой, этот век — осенний (не считая Италии), век оскудения, отцветания культуры — был, однако, беден. Но он дал Франции ее крупнейшего средневекового поэта, вершину поздней готики, а европейской литературе — одного из величайших лириков.

## 1

Детство, юность Вийона, годы его учения нам известны лишь в самых общих чертах. Еще более скудны сведения о последующих годах скитаний и тюрем, годах, обрамленных «Малым Завещанием» и «Большим Завещанием», когда создано почти все, что от него дошло. И уже решительно ничего мы не знаем о дальнейшей жизни поэта, — даже года его смерти.

Франсуа Монкорбье (или Делож) родился в 1431 (или

в 1432-м) г. в Париже, в бедной семье. Его отец рано скончался, оставив жену без средств. Образ матери, старой набожной женщины из народа, неграмотной и простодушной, поэт увековечил в трогательной «Балладе-молитве Богородице», вложенной в ее уста.

Восьмилетнего Франсуа усыновил священник Гийом Вийон — возможно, родственник матери, который стал для него «больше, чем отцом» и заботился о нем «нежнее, чем мать о своем младенце» («Большое Завещание», LXXVII). В доме этого почтенного каноника небольшой церкви св. Бенедикта на горе Святой Женевьевы, в среде бедного духовенства, отстаивавшего свое существование в борьбе с могущественным капитулом собора Парижской Богоматери, но также в окружении буйного студенчества Латинского квартала с его коллегами и непокорной Сорбонной (своего рода государством в государстве тогдашнего Парижа) протекала юность Вийона.

Двенадцати лет он поступает на «факультет искусств», подготовительный факультет Парижского университета, который заканчивает в 1449 г. со степенью бакалавра, а через три года получает степени лиценциата и магистра искусств, дававшие право преподавать или служить клерком. Судя по хорошему знанию канцелярского языка, пародируемого в «Завещаниях», молодой Вийон добывал себе средства к существованию, помогая судебным писцам. Его приемный отец, надо полагать, желал, чтобы способный юноша продолжал образование на юридическом факультете (сам Гийом Вийон был лиценциатом права). Но схоластическая наука, преподававшаяся в Парижском университете, после двух веков расцвета переживала состояние старческого маразма. В начале следующего, XVI в. поэт Клеман Маро с горечью будет вспоминать о невежественных учителях старого времени, «великих глупцах», которые его «юность погубили». Школу жизни Вийон рано предпочел «всем комментариям Аверроэса к Аристотелю».

Еще в студенческие годы он участвовал в длительной войне (1451—1455) между школярами Латинского квартала и горожанами Парижа из-за каменной глыбы, служившей межевым знаком и известной под озорным названием «Pet au Deable», которую школяры с превеликой дерзостью дважды уносили в свои владения. Эта ожесточенная война, в которой были убиты, ранены и множество арестованных, — причем на сторону мятежных студен-

тов стало начальство Сорбонны, в знак протеста против нарушения своих прерогатив надолго прекратившее чтение лекций в университете и проповеди в церквях, — была воспета Вийоном в не дошедшем до нас комическом романе «Pet au Deable».

Молодой Вийон, вероятно, входил в самодеятельные братства народного театра и участвовал в «дураческих драмах» и «веселых проповедях». Вместе с другими «Беззаботными ребятами» (название одного из братств) он в это время — завсегдадай всех парижских трактиров с колоритными названиями: «Зебра», «Бык в короне», «Мул», «Шишка» и притонов — «Толстуха Марго», «Жирная смоковница», «Зеленая корзина», «Фонарь». Круг его приятелей весьма широк — начиная с юнцов из почтенных семей, богатых купцов, чиновников и кончая стражниками, нищими монахами, проститутками, представителями городского дна. Но он вхож и в дом парижского прево Робера д'Эстувилля, где собирались поэты. В честь своего покровителя Вийон сочиняет брачную песнь с акростихом из имени его супруги («Баллада Прево-младожену»).

Ум, острый язык, проделки Вийона, наконец его стихи должны были доставить ему в Париже некоторую известность в кругах ценителей поэзии. В «Малом Завещании» (1456) он уже называет себя «преславным Вийоном». К этому времени, вероятно, были написаны баллады «Добрых советов», «Пословиц», «Примет», «Истин наизнанку», «Проклятий врагам Франции». Он жаден ко всем радостям жизни, слабохарактерен, влюбчив, но собой невзрачен, а главное, страдает той же «ни с чем не сравнимой» хронической болезнью, что и Панург (который на него ссылается) у Рабле, — безденежьем.

И тощ, и черен, как голик,  
Деньгами скудно наделен, —

таков его автопортрет в «Малом Завещании» (XL).

Мы знаем кое-какие его горести этих лет и имена женщин, которые были к нему жестоки: Катерина де Воссель, по чьему приказанию он «был бит, как бьют белье»; Дениза, подававшая на него жалобу в суд за то, что он поносил ее в стихах; корыстная Марта — ей он оставил в «Большом Завещании» горькую балладу. До 1455 г. в его типичной жизни бедного школяра и веселого клерка нет ничего необыкновенного.

Но 5 июня 1455 г., вечером, на него напал с ножом священник Филипп Сермуаз. В завязавшейся драке — по-видимому, из-за женщины — Вийон смертельно ранил противника и, скрываясь от суда, вынужден был покинуть Париж. Это убийство, акт самозащиты, вполне дозволенный обычаями, не сыграло бы никакой роли в его дальнейшей судьбе. Сам Сермуаз перед смертью простил своего убийцу, признав себя зачинщиком. Королевский суд, на имя которого Вийон подал два прошения, объявил его невиновным, а общее его поведение — безупречным, что знаменательно для репутации Вийона до 1455 г.

Однако за семь месяцев скитаний вдали от Парижа Вийон, дожидаясь судебного оправдания и оставшись без денег, связался с профессиональными преступниками и уже в октябре, как подозревают, был причастен к двум грабёжам. В Париж он вернулся в начале 1456 г. готовый к иному образу жизни. В ночь на рождество он вместе с тремя соучастниками совершил ограбление Наваррского коллежа, похитив сумму в пятьсот золотых экю, которую воры тут же поделили, после чего Вийон благоразумно предпочел на время покинуть Париж. В «Малом Завещании», написанном, по-видимому, в ночь ограбления коллежа, он объясняет свой отъезд жестоким обращением некой красотки и желанием исцелиться от любовного недуга. Ловкая кража была обнаружена лишь через несколько месяцев, а впоследствии известны стали и имена ее участников — вернуться в Париж Вийон уже не мог.

Начинаются пять лет скитаний, темный — во всех отношениях — период биографии Вийона, когда он исходил многие области страны от Ла-Манша (Бретань) до Средиземного моря (Руссильон). Вийон посещает владетельных меценатов, в том числе, вероятно, изысканный двор короля Рене Анжуйского, где культивировалась пасторальная поэзия (не здесь ли сложилась насмешливая «Баллада-спор с Франком Гонтье»?). Недолгое время он находился при дворе герцога и поэта Карла Орлеанского в Блуа. Для альбома баллад на тему «От жажды умираю над ручьем», заданную Карлом Орлеанским поэтам его окружения и многократно разработанную самим герцогом, Вийон написал знаменитые стихи, известные под названием «Баллада поэтического состязания в Блуа». К герцогу Бурбонскому обращена остроумная «Баллада-послание» с просьбой о денежной ссуде — тот ему пожаловал шесть экю. Помощь от титулованных покровителей приходила

редко, и мы не знаем источников существования Вийона в эти годы. Была ли это обычная жизнь бродячего жонглера? Или «бедного разносчика из Ренна», как он уверяет в «Большом Завещании»? Во всяком случае, он поддерживал тесные связи с «кокильерами» — корпорацией бродяг и воров, язык которых усвоил досконально: на воровском жаргоне Вийоном написаны семь баллад, до сих пор не вполне расшифрованных (их не понимали уже в начале XVI в.).

Летом 1460 г. мы находим Вийона в орлеанской тюрьме по причине для нас неясной, но весьма серьезной — он ждал казни, которой избег лишь по случайности: Орлеан посетила семья герцога, и в честь въезда трехлетней принцессы Марии в свое наследственное владение заключенные, согласно обычаю, были освобождены из тюрем. В октябре следующего года Вийон снова в тюрьме — на сей раз в городе Мен-на-Луаре, где епископ Тибо д'Оссины держит его на хлебе и воде, в яме — особо суровый режим, — оттуда он взывает о помощи в «Балладе-послании к друзьям». Его опять спасает счастливая случайность — новый король Людовик XI, направляясь на коронацию, проезжает через Мен, в ознаменование чего поэт в числе прочих арестантов получает прощение.

С подорванным здоровьем Вийон в конце года возвращается в Париж, видимо, полагая, что о деле Наваррского коллежа органы сыска уже успели позабыть. Скрываясь от людей, рано постаревший — ему только исполнилось тридцать лет, больной, в предчувствии близкой смерти, он пишет балладу «Спор Сердца и Тела Вийона», «Балладу Судьбы» и главное свое произведение, итог злополучной жизни «Большое Завещание» (зима 1461—1462 гг.).

Но в ноябре 1462 г. Вийона арестовывают по подозрению в краже, скорее всего безосновательному, так как через несколько дней его выпускают на свободу. Однако теперь всплывает роковое в его жизни дело об ограблении Наваррского коллежа. От Вийона берут обязательство вернуть доставшуюся ему сумму в сто двадцать экю. А хуже то, что за ним закрепляется репутация человека подозрительного, последствия которой вскоре сказались.

В том же месяце в уличной драке, затеянной товарищами Вийона, был тяжело ранен папский нотариус. Хотя сам Вийон лишь присутствовал при драке, не принимая в ней участия, он снова брошен в тюрьму, подвергнут пытке водой и приговорен к виселице (тогда же он написал

«Балладу повешенных» и «Четверостишие»). Этот явно несправедливый приговор был по обжалованию заменен десятилетним изгнанием из Парижа и графства Парижского — «принимая во внимание дурную жизнь вышеуказанного Вийона», как гласит протокол от 5 января 1463 г. Через три дня Вийон покинул Париж.

Никаких следов дальнейшей жизни поэта не обнаружено. Можно лишь предполагать, что, нищий, больной, истощенный, он ненадолго пережил день своего изгнания.

## 2

Образ Франсуа Вийона — «магистра искусств» и бродяги — двойтся в представлении потомства.

Уже вскоре после его смерти слагаются легенды о «веселом комике», циничном шуте, мастере поужинать за чужой счет, коноводе во всякого рода злых проделках. Само его имя один известный ученый XVI в. склонен был понимать как прозвище (старофранцузское *villon* значит «надувать»). В духе этих легенд Рабле в четвертой книге «Пантагрюэля» приводит два апокрифических сообщения о поздних годах Вийона — шута при дворе английского короля и постановщика мистерий в Пуату. Напротив, в представлении многих новейших эссеистов он рисуется одиноким, бесприютным скитальцем, неким меланхолическим Гамлетом, переросшим свое время. Эти два облика Вийона, несмотря на явное упрощение в одном случае и модернизацию в другом, основаны на двух голосах — буффонном и трагическом, — звучащих в поэзии автора «Большого Завещания», основном источнике наших представлений о поэте.

Нас не должна удивлять темнота его биографии, и было бы ошибкой думать, что современники не заметили Вийона. Как сказано, к 1456 г. он достиг некоторой известности. На протяжении века его слава лишь возрастала, и первой книгой французской лирики, изданной в Париже после возникновения книгопечатания, были стихи Вийона (1489). Когда в 1533 г. Клеман Маро выпустил лучшее по тому времени издание Вийона, он пользовался вариантами, известными ему от стариков, которые знали любимого поэта наизусть. Но средневековый читатель и зритель, наслаждаясь произведением искусства, еще не допускает, что личность художника, особенно если это мастер комического жанра, будет интересовать потомков. А для совре-



менников, судя по легендам, Вийон был поэтом комическим.

К тому же и по образу жизни, и по характеру творчества Вийон стоит в стороне от поэтов магистральной линии французской литературы XV в., в большинстве горожан, состоявших на службе у знати или при королевском дворе, — обстоятельства жизни этих поэтов, переплетающиеся с жизнью их покровителей, известны нам по архивам и хроникам. Независимый, дерзкий и злоязычный Вийон не нашел себе места ни при аристократических дворах, ни в буржуазных верхах Парижа — отношения с зажиточными горожанами у «школяра Вийона» были традиционно враждебными. С молодых лет он предпочел неофициальную поэтическую линию, уходящую в глубь средних веков и представленную, в частности, творчеством бродячих школяров, непутевых клириков, так называемых «вагантов», — их поэзия, следы которой теряются с XIV в., пробивается, подобно подземному ручью, через полтора столетия в творчестве Вийона, но в преображенном виде. В отличие от корпоративной, создававшейся на школьной латыни, внациональной поэзии вагантов, лирика Вийона — в не меньшей мере, чем «Божественная Комедия», — плод городской культуры, оцененной «снизу» взглядом социальных низов. Его поэзия тесно связана с неофициальным искусством городского театра, преимущественно с его комическими жанрами. Но о творцах столь популярной средневековой драмы мы знаем еще меньше, чем о Вийоне. Нет у нас, например, никаких сведений об авторе «Адвоката Патлена», самой знаменитой комедии средневекового театра<sup>1</sup>, хотя имя ее главного героя стало во Франции нарицательным, а заимствованное из нее выражение — «вернемся к нашим баранам» — вошло в поговорку.

Вийон — фигура переходная от безымянного народного певца к литератору-профессионалу, тип которого уже господствует в художественном творчестве конца средних веков. Показательно, что сам он ни разу не называет себя поэтом, а только «школяром Вийоном». В беспокойной его жизни отразилось смутное время Франции конца Столетней войны, оно запечатлелось в его творчестве со всей силой и искренностью лично пережитого. Он стал поэтом

---

<sup>1</sup> Впервые она была напечатана в том же году, что и стихи Вийона, которому раньше ее иногда приписывали.

своего века, но для себя не нашел в нем законного места. Его «подпольная» биография показывается при свете дня лишь случайно — в связи с правонарушениями, арестами, судебными приговорами, торжественными событиями в жизни вельмож, когда линия его существования пересекается с официальной жизнью общества. И случайным является не то, что мы так мало знаем о личности Вийона, а то немного, что нам все же известно.

### 3

Наследие Вийона составляют две поэмы («Малое Завещание» и «Большое Завещание» со вставными балладами и рондо) и шестнадцать отдельных стихотворений — тоненькая книжка из трех тысяч строк (не считая баллад на воровском жаргоне), созданная почти вся за какие-нибудь шесть-семь лет (1456—1462).

Не все в ней равноценно. Есть и стихи, написанные на заказ, и сухая дидактика, и всего лишь блистательная риторика, но в целом она поражает поэтической свежестью. Ровно пять столетий отделяют нас от Вийона. Многие старинные слова и обороты, некоторые ходы мысли и намеки в его произведениях уже непонятны без комментариев даже французам. Но интонация фразы, мелодика стиха, поэтическая тема, лирический герой — короче, живое целое улавливается непосредственно, будто стихи написаны сегодня. Впечатление такое, как от древних статуй, когда воображение легко удаляет рубцы веков — физически пострадал камень, но не идея. Чудо жизненности Вийона, в XX в. поэта наименее «академического», — явление беспримерное не только для старофранцузской, но и для всей европейской лирики.

Можно ли это объяснить — вместе с некоторыми его страстными поклонниками, преимущественно поэтами, — тем, что Вийон «первый поэт современного мироощущения»? Тогда его лирика становится загадкой, несовместимой с историческим чувством искусства. Но правильнее ли — вслед за историками литературы, — усматривать в Вийоне «переходное явление», оценивая его как «предшественника Возрождения»? Такая этикетка противоречит внутренней законченности — при всех диссонансах — его лирики.

Против такой оценки убедительно говорит сама история. Можно ли назвать предшественником Ренессанса

поэта, от которого отвернулось время Ронсара и Дю Белле, создателей новой французской поэзии? Между Вийоном и Ронсаром по всему духу их поэзии различие слишком велико — мы это чувствуем и сейчас, тут не было ошибки поэта, который «не узнал» своего предшественника. К Вийону недаром равнодушны и последующие века. После 1543 г. на протяжении ста восьмидесяти лет он ни разу не издавался. Вплоть до романтиков, возродивших интерес к его поэзии, оценка ее всегда зависела от интереса к поэзии средневековья, неотделимой от Вийона.

Вийон принадлежит своему веку. Он мыслит его идеями, страшится его страхами, утешается его надеждами, говорит его образами. Он глубоко «сидит» в старофранцузской словесности. Его язык, более архаичный, чем даже у его предшественников, стал темным уже для ближайших поколений. Его строфа до того изобилует реминисценциями из средневековой поэзии, что на иных производила впечатление мозаики из чужих мотивов. Подобно многим великим художникам, Вийон смело «берет свое добро везде, где его находит», а находит он его лишь у старых поэтов, в «благородном» «Романе о Розе», в Библии да в уличной речи Парижа XV в. Как вершина горного хребта, лирика Вийона заслоняет все творчество его современников, которое становится лишь основанием поэзии Вийона, ее почвой, известной только тем, кто путешествовал по его стране.

Современного читателя поражает своеобразие формы в таких стихотворениях, как «Спор Сердца и Тела Вийона», «Жалобы Прекрасной Оружейницы» или двух его «Завещаний», не менее, чем посетителя палеонтологического музея — уникальные экземпляры вымерших пород животных. Но знаток старофранцузской лирики в лучшем положении, чем палеонтолог, — ему известны прототипы вийоновских шедевров: эти «споры», «жалобы», «завещания» были господствующими жанрами готической поэзии XV в.

В своей версификации Вийон строго соблюдает канон твердой формы стиха: фиксированную строфику, метрику и рифмовку в балладах, рондо, двойных балладах, изобилующих акростихами, анафорами и другими ухищрениями, — она удовлетворяла представлениям конца средневековья о поэзии как «второй риторике», которая обязана блистать преодолением внешних трудностей. Франсуа Вийон, в жизни правонарушитель, в искусстве никогда не

разрешает себе нарушить законы, закрепленные еще в конце предыдущего века поэтом Э. Дешаном, автором первой французской поэтики. Правда, как у всех настоящих поэтов, у Вийона за канонической интонацией традиционной баллады всегда звучит особая личная интонация, та «естественная мелодия» живой речи, которую уже в эту эпоху, когда стихи не пелись, а декламировались, ценили выше «искусственной мелодии» (собственно музыкальной).

Вийон принадлежит своему веку и по тому месту, которое занимают в его поэзии мотивы увядания, старости, бренности всего живого — тема смерти, над всем царящей. Она звучит — уже с заголовка — на протяжении всего «Большого Завещания». Серию вставных стихотворений в этой поэме открывают три баллады о всепохищающей смерти («О дамах былых времен», «О сеньорах былых времен», «Баллада на старофранцузском») и заканчивают эпитафия самому себе, рондо на мотив реквиема, баллада предсмертных прощаний и похоронная «Баллада последняя». К наиболее известным стихам Вийона принадлежат «Баллада повешенных», «Четверостишие», написанное в ожидании казни, и «Баллада примет», где все строки начинаются словами: «Я знаю...», чтобы завершиться стихом «Я знаю Смерть всепоглощающую».

Тема смерти пронизывает художественное творчество поздней готики: умирало само средневековье. Для Франции, пережившей Столетнюю войну, были на то и более конкретные основания. Пляски мертвецов — характерная тема изобразительного искусства XV в., а рассуждения о быстротечности жизни, о тщете пышности и славы, о равенстве всех перед смертью — общие места тогдашней дидактической литературы, в частности лирики.

Превосходство Вийона над его современниками в мастерстве художественного изображения смерти отмечалось не раз. Вместо общих рассуждений он нас приводит к ложу умирающего («Большое Завещание», XL—XLI), на кладбище, где все лежат вперемешку (там же, CXLVIII—CLI), или на человеческую бойню («Баллада повешенных») — конкретная сцена и наглядный образ вытесняют сухую проповедь. Порой едва уловимыми, но в поэзии решающими оттенками риторическая и во многом книжная тема обретает у Вийона лирическое и музыкальное звучание.

Образцом его искусства может послужить знаменитая «Баллада о дамах былых времен». Ее синтетическая для

средних веков тема, где светский мотив «культы дамы» слился с христианским мотивом «бренности земного величия», привлекала многих поэтов поздней готики, причем сама тема подсказывала эффектный прием «перечисления» славных имен прошлого. Однако у Вийона характерен самый их отбор. В свою балладу он мог бы ввести немало хорошо знакомых читателю исторических, библейских и легендарных героинь, но большинство имен «дам былых времен» зыбки, неясны, а то и просто загадочны. Действительно, что знал читатель XV века о какой-то Арамбуржис (Арамбур), «правившей в Майенне» (образ, взятый из одной малоизвестной хроники), или об Архипиаде (это имя в балладе — забавное недоразумение, возникшее из-за неправильно понятого в средние века одного места у философа Боэция, где речь идет об афинском полководце Алкивиаде). Это образы-слова (имена Таис и Флоры были тогда нарицательными для обозначения куртизанок), подобные крылатым выражениям из забытого произведения, поистине бесплотные образы-тени (у одной «дамы» даже пол «перепутан»!), от которых осталось только имя-звук, как от нимфы Эхо, одного из образов первой строфы. В смутных очертаниях печального кортежа дам былых лет уже назревает рефрен: «Но где же прошлогодний снег?» — в самой «форме» звучит тема баллады.

Тем рельефней на фоне образов-призраков выделяется завершающая процессию фигура «славной Жанны Лотарингской, которую англичане сожгли в Руане», — еще свежий в памяти народный образ национальной героини Жанны д'Арк, незадолго перед этим (1452) официально реабилитированной.

#### 4

Можно было бы еще отметить мастерство в композиции образов, а также «магию звучания» «Баллады о дамах», ее инструментовку. Но тайна стиха Вийона не только в более совершенном, чем у его современников, искусстве. Менее всего им недоставало мастерства, которое они так высоко ценили, что — как обычно в эпохи упадка художественного творчества — лишь в мастерстве усматривали существо поэзии. У Вийона иной угол зрения, иной источник света, чем в господствующей лирике XV в., иное чувство жизни, поэтически безыскусное и непосредственное.

Размышления о человеческом уделе пронизаны в официальной поэзии века мизантропией и презрением к существованию, отравленному уже одной мыслью о неизбежном жалком конце. Вийону чужд этот рассудочный аскетизм, питавший творчество «великих риторов», это книжно-религиозное осмысление исторического заката. Вийон открытоно признается в начале «Большого Завещания»: «По части чтенья я ленив»; книгам он предпочитает чувственные радости жизни, даже самые низменные. О нуждах своей грешной плоти он думает куда чаще, чем о смерти. «Большое Завещание» открывается проклятиями по адресу епископа Тибо д'Оссины, которому поэт не может простить, что тот держал его «целое лето на хлебе с холодной водой». В «Балладе-послании», завидуя славной жизни своих друзей, он умоляет их не забыть об этом возмутительном рационе. «Большое Завещание» заканчивается уверением, что он покидает сей мир за бочкой вина, мучеником любви, в чем он клянется самой озорной клятвой...

Надо освободиться от весьма распространенного и столь же одностороннего представления о средних веках как о времени, когда люди, придавленные нуждой и насильем, будто бы жили только мыслью о потустороннем да тем, чему их учила церковь. Эта либерально-буржуазная легенда за нормами хозяйственного, правового и политического строя, за освящающими его доктринами официальной идеологии не видит иной и весьма своеобразной жизни народа — она игнорирует все богатство неофициальной и полуофициальной культуры средневековой Европы. Народ в эти века, даже подчиняясь господствующей морали, жил, в большей мере чем когда-либо позднее, своей особой жизнью, с дофеодальными и полуязыческими представлениями, к которым вынуждены были приспособляться и государство, и церковь. Об этом свидетельствуют и изобразительное искусство, и поэзия, и театр средних веков — поразительные всенародные празднества, полные буйного ликования и дерзкой фантазии.

Лирика Вийона неотделима от народного искусства поздней готики, без которого нельзя понять ни идей, ни даже «материю» (по тогдашнему выражению) его стихов.

Прежде всего — жить! Жизнь — первое благо для живого существа. Когда Вийон скорбит о своей нищете, сердце говорит ему с укором: «Человече, ну зачем так умирать? Хоть нет у тебя богатства Жака Кёра».

Не лучше ль в хижине простой  
Жить бедняком, чем быть сеньором  
И гнить под мраморной плитой?

(«*Большое Завещание*», XXXVI)

Сам страх перед смертью возникает у Вийона из любви к жизни, из привязанности к земному телу. К нему поэт обращается в конце отмеченных выше строф о смерти: «Тело женское, такое нежное, гладкое, сладостное, такое дорогое, ужели и тебе не миновать этой беды?» К телу, переживающему недуг старости и увядания, обращены удивительные строфы «Жалоб Прекрасной Оружейницы». Старость, смерть ужасают Вийона, но никогда не изображаются им в атмосфере притягательно «музыкальной», не становятся источником новой «красоты зла», как у Бодлера, с которым нередко сравнивали Вийона.

Не человек, не целостная его личность, но именно человеческое тело — любимый герой поэзии Вийона. Это тело, в концепции готического поэта, живет как бы независимой от самого человека, от его сознания жизнью, наподобие, если угодно, самостоятельных сеньорий и корпораций средневекового государства. Оно строптиво, не повинуется разуму, оно упрямо защищается от непрошеного вмешательства рассудка — бессильного короля в этой державе. Более того, само тело — как бы союз или колония живых и в какой-то мере тоже самостоятельных органов тела. Как в древней притче, где желудок обращается с увещательной речью к мятежным человеческим органам, вступившим в междоусобную войну, Вийон в «Балладе-восхвалении Парижского суда», ликуя, приказывает всем членам своего тела — «каждому на своем месте» и на свой лад — петь хвалу благодетелю за то, что они не угодили вместе с ним, Вийоном, на виселицу. Ведь один язык с этим явно не справится! Пусть же хором его поддерживают глаза, уши, рот, нос, кожа, сердце.

А вы что, зубы? Вам молчать негоже!  
Пусть челюсть лязгает и как орган поет  
Хвалы Суду, и селезенка тоже,  
И печень с легкими вступают в свой черед,  
Пусть колоколом вторит им живот...

Таким же образом — как бы со стороны, как до неузнаваемости изменившихся старых знакомых, — оплакивает Прекрасная Оружейница увядшие черты лица и части собственного тела, обращаясь к каждой в отдельности.

Живая чувственная плоть в поэзии Вийона лишь по видимости соответствует «неразумному» телу в христианском дуализме духа и материи. Образ тела, которое живет и в каждом своем органе жаждет жить, связан с народноязыческим гилозоизмом — первобытным поэтическим представлением об одушевленности всего существующего, проникавшим и в схоластическую философию, которая порой задавалась еретическим вопросом, «не способна ли материя мыслить». С исключительной силой готический образ тела представлен в «Споре Сердца и Тела Вийона», где не Сердце с его бесспорными резонами вызывает наше сочувствие, а Тело — неразумное, упрямое, непочтительное, беспечное, наивное, как ребенок («Когда же начнешь думать? — Как вырасту. — Тебе за тридцать! — Не старик пока»), мятущееся между отчаянием и надеждой, вечно страдающее («Боль — судьба моя»), жадное («Чего ты хочешь? — Сытого житья!»), трогательное в этой жадности к жизни («Ведь жить ты хочешь? — Мне не надоело»).

По всему мироощущению Вийон, которого иногда называли «поэтом смерти» (что и верно и неверно!), расходится с низменной оценкой греховного тела в аскетической мысли средневековья. Он ближе к «суровому Данту», когда тот, сострадая грешникам, восклицает: «Зачем же грех карает нас так строго!» Но в отличие от синтетической «Божественной Комедии», «в которой небо и земля участие приняли», «Большое Завещание» обращено почти к одной земле, к «нашей великой матери-земле», которой Вийон, умирая, с не меньшим благочестием завещает свое тело, чем благословенной троице — свою душу: «Из земли вышло и в землю вернулось, ибо все на свете... охотно возвращается на свое место».

«Человек — тело», нецивилизованная плоть, охваченная лишь инстинктивным желанием жить, полуживотное. С наивной непринужденностью, обычной для готики, Вийон охотно сравнивает себя с животным. Он — «бедный, съжившийся в уголке пес» («Спор Сердца и Тела Вийона»). «И ты, туловище, грязное, как медведь или кабан, залегший в трясине» («Баллада-восхваление Парижского суда»). Взывая из тюремной ямы, он умоляет друзей взять пример у свиней: «заслышав визг поросенка, они толпой сбегаются к нему на помощь». Наивную животную радость, что спасся от смерти, он выражает в «Балладе-обращении к тюремному сторожу Гарнье» — ведь «всякий зверь спасает свою шкуру».



Но эта плоть, муки которой и со смертью не прекращаются — ее мочат дожди, сушит солнце, качают ветры, пожирают черви, вороны выклевают глаза, вырывают брови («Баллада повешенных»), — у Вийона почти бессмертна. В удивительной, ярко готической «Балладе о том, как варить языки клеветников» от чудовищного нагромождения всяких мерзостных рецептов создается невольное впечатление о языке как об органе тела, который продолжает жить некоей независимой от всего организма «посмертной» жизнью. С каждым рецептом, вычитанным из черных книг, языки, прямые виновники клеветы (о самих клеветниках мы почти забываем!), погружаясь еще в одну отвратительную смесь, подвергаются новой адской казни, новой — как бы ощущаемой ими — издевательской муке. В этой балладе-заклинании связь гилозоизма Вийона с языческими поверьями народа вполне наглядна.

Этика Вийона и его религия вырастают из понимания жизни, воплощенного в этом готическом образе тела, чувственного, динамического, непостоянного. И поэтому «никому из людей не хватает благоразумия и здравого смысла» («Баллада повешенных»). Самого себя Вийон иногда называет *folastre* («резвый», «веселый», с оттенком безрассудного шутовства). Он не скрывает весьма невыгодных положений, в каких оказывался из-за своей чувственности: «За то я, совсем голый, был бит, как на речке бьют белье, не скрою этого». И все же он не хуже людей: «Не совсем глупец, не совсем мудрец, хоть к тридцати годам успел испить всю чашу стыда» — так начинается «Большое Завещание». Но он слаб вдвойне — перед собой и своим телом, перед людьми и жизнью. Слабовольный Вийон любит наслаждение, а не труд (старофранцузское *travail* — «труд», как и в старорусском, означает также «страда», «страданье»). К тому же он — «бедный Вийон» («бедный», в смысле материальном, — наиболее частый эпитет к его имени). Стихийный народный материализм подсказывает ему, что «в великой нужде нет великой честности» (мораль притчи о Диомеде), что «голод гонит волка из лесу». В человеческом поведении, в пляске органов тела балетмейстером выступает живот: «*Car la danse vient de la rappe*» («Танцем правит брюхо») — гласит приводимая Вийоном готическая народная поговорка. Значит, его грехи — его беда, а не его вина. Перед людьми он ни в чем не виноват, он достоин жалости — он требует снисхождения («Баллада повешенных»). И в балладе, где, согласно на-

родно-христианскому обычаю, Вийон перед смертью просит у всех прощения, царит висельный юмор, чтобы в последней строфе сквозь шутовство открыто прорваться лютой ненавистью к гонителям, отравившим ему жизнь.

Вийон благочестив по-средневековому (вечные издевательства над монахами, особенно нищенствующих орденов,— общее место в литературе его времени). Хотя он грешен — Бог не будет слишком строгим к бедному человеку, всю меру горя изведавшему здесь, на земле. Бог ему все простит, и он, Вийон, будет в раю, где уже пребывают его товарищи. Ведь сам Господь велит людям прощать своих ближних, быть снисходительными, а Экклезиаст учит: «Веселися, сын мой, в юности, ибо детство и юность — суета и невежество» («Большое Завещание», XXVII). Так он и жил. Народно-готическое сознание Вийона, опираясь на Священное писание, творит себе бога, как всегда в истории религии, по образу своему и подобию.

## 5

Ближайшим поколениям автор «Большого Завещания» запомнился как «парижский поэт Вийон». Иногда у Вийона уже отчетливо звучат мотивы патриотизма национального, но иногда и патриотизма местного, областного, средневекового, в XV веке еще весьма обычного,— его роковые последствия сказались в междуусобицах Столетней войны. Питая пристрастие к остроумию двусмысленностей, Вийон в «Четверостишии», написанном в ожидании казни, обыгрывает два значения — собственное и нарицательное — слова François: «Я — Франсуа, что весьма прискорбно, родом из Парижа, что вблизи Понтуаза». Его, таким образом, огорчают два обстоятельства: то, что он Франсуа, а не любой Пьер или Жан, не осужденный на казнь; и то, что он «француз» (в старом смысле), житель Иль-де-Франса, так как, на беду свою, родился в Париже; будь он бургундец, бретонец, родись он в каком-нибудь Понтуазе (городок на северо-западе от Парижа, по которому насмешливо обозначена столица), он не подлежал бы юрисдикции «французского» суда города Парижа.

Вийон — первый великий французский поэт и последний средневековый «городской» готический поэт. Город Париж безраздельно царит в обоих «Завещаниях», во всей лирике Вийона — примечания к ней превращаются в энциклопедию сведений о Париже XV столетия, как ком-

ментарий к «Божественной Комедии» — в энциклопедию городской культуры Флоренции и Италии XIV в. Париж — его мир. Он влюблен в парижскую речь, в язык парижской улицы; в своей версификации он для счета слогов и рифмовки признает лишь парижское произношение. Целыми днями он готов прислушиваться к кумушкам, как те без умолку тараторят, усевшись на церковной паперти. Им он посвящает грациозную «Балладу о парижанках» с рефреном «Язык Парижа всех острей». Прочие женщины на свете для него — чужестранки.

Еще Теофиль Готье в первой замечательной статье о Вийоне<sup>1</sup> обратил внимание на то, что у Вийона, великого мастера живописной детали, совершенно нет пейзажа. Несколькими аллегорическими штрихами условной «куртуазной охоты» открывается лишь «Баллада Прево-младожену», довольно искусственное стихотворение — один из дебютов поэта. Собственно эстетическое отношение к природе, возникающее, не без влияния античности, в поэзии Возрождения, в особенности у Ронсара и его последователей, еще чуждо «городскому», потребительски чувственному сознанию Вийона.

В «Балладе-споре с Франком Гонтье» он насмехается над галантно-пасторальным идеалом скромного счастья на лоне природы, для Вийона слишком постным. Он противопоставляет ему девиз: «Живется сладко лишь среди достатка» — блаженную картину того, как жирный монах, обнимаясь с девкой, день и ночь пирует в обитой коврами комнате (сам поэт с завистью смотрит на них сквозь щелку). Томным воздыхателям, поклонникам Алена Шартье, автора модной в то время «Безжалостной красавицы», Вийон завещает «кропильницу для слез». Зато его сердцу близки всякие подкидыши, пропащие ребята, непутевая братия Парижа. Им он оставляет, за неимением лучшего, «Урок Вийона» и меланхолическую «Балладу добрых советов ведущим дурную жизнь», конгениальную «Спору Сердца и Тела Вийона».

Он сам принадлежал к их числу. В «Большом Завещании» немало намеков на его связи с артистической богемой Парижа. О танцорах, жонглерах, сочинителях мотетов и рондо, о певцах «с голосами чистыми, звонкими, как колокольчики», он с восхищением говорит в «Балладе-послании к друзьям». В деклассированных низах Парижа,

---

<sup>1</sup> Gautier Théophile. Les grotesques., P., 1856, p. 33.

в этом бродиле средневековой жизни, где назревали перемены в умах, складывалась поэзия Вийона. Вместе с «Беззаботными ребятами» он участвовал в «дураческих пьесах» (так называемых «соті»), развившихся из старинных (запрещенных с 1445 г.) процессий «дураческих праздников», из готических буффонад, изображавших жизнь города наизнанку и весь мир вверх дном. Здесь царило бесшабашное веселье, дерзкий смех над всем и всеми, смех универсальный и в то же время весьма конкретный, не щадящий ни учреждений, ни лиц, даже самых высокопоставленных, некая праздничная свобода духа, мотивированная «глупостью, царящей над миром и выходящей в этих игрищах наружу», а также простодушной глупостью самих участников представления — шутов, на которых и обижаться не стоит.

Нередко поэзия Вийона удивительно родственна этому виду искусства позднего средневековья, этим готическим соті, переживавшим в XV в. свой расцвет (впоследствии королевская власть их также запретила). «Баллада истин наизнанку» — своего рода соті в лирике. Трудно переводимая из-за специфически французского оборота (конструкция «нет иного... как только», создающая параллелизм), баллада эта состоит из ряда вполне самостоятельных фраз, из перечисления «истин наизнанку». Комизм ее — в «вывернутых» утверждениях:

На помощь только враг придет...  
Смеемся мы лишь от мучений...  
Красоткам нравится урод...  
Всего на свете горше мед...  
Глупец один рассудит право...  
И лишь влюбленный мыслит здраво<sup>1</sup>.

С первого взгляда это всего лишь поэтическое озорство: школяр показывает язык своему наставнику, здравому смыслу. Но, если угодно, истина тут демонстрируется «доказательством от противного», забавно абсурдной формой вывернутого наизнанку утверждения. Эта форма, таким образом, не только забавна и абсурдна. Порой она неожиданно оборачивается истиной и в прямом смысле, особенно в беспечном девизе рефрена, в истине всей баллады, к которой, как к цели, движется каждая строфа. Мудрость как бы «освежается» под дурацким колпаком.

<sup>1</sup> Буквально: «Нет иной помощи, как только от врага...», «Нет иных (лучших) советчиков, как только влюбленные...» и т. д.

Глупость ей служит. И в то же время «вывернутая истина» также не лишена смысла — в этом эффект баллады. В безумных «истинах наизнанку», сближаясь, «играют» противоположности, иронически освещая жизнь.

Комическое начало *соті* — универсальная ирония народного угла зрения, глумление над всем достопочтенным в обществе, к которому уже утрачивается почтение, — царит и в обоих поэмах Вийона. В «Малом Завещании», в котором Вийон на время прощается с Парижем, ирония еще элементарна и по форме не выходит за пределы традиционной пародии. В «Большом Завещании» поэт навсегда прощается с жизнью и оценивает ее. Поэтому прежде всего несравненно расширяется объект иронии. Все общество, которое отвергло поэта, все звенья городского строя, представители порядка и их подопечные, верхи и низы, последовательно, как в празднестве дураков, дефилируют в шутовских ролях наследников или душеприказчиков «завещания», распорядителей или участников шутовских «похорон» бедного школяра. Углубляется и сама ирония, усложняется ее тон. Условны в поэме не только сюжет, но в известной мере и пародийность «завещания». Поэма Вийона — его действительно духовное завещание, его печальные размышления о жизни и смерти. Буффонада, сама себя снимая, исчезает, и тон становится серьезным. Слепцам Парижа Вийон шутовски завещает свои очки: пусть на кладбище разбираются, где могилы господ, а где — простолюдинов. Но, впрочем, он не шутит: и впрямь «их распознать — нелегкий труд». В следующих трех строфах сам Вийон приходит на кладбище и тщетно пытается узнать, кому принадлежали при жизни эти груды черепов и скелетов... «Большое Завещание», кроме того, — литературное завещание поэта, его основное произведение. В свою поэму — что было новшеством в развитии жанра — он вставил лучшие, на его взгляд, достойные внимания потомства стихотворения, обрамленные интимными признаниями. С этой стороны «Большое Завещание» напоминает «Новую жизнь» Данте, автобиографическую повесть со вставными стихотворениями, созданную на полтора века раньше (но Вийон вряд ли ее знал).

Лирика Вийона — уже не легкая, блещущая изобретательностью «веселая наука», как вслед за провансальскими трубадурами с XIV в. называли поэзию. Вийон, правда, отдает дань (например, в акростихах) рассудочному остроумию внешней формы у версификаторов его времени, но

любимый предмет его «остроумия» — это антиномии душевной жизни и человеческого существования, перед которыми он останавливается с горестным удивлением («Баллада поэтического состязания в Блуа»). Отсюда и сложный тон иронии, в которой часто спорят два голоса — открыто, как в «Споре Сердца и Тела Вийона», или скрыто, как в конце «Баллады о Толстухе Марго», — стык возвышенного и низменного, меланхолии и распутства, отчаяния и беспечности, вплоть до циничной автопародии «Баллады последней», где Вийон рифмует собственное имя с непристойным словом.

Сложный тон смеха, народно-гротескное переплетение и даже слияние патетики с буффонадой, обычны для лирики Вийона. Тут сочетание сочувствия с издевкой («Баллада добрых советов ведущим дурную жизнь»), хвалы с хулой («Баллада за упокой души мэтра Жана Котара»), восхищения с глумлением («Баллада о парижанках»). Похоронное «Рондо» открывается в торжественном тоне реквиема, который тут же переходит в буффонаду («Ему дали лопатой по заднице, хотя он и заявил: «Буду жаловаться!»), и завершается тем же мотивом заупокойной службы. В описании предсмертных мук за обращением к женскому телу, не ждет ли его та же участь, следует ирония грустно-шутливого ответа: «Да, или живое иди на небеса». И даже в «Балладе о дамах былых времен», наиболее «благородной» балладе, есть налет комического в сюжетах второй строфы — в любовных историях философов Абеяра и Буридана; элегические вопрошания каждый раз заключаются рефреном: «Но где же прошлогодний снег?» Иронический его оттенок усилен в заключении: «Принц, ни на этой неделе, ни в этом году не спрашивайте, где он, и пусть не тревожит вас этот рефрен: «Но где же прошлогодний снег?»<sup>1</sup> В сложном тоне рефрена — одно из преимуществ этой баллады перед двумя следующими, написанными на ту же тему («Баллада о сеньорах былых времен» и «Баллада на старофранцузском»), суховаато дидактическими (особенно последняя, близкая к церковной проповеди).

В композиции баллады Вийон любит популярную в городской поэзии и родственную соiti форму так называемую

---

<sup>1</sup> Старые французские читатели, видимо, чувствовали этот оттенок лучше, чем современные, воспринимающие Вийона более трагически. Когда в романе Рабле у Панурга спрашивают, где же нажитые им богатства, он отвечает: «А где прошлогодний снег? — Вот главный вопрос, который мучил парижского поэта Вийона».

мого кок-а-ляна<sup>1</sup>. Она применена в балладах «Пословиц», «Примет», «Истин наизнанку» и «Поэтического состязания в Блуа». Каждая из них — серия совершенно обособленных стихов, объединенных, помимо строя балладной строфики, лишь параллелизмом оборота речи (в первых трех балладах) или смысловым противопоставлением двух полустихий (в четвертой). Стихотворение как целое «разъято» на вполне самостоятельные строфы и строки, которые и «не смотрят» друг на друга — их можно свободно переставлять без ущерба для смысла. Оно подобно колонии самостоятельно живущих органов в образе тела у Вийона — каждый сам по себе, как гоголевский Нос. Часто это ироническая всякая всячина, проходные стихи, функция которых — в движении к рефрену, в подготовке его утверждения. И именно так возникает жизнь целого, «разум» и смысл всей баллады, — при всем беспечном «неразумии» хаотической формы кок-а-ляна: чепуха ведет нас к истине.

Но такая композиция не только иронична. В наивных накоплениях мало согласованных частных, например, в беспорядочном перечислении знаний «Баллады примет», где все стихи открываются зачином «Я знаю...» (с оттенком «я различаю» или «я узнаю»), сказывается интерес к бытовым краскам и деталям, присущий позднесредневековому искусству, страсть ко всякого рода информации и эмпирическим фактам — готическое жадное любопытство к миру. Эти баллады Вийона напоминают собрания пословиц — две из них так и называются — или старинные «зеркала», энциклопедии того времени, где нагромождены всякие чудные сведения из всех областей знания. Мозаичное построение — типа сочинения, а не подчинения — часто свойственно архаической композиции, и лишь классицизм предъявил искусству требование подчинения частей целому, привил вкус к строгому единству, к системе.

Ирония — основная фигура стиля Вийона. Он любит употреблять слова по принципу «понимай наоборот». Если Жана Лу, одного из «наследников», он в «Большом Завещании» называет «честным купцом», это означает, что тот прохвост и шулер. Если Жан Корню ему «каждодневно пособлял в нужде» — надо полагать, что этот богатый чиновник ему в чем-то отказал. К корыстной возлюбленной, с которой Вийон порвал, он обращается с нежными словами «моя дражайшая Роза» — судя по акростику, ее звали

<sup>1</sup> От франц. *coq-a-l'âne* — «бессвязная речь», «чепуха».

Марта. «Материю» своего романа «Pet au Deable», который Вийон завещает приемному отцу, он называет «важной»; следовательно, это был грубый бурлеск — единственное, что мы знаем об этом произведении. Иногда ирония двойная, так как слово употреблено в прямом и обратном значении одновременно: «Жизненные лишения и страдания обострили мои неустойчивые, как шар, суждения» (XII) — они и обострили его ум, и обтесали со всех сторон, округлили, поэтому суждения Вийона и пронизательны, и «неустойчивы»... Все это в духе «мира наизнанку» в соф.

Жизнь слова в языке Вийона еще поэтически архаична. Слова он употребляет прежде всего в их бытовом, конкретном и точном значении, а не в литературном, условном и переносном. У него нет украшающих эпитетов, но лишь поясняющие определения, его сравнения — «деловые», а не собственно художественные. Вместе с другими поэтами его времени, у которых поэзия стала «второй риторикой», он пользуется различными «фигурами» (вопрошания, восклицания, перечисления, противопоставления, обращения), но не метафорами, синекдохами, эвфемизмами, которые позднее, в особенности в эпоху классицизма, стали нормами художественной речи. Его слово — нагое, стиль — резкий, энергичный, несколько угловатый, с опущениями служебных слов, с незаконченными периодами. Это язык страсти, идущей прямо к цели. Стилистические украшения лишь тормозили бы ее порыв.

В то же время Вийон крайне чуток к многозначности (полисемии) слова, к изменениям его смысла в контексте речи, к его звучанию — к поэтической жизни языка. Различные, но всегда конкретные значения сталкиваются в его словоупотреблении — и тогда тайными ходами возникают неожиданные ассоциации, язвительные намеки, каламбуры, к которым Вийон питает неизменное пристрастие. Он и в рифмовке любит омонимические рифмы, где слово употреблено дважды и трижды в разных смыслах и с различными оттенками.

На ассоциациях и полисемии слов основаны двусмысленности его «завещаний». Чаще всего комические ассоциации рассчитаны на чувственное воображение читателя и предметом своим имеют нужды тела. Скатологический (связанный с физиологическими отправлениями) и в особенности эротический юмор — излюбленные в народноготическом искусстве! — для Вийона самые естественные, самые забавные виды комического. Не только «смех сквозь



слезы», но и безумный смех до слез, ибо тут источником ассоциаций является сама Природа:

И мне сдается, Природа смеется,  
Коль hic et haec<sup>1</sup> в одно сольется,—

сказано в конце «Романа о Розе» — любимой книге Вийона.

## 6

Через всю историю средневековой философии проходит спор о реальности так называемых «универсалий» — общих понятий, идей. Этот спор, где «реалисты» защищали реальность общих понятий, как существующих независимо от единичных предметов или даже как единственно реальными (крайний «реализм»), а «номиналисты» ее отрицали и даже доходили до утверждения, что общие понятия не более чем слова, условные термины (крайний номинализм или «терминизм»), лежит еще в пределах схоластики. Обе партии обвиняли друг друга в ереси, и не без оснований, так как принцип «реализма» оказывался несовместимым с реальностью единичных «лиц» бога (как троицы), а принцип «номинализма» — с самим понятием единобожия. Не случайно, впрочем, столпы официальной ортодоксии во главе с Фомой Аквинским и Дунсом Скоттом склонялись к умеренному реализму, ибо номиналисты, которых рано начали подозревать в том, что они признают достоверным лишь данные чувств, привели позднюю схоластику к теоретическому кризису и полному скептицизму. Основная задача схоластической философии — согласовать веру с знанием — оказалась неразрешимой. Именно номинализм, позднее получивший название «нового пути» (в отличие от реализма — «старого пути»), подготовил не только опытную философию нового времени, но и основные положения нового естествознания (механики, астрономии и физики).

Стены Сорбонны нередко сотрясались от яростных диспутов приверженцев обеих партий, которые выдвигали самые остроумные доводы и предположения — с множеством тончайших оттенков — для решения злополучной антиномии. Но во времена Вийона победа чаще оставалась за номиналистами. В Парижском университете за ними была

<sup>1</sup> Тот и эта, он и она (лат.).

давняя традиция. Еще в XIV в. здесь блистал в «дидактике» глава поздних номиналистов Уильям Оккам, «непобедимый учитель» (*doctor invincibilis*), затем его соратники и последователи — великий скептик Николай Отрекурский, прозванный «Юмом средневековья», Николай Орезмский, предвосхитивший идеи Коперника, Галилея и Декарта, Жан Буридан, полностью отвергавший свободу воли, яростный номиналист, замечательный физик и ректор Парижского университета.

Как относился магистр искусств Франсуа Вийон к этим спорам? Он предпочитает не касаться таких тонкостей. В век поэтов-эрудитов, которые знали все на свете, он порой даже щеголяет «незнанием». Его современник философ Николай Кузанский отстаивал, развивая номинализм, принцип «ученого незнания», что означало конец схоластики. Но, может быть, в «Балладе о дамах былых времен» Вийон не случайно с сочувствием вспоминает двух философов — Абеяра, первомученика номинализма, и Буридана, — имена обоих связаны с Парижским университетом. Как бы то ни было, своей этикой — признанием преимущества за жизнью перед «категориями», своим скептицизмом, сенсуализмом, защитой «тела» и его желаний, пафосом снисхождения к слабому человеку — Вийон созвучен номиналистам. Как поэт он признает реальным лишь конкретное, предметное, личное, частное, вплоть до «оживления» частей тела.

В средневековье, особенно на позднем этапе, расцвела аллегорическая литература, в которой вместо людей фигурируют образы-персонификации, отвлеченные понятия: Природа, Разум, Любовь, Ненависть, Война, Мир, Христианство, Всякий Человек и т. п. Эти аллегории — хотя и поэтически условные — по художественному методу близки «универсалиям», самостоятельную реальность которых признавали схоластические «реалисты». Из «Романа о Розе», наиболее известного памятника аллегорической поэзии, Вийон заимствует многие наблюдения и идеи, но не аллегорическую форму, к которой он равнодушен.

Вийону близко другое течение в поздней готике, родственное философскому номинализму. Так называемый «готический натурализм» в искусстве характеризуется любовью к единичному и портретному, стремлением закрепить кусок жизни во всей характерности, интересом к чувственному колориту. Вместе с тем «верность природе» здесь обычно сочетается с прихотливой игрой фантазии,

комически утрирующей натуру, однако не настолько, чтобы образ потерял сходство со своим образцом в реальной жизни (готические гротески).

В «Большом Завещании» все образы поэмы — портреты реальных лиц, хорошо знакомых автору и его читателям, которые способны были оценить и сходство с оригиналом, и фантазию художника, — комизм гротеска. По своей композиции поэма Вийона — своего рода серия миниатюр (которыми так славится живопись XV в.), посвященных «наследникам» и участникам «похорон».

Но главный герой «Большого Завещания» — сам Вийон. Прежде всего он говорит о себе, о близких, о врагах, порой эта беседа с самим собой. Мы знаем его родных, имя деда, прошлые горести Вийона, возраст, в каком он приступил к поэме, знаем, что он болен, что его мучает лихорадка. Мы видим его эмоционально утрированный портрет — «тощий, как химера», «лысый, безбородый, безбровый — весь как очищенная репа» («Рондо»). Его имя в стихах повторяется восемнадцать раз и пять раз дано в акростихах. Автобиографические признания в тоне гротеска не редки и у поэтов до Вийона, например, у талантливого парижского жонглера XIII в. Рютбефа, наиболее близкого Вийону. Но ни у кого из них личный мир, а через него и народное сознание еще не раскрывались с такой полнотой.

Он всегда вставляет себя в картину — иногда несколькими штрихами. Тема «Баллады о дамах былых времен» развивается не безлично, баллада начинается словами: «Скажите мне, где...» — тени проходят перед ним, Вийоном. В «Балладе о сеньорах былых времен» риторическое перечисление оживлено наивным признанием в собственном невежестве: «Увы, и славный король Испании, имени которого я не знаю...» — едва ли не лучшая строка баллады! Это лично ему, Вийону, жаловалась Прекрасная Оружейница — «и вот таким манером». Это он сам один из «повешенных» и вместе с ними лично обращается к прохожим. Перед ним, Франсуа, хвастается Судьба — почти единственная персонификация в его лирике — тем, как она сокрушала императоров, полководцев и героев; каждая строфа — из довольно общих мест тогдашней поэзии — заключается высокомерным обращением лично к нему:

Тебе ли на Судьбу роптать, Вийон?

«Споры» сердца и тела в форме диалога существовали уже до Вийона, но у него спорят сердце и тело самого

Вийона о нем самом, что придает ситуации особый драматизм. В «Балладе-молитве Богородице» перед нами его мать — в церкви их прихода она смотрит на изображения ада и рая: «Одно меня страшит, другое радует...»

Читатель так привык всегда видеть самого Вийона, воспринимать его стихи как лично пережитое, как куски реальной жизни, что отождествляет поэта с лирическим героем, принимает сюжет стихотворения за факт и на основе стихов творит биографию автора. «Баллада о Толстухе Марго», например, отнюдь не автобиографична — это образец так называемых «дураческих» баллад (*sottes ballades*), популярного жанра городской поэзии, — нам теперь известен ее прямой фламандский источник. Кроме того, недалеко от собора Парижской Богоматери тогда находился один притон под названием «Толстуха Марго», славившийся частыми ночными драками. Но, разрабатывая чужой сюжет и смешивая цинизм с мрачными размышлениями, Вийон ввел самого себя героем в балладу о публичном доме. Так создавалась легенда о Вийоне-сутенере. Зерно истины этой легенды лишь в том, что Вийон всегда изображает мир «через себя».

Мир Вийона — это прежде всего обездоленные, нищие и голодные, те, кто «видят хлеб лишь через окошко», откуда им подают его как милостыню, — такие, как он сам, Вийон. Поэт отзывается о них с глубоким состраданием. О богачах и сытых, о том, как те пьют и жрут, он говорит с нескрываемой злобой и завистью, чувствами, что и говорить, греховными для христианина, тем паче перед смертью, но, как сказал Пилат,

Что написал, то написал.

Объект его ненависти — ростовщики, менялы, спекулянты, трактирщики, скопидомы, выскочки, те, кто разбогател на народной нужде, кто нажился на бедствиях войны, да еще те, кто охраняет этот порядок, — чиновники, стражники, отцы-богословы. Его чувства отражали ненависть народа к новой знати денежного мешка, против которой в XV в. не раз поднимались волнения. Сохранились старые издания «Большого Завещания» с гравюрой, изображающей ростовщика у своей кассы, по другую сторону стоит заемщик.

Социальное значение «Большого Завещания», впрочем, — предмет споров во французской критике. Еще на рубеже нашего века Марсель Швоб, выдающийся исследова-

тель Вийона, выдвинул тезис о «Большом Завещании» как о памфлете против богатых. Ему возражали, доказывая, что поэт всегда сводит счеты с отдельными богачами, чиновниками, лицами, ему не угодившими, что Вийон всегда пристрастен, злопамятен и нетрудно установить конкретные обстоятельства его сатирических выпадов как личных поношений. Но обе точки зрения по сути верны и взаимно уточняются и «снимаются» тем соображением, что по самому поэтическому методу Вийон всегда доходит до общего только через личное. Его готическая сатира отличается от более «приличной», избегающей «личностей» сатиры нового времени, начиная с классицизма. Как и в народном театре средних веков, где персонификациям общественных учреждений и даже отвлеченных понятий придавались черты портретного сходства с лицами, хорошо известными публике, смех Вийона имеет форму гротескного поношения — общее тут срастается с личным. Самый жанр «завещания» требует, чтобы, перечисляя и одаряя «наследников», автор называл каждого лично по имени — сатира принимает форму пасквиля.

Вийон имел право отождествлять свою личную судьбу с судьбой народных низов, выступать от их имени. На фоне нравов века Столетней войны образ жизни Вийона (надо это помнить!) не был исключительным. Фигура горестно беспечного бродяги, вороватого клирика — для его времени самая обычная, а частная собственность еще не казалась его современникам столь священной и неприкосновенной, как позднее (сам Фома Аквинский дозволяет кражу перед лицом голодной смерти — кража тогда не грех). Своего рода номиналист в искусстве, Вийон придерживается правила Вергилия, у которого Эней советует Дидоне судить по предателю Синону о всех греках: «Ab uno disce omnes» («По одному суди обо всех»). «Бедный школяр» Вийон — это Всякий Бедняк.

Но в этой средневековой («номиналистической») конкретности слишком много «местного» колорита, что часто затрудняет для потомства понимание Вийона. Как и средневековый актер, как буффон, Вийон творит для конкретной аудитории, для компании друзей, знакомых, парижан середины XV в. Они понимают поэта с полуслова, лично знают его «наследников», им достаточно одного штриха, а то всего лишь имени, чтобы оценить комизм. До них сразу доходит язвительность характеристики «он человек правдивый» применительно к Ги Табари, другу Вийона и одно-

му из участников ограбления Наваррского коллежа, — это Ги Табари всех погубил своей болтливостью. Но современный читатель без помощи комментатора никогда не догадается, что три «душеприказчика» завещания — это кредиторы поэта (владелец харчевни, пирожник и трактирщик), которых он боялся как черт ладана, от которых скрывался, когда писал «Завещание», — потому-то они и «находились до конца у его смертного ложа»! Комизм обоих «Завещаний» порой слишком конкретен, слишком связан с единичным и случайным, чтобы дойти до нас полностью. Вне аудитории, с которой лично связан готический поэт, ирония в отдельных случаях даже вовсе пропадает.

Курьез с «тремя сиротками» — наиболее известный пример. В «Малом Завещании» Вийон уделяет две строфы (XXV—XXVI) «трем маленьким бедным сироткам, нагим и босым...». Через пять лет он к ним возвращается в четырех строфах «Большого Завещания» (CXVII—CXX). Озабоченный — перед смертью — судьбой бедных сирот, Вийон отдаёт их в учение хорошему наставнику, сам составляет для них программу, советует не лениться и отказывает им в завещании полплаща «на сласти»... Критики XIX в. умилялись сердобольности Вийона. И целые поколения читателей, воспитанных на знаменитой «Истории французской литературы» Г. Лансона, запомнили, что «Вийон имел учеников — «трех бедных сироток», о которых он упоминает». «Трое маленьких, бедных сироток», как мы теперь документально знаем, — три парижских богача, старые ростовщики, спекулянты солью, которых ненавидел весь город, — это один из самых издевательских эпизодов «Большого Завещания».

Мы уже не улавливаем сатирического смысла некоторых «отказов», для нас темны некоторые переходы в поэмах — почему за таким-то «наследником» идет такой-то, — по-видимому, заключавшие комический смысл. И дело здесь не в пятисотлетней дистанции. Еще в начале XVI в. Клеман Маро, издавая Вийона, признавался, что «остроумие его «завещаний» теперь не доходит» до читателя — для этого «надо было бы жить в Париже времен Вийона и знать людей, места, предметы». «Кто хочет создать произведение длительной славы, не должен прибегать к таким частностям», — замечает Маро, хотя тут же добавляет, что поэзия Вийона будет жить вечно.

Для последующего искусства отражение жизни в ста-

ром реализме — не только у Вийона, но и у Данте, даже еще у Рабле — кажется слишком местным, частным, портретным. Индивидуализация в готике, ее типы с точки зрения позднейших «личностных» норм — еще «дотипическое», «доличностное»: удивительный, но реальный факт (или человек). В особенности это присуще комическим жанрам: странное, но действительное происшествие (анекдот), курьезная особа (шут, урод), то есть забавное в самом своеобразии, единичное, игра природы, гротеск в жизни. Комические краски Вийона в тех случаях, когда требуется «знать людей, места и предметы», уже потускнели для потомства.

Но готическое пристрастие к единичному имеет и свою трагическую форму — ее мы воспринимаем и сейчас, возможно даже острее, чем современники «Большого Завещания»<sup>1</sup>. На сей раз мы должны обратиться от многочисленных «наследников» к единственному «завещанию», от сатирического окружения к герою поэмы. Вийон и здесь родственен по методу номиналистам. Реальную натуру обычного человека, «не вполне глупца, не вполне мудреца», он изображает через себя, «бедного Вийона». С изумительной искренностью он оголяет свою душу перед миром. Однако в официальной средневековой поэзии такое самораскрытие, «бесстыдное» самообнажение индивида, будь то даже поэт, его исповедь (не перед духовником, а всенародно), — так же как в философии признание реальности лишь за единичным — было ересью «нового пути» (*via moderna*), а для читателя — каким-то курьезом.

Французская поэзия XV в. — в основном дидактическая и сатирическая. Она любит рассуждения и аллегии, ее предмет — родовое (удел человеческого, природа, любовь, смерть), часто гражданские темы (родина, бедствия войны, распушенность нравов, роль сословий, положение народа), но сам поэт не является предметом своей поэзии, да и личность его мало в ней чувствуется. Это не лирика, а зарифмованная риторика, нередко весьма искусная и страстная.

Единственный настоящий лирик этого века кроме Вийона — Карл Орлеанский (1394—1465), но он прямой антипод Вийону. Его жизнь до пятидесяти лет была бедственной, и на ней отразился век (в ранней юности он лишился

---

<sup>1</sup> Отсюда и чисто трагическое восприятие поэзии Вийона у читателей XX в.

отца, убитого подосланными людьми; мать через год умерла от горя; восемнадцати лет он потерял жену; тяжело раненный в роковой для страны битве при Азинкуре, он попал в плен к англичанам, где томился в заключении двадцать пять лет). Но ни горести страны — этим Карл Орлеанский отличается от дидактических поэтов XV в., — ни личные невзгоды не стали темой его поэзии. В своих ювелирно отделанных стихах (ими он утешался в английском плену, а также по возвращении на родину, когда, отойдя от политических дел, жил в родовом замке Блуа поэтом-меценатом) он меланхолически воспевает наступление весны, Францию, любовь, уходящую молодость — последний поэт куртуазной традиции трубадуров. Вынесение своей личности перед читателем, обнажение себя перед миром показалось бы ему в поэзии чем-то неуместным или даже непристойным. Мотивы его лирики по-средневековому — родовые, их трактовка — почти безличная, хотя его изящные стихи отмечены неподдельным чувством. В своей разработке темы «противоположностей», предложенной им на поэтическом состязании в Блуа, Карл Орлеанский выбрал рефреном, идеей всей своей баллады отвлеченную «противоположность», лично для него менее всего характерную:

В добре и зле Фортуною ведомый, —

тогда как Вийон в рефрене привлекает внимание к бродяге, «всеми принятому и всеми отвергнутому», а в заключительном обращении дерзко позволяет себе напомнить принцу о своей профессии («Что ж я жду? Жалованья!») — выходка, не лишенная шутовства.

Внутренний, личный мир обычного человека — его сложность, светотени, подьёмы и падения, его поэзия и проза — еще не получили права гражданства в господствующей литературе средних веков. Лишь в неофициальном творчестве отверженных низов — в традиции вагантов, жонглеров (таких, как уже упомянутый предшественник Вийона Рютбеф) — личность поэта становится темой его поэзии, часто поэзии-исповеди, причем личность эта предстает всегда в трагикомическом свете, в столкновении с материальной нуждой, с повседневным бытом. Поэт в таких случаях выступает в роли шута. Но жизнь шута, скомороха всегда забавна и должна быть забавной — лишь в сочетании с забавным его бедой и горести, его судьба могут представлять интерес для публики. Кроме того, для буфф-



фона, нищего, вора профессиональной честью является мужество перед собственной судьбой, насмешка над своим униженным состоянием, до конца выдержанная роль потешника — юмор висельника как (последнее — во всех смыслах) выражение личного человеческого достоинства.

В этом — смысл иронии Вийона, двух голосов, звучащих в его поэзии, слиянии патетического с буффонадой. Это не маскировка страдания смехом, не вынужденная для поэта роль и не субъективная манера «разорванности мироощущения», как позднее у романтиков, но *органическая для готики форма изображения личного мира* во всей его сложности, во всем драматизме, во всех слабостях и противоречиях конкретного. Это историческая — характерная для позднего средневековья — *форма трагизма «единичного»*, отдельного «куска жизни», в котором обнаруживается целое и человеческая жизнь, личное существование, как гротеск.

Показательно, что в жизнерадостных юношеских стихах Вийона (до 1456 г.) еще нет смешения трагизма с буффонадой. В трагических общих размышлениях «Большого Завещания» о жизни и смерти, в трех первых балладах или в «Жалобах Прекрасной Оружейницы» почти нет иронии и шутовства. Но ирония возрастает в стихах более поздних и зрелых, в стихах тюремных лет («Спор Сердца и Тела Вийона» и «Баллада-восхваление Парижского суда»). Самая серьезная по тону «Баллада повешенных», вызывающая к жалости, именно поэтому и потребовала — в качестве дополнения — висельного цинизма «Четвероштишия».

По мере приближения к мрачному концу, к шутовским похоронам поэта, смешение патетики с комическим явно усугубляется. Это наиболее личная, наиболее интимная поэзия Вийона, здесь всего больше отчаяния, сознания своей слабости, но и больше всего вызывающего шутовского цинизма. С исключительной резкостью звучит трагическая буффонада в похоронном «Рондо». и особенно в рефрене «Баллады», в которой Вийон у всех просит прощения («Я всем кричу: «Простите, люди добрые!»), чтобы неожиданно завершиться чисто шутовской бравадой винопития в заключительной строфе «Баллады последней». Завершающие, самые многозначные стихи «Завещания», — пожалуй, и самые характерные для стиля Вийона.

«Он полностью посвятил нас во внутреннюю жизнь средних веков», — сказал о Франсуа Вийоне Теофиль Готье. Поэт конца средневековой эры, ее кризисного исхода, Вийон выразил боль века с силой вечной.

Нет ничего сомнительнее, чем мнение, довольно распространённое в наше время среди исследователей культуры на Западе, будто понимание памятников духовной жизни прошлых веков нам недоступно, ибо их сознание закрыто для последующих эпох герметически. Этому пессимистическому «сверхисторизму» (на деле приводящему, как всякая крайность, к противоположному, к эстетическому антиисторизму, к феноменологическому интуитивному созерцанию «сущности» эйдотемического) противоречит, однако, тот бесспорный факт, что в XX веке мы понимаем духовную жизнь средних веков — в частности, искусство, поэзию — гораздо лучше, чем в XVII и XVIII вв., когда ею мало интересовались, знаем ее, что ни говори, основательнее, чем в XIX в., когда, начиная с романтизма, интерес к ней возродился. Горизонты исторические — как физические при восхождении на горы — постепенно расширяются, хотя при этом довольно близкие предметы заслоняются. Нашему вкусу раскрылись более древние, чем средневековая, засыпанные песками доисторические, архаические культуры Азии, Америки и Африки, возбуждая к себе живой и всеобщий интерес. То, что сказал великий немецкий мыслитель Гердер о голосах разных народов, — что они, последовательно, «как в фугу», включаются в историю человечества, — применимо к голосам эпох, казалось бы, давно замолкшим, к давно забытому искусству и поэзии этих эпох.

Одно из свидетельств тому, и замечательнейшее свидетельство, — особая любовь современного читателя к готической кризисной поэзии Вийона, который через громаду лет, через пять столетий говорит с нами «о времени и о себе», «как живой с живыми».



КОМЕДИИ ШЕКСПИРА

Маритрайбный  
сюжет

The image shows a highly decorative title page. At the top, the word 'КОМЕДИИ ШЕКСПИРА' is written in a large, ornate, blackletter-style font within a decorative frame. Below this, there is a central decorative element resembling a stylized lamp or a piece of furniture. Underneath that, the words 'Маритрайбный' and 'сюжет' are written in a similar ornate font, also within a decorative frame. The entire design is symmetrical and features intricate scrollwork and flourishes.

Между 1592 и 1600 г. Шекспир написал все десять своих комедий, с виду весьма непохожих и по содержанию, и по типу. Среди пяти первых мы находим одну вариацию на сюжет древнеримской комедии, одну переработку позднесредневекового фарса, авантюрно-«романтическую» пьесу, «реалистическую» картину современных нравов, модных причуд и «мифологическую» феерию. Нелегко представить себе, что «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Бесплодные усилия любви» и «Сон в летнюю ночь» созданы одним автором и почти одновременно (1592—1595). Не только характеры персонажей Шекспира, но и характер его драм, в частности комедий,— предмет, построение, общий облик, тип пьесы — отмечены «вольной и широкой кистью» (Пушкин).

С этой стороны драма Шекспира, как и всего английского театра Возрождения, заметно отличается от испанского театра барокко и от французского театра классицизма, выработавших твердый — писанный или неписа-

ный — канон сюжета и структуры пьесы, который еще до начала действия формально витает перед воображением зрителя или читателя. Пьеса Шекспира, лишенная такого канона, не случайно остается и поныне иногда спорной по своему жанру: из хроник Шекспира «Ричарда II» и «Ричарда III» нередко относят к трагедиям, из трагедий — «Тимона Афинского» к трагикомедиям, характерному жанру его драматургии последних лет, а из комедий — «Венецианского купца» — к трагедиям. Сама тональность шекспировских комедий, их ситуаций, в которых смешное так часто переплетается с трогательным, патетическим, вызывающим к сочувствию, состраданию зрителя не меньше, чем ситуации трагедийные, придавала с жанровой стороны комедиям Шекспира — в восприятии потомства, воспитанного, начиная с эпохи классицизма, на однозначно «осмеивающей», даже сатирической установке комедийной пьесы, — «причудливый», «романтически неопределенный» характер.

## 1. Понятие «магистральный сюжет»

Войти в круг шекспировских комедий, уловить органическое единство особого «комедийного мира», шекспировского, нам поможет вспомогательное понятие *магистрального сюжета* комедий, «сюжета всех сюжетов»; оно же в дальнейшем послужит существенным подспорьем при анализе каждой комедии, ее места в становлении жанра комедий. Лишь после этого можно будет установить общую природу *комического начала* в театре Шекспира, специфический характер и источник его смеха, связанного с особым миром комического, с той сферой или гранью человеческой жизни (она выступает в магистральном сюжете), которой, по Шекспиру, и подобает освещение смехом.

*Магистральным сюжетом* жанра (или жанровым сюжетом), вообще говоря, следует назвать то единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутренне родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника. Иначе говоря, то, что дает нам право говорить о *комедии* Шекспира, Лопе де Вега или Мольера, о *трагедии* Шекспира, Кальдерона и Расина, о *романе* Бальзака, Диккенса, Кафки и, соответственно, о традиции, влиянии каждого, а не только о *разных* комедиях, трагедиях, романах этих писа-

телей (в этом смысле можно говорить также о жанровом едином сюжете плутовского романа, пасторального романа. «байронической» поэмы и т. п. у разных мастеров). Магистральный сюжет — это то коренное, *субстанциональное* в фабуле, характерах, построении и т. д., что как бы стоит за отдельными произведениями некой целостностью, *проявляясь*, видоизменяясь в них — «явлениях», модификациях, вариациях жанра — при сопоставлении этих произведений, «в контексте» художественного творчества и читательского восприятия.

Из сказанного ясны пределы применения этого вспомогательного понятия. В частности, оно неприменимо к художникам, пережившим в духовном и эстетическом своем развитии коренные, переломные изменения. Нет, например, единого жанрового сюжета в драмах Гёте («Гёц», «Эгмонт», «Ифигения»), ни в его романах («Вертер», «Ученические годы», «Избирательное сродство») — до и после перехода Гёте к классицизму, и натяжкой было бы подводить последние драмы Расина («Эсфирь», «Гофوليو») под магистральный сюжет любовных его трагедий от «Андромахи» до «Федры». Достаточно ощутимо единство магистрального сюжета во всех романах Тургенева от «Рудина» до «Нови», но — помимо черт авторски индивидуальной манеры — нет такого ощутимого единства в типе романов «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение» Л. Толстого. Как правило, понятие магистрального сюжета плодотворнее в применении к старым (до эстетического переворота эпохи романтизма) мастерам, исходившим из более или менее твердых, общепринятых в литературной или народной традиции, норм жанра, чем применительно к писателям XIX—XX вв., более свободным с этой стороны, заведомо экспериментирующим. И все же когда на пороге XIX в. Фридрих Шлегель в «Письме о романе» (1800) утверждает, что «художник, строго говоря, может написать лишь один роман», так как он уже другой художник, другой человек, когда создает другой роман, то истина этого парадокса виднейшего теоретика немецкого романтизма еще тяготеет к тому, что мы условились называть магистральным сюжетом.

В применении к драматургии Шекспира это понятие очень плодотворно. Общеизвестно коренное, переломное значение двух лет, 1600-го и 1608-го, для эволюции его театра. Драматургия трех периодов его творчества отмечена специфическими для каждого периода жанрами. До

1600 г. — комедии и хроники: «Ромео и Джульетта», трагедия любви 90-х гг., по своему типу во многом ближе к любовным комедиям этого периода, к их магистральному сюжету, чем к последующим трагедиям, а «Юлий Цезарь», историческая трагедия конца этого периода, еще близка к хроникам. С 1600 г., с «Гамлета» — трагедии; «мрачные комедии», созданные между «Гамлетом» и «Отелло», по своему настроению и духу также «парагамлетовские», резко отличаются от комедий предыдущих, жанрово более показательных для театра Шекспира. Наконец, трагикомедии (или «трагедии со счастливым концом») последнего периода — после 1608 г. Мироощущение и эстетика Шекспира на каждом этапе духовного развития художественно воплощены в жанре и своеобразном «жанровом» сюжете.

Не только каждая пьеса Шекспира, поэтически образная, многозначная целостность, концептуально освещается контекстом жанрово подобных пьес (другими словами, проясняется, «интерпретируется» магистральным сюжетом, некой родовой моделью для каждой пьесы), но иногда даже и отдельное слово в на редкость полисемическом словаре Шекспира. Такое, часто ведущее для концепции шекспировской пьесы, слово, как «время», прегнантно (с повышенной выразительностью) употребленное, по-разному раскрывается, разное означает в комедиях, хрониках, трагедиях, причем всегда в значении, тесно связанном с жанровым сюжетом. Например, в «Комедии ошибок», *первой комедии* Шекспира, герой и слуга рассуждают о «лысине на голове у старика Времени», о том, что, как известно, «ни в какое время уже не удастся вырастить волосы, которые вылезли сами собой». На вопрос Антифола Сиракузского: «Почему же Время так скупится на волосы, когда всюду их так много?»<sup>1</sup> — слуга-буффон Дромио Сиракузский поясняет: «Волосы — дар, который Время бережет для зверей, а людям, недодав волос, оно прибавляет ума»; рассуждение завершается «лысым заключением»: «Время само лысо и хочет, чтобы до конца мира было на голове пусто и лысо». В конце «Двенадцатой ночи», *последней комедии* Шекспира, Шут (как бы резюмируя завершившийся не только сюжет данной комедии, но и весь жанровый сюжет) поучает посрамленного Мальволио: «Вот

---

<sup>1</sup> Переводы цитат везде, кроме оговоренных особо, даны по последнему изданию Сочинений Шекспира в 8 т. под ред. А. Смирнова и А. Аникста. М., Искусство, 1957—1960.

так-то круговорот времен несет с собой отмщение», а вся пьеса заканчивается обращенной к зрителям песенкой Шута о четырех возрастах века человеческого, неизменных, как круговорот четырех времен года, четырех сезонов природы. В мире комедий Время — синоним Природы, естественного порядка в космосе, постоянного круговорота в ходе вещей, тогда как в мире трагедий, начиная с «вывихнутого времени» в завязке «Гамлета», Время скорее антоним Природы, извечно естественного, здорового порядка, и означает со-временную, противоестественную, «больную» систему человеческого общества.

## 2. Существо сюжета. Субъективная сторона ситуации

Вкратце схему магистрального сюжета комедий можно формулировать следующим образом: это клубок из *нескольких любовных историй*, — то параллельно протекающих, то пересекающихся, то сплетающихся воедино, — со всякими превратностями и превращениями, внешними переменами (в положениях персонажей) и внутренними метаморфозами (в их чувствах, влечениях), — во всех отношениях разрешающихся счастливыми развязками, соединением любящих ко всеобщему удовольствию — персонажей, исполнителей, зрителей.

Комедии Шекспира 90-х годов — это прежде всего любовные комедии, в средоточии магистрального их сюжета всегда любовь, только любовь, высшая ценность в природной жизни всего живого. Уже по этому одному комедийные характеры и действие явно отличаются от трагедийного сюжета Шекспира зрелых лет. В единственной трагедии шестисотых годов с героем, поработанным любовью, действие строится на трагическом разладе, на несовместимости любви героя с жизненным его положением, с долгом полководца и триумвира перед армией, Римом и самим собой; ничего подобного никогда не бывает ни в ситуациях комедий 90-х годов, ни в одновременной и по мироощущению родственной им трагедии, в классической трагедии любви «Ромео и Джульетта». Затем, злополучную свою страсть сам Антоний воспринимает, начиная с кульминации, как постыдную слабость, лишившую его самостоятельности («Руль сердца моего в твоих руках» — Клеопатре); это страсть обессиливающая, «дегероизирующая» героя, — чего нет ни в какой другой трагедии шести-

сотых годов, с героями, поглощенными трагедийным аффектом не менее, чем Антоний. Не говоря уже о веронской ранней трагедии любви и о комедиях, где натура героя или героини, охваченная любовью, переживает полный расцвет, состояние некоего избытка сил, в этом состоянии — единственный источник сказочной «романтики» комедийного действия, в котором жизнь льется через край, как и безудержной предприимчивости авантюрно целеустремленных героев, не ведающих разлада с собой даже во всей слепоте страстей.

Правду шекспировской комедии, на свой лад неопровержимую, особую логику ее фабулы и характеров нельзя оценить вне их сюжета («предмета»), вне той сферы человеческой жизни, которая в антропологическом («человековедческом») искусстве Шекспира<sup>1</sup> служит специфическим миром данного жанра. Сфера комедии у Шекспира — это природно личная жизнь, природные желания человека и взаимоотношения между людьми, возникающие на основе этих желаний, венчаемых любовью, высшим голосом Природы в человеческом сердце, неисчерпаемым и всегда удивительным источником всякого рода комических положений и удивительных приключений.

Но «что значит любить», спрашивает пастушка Феба у своего поклонника в квартете последнего акта «Как вам это понравится», наиболее характерной, совершенной среди зрелых комедий Шекспира. «Любезный пастушок, скажи этому юноше, что такое любовь?» И Сильвий отвечает:

*...Быть созданным всецело из фантазий,  
Из чувств волнующих и из желаний.  
Боготворить, покорствовать, служить,  
Терпеть, смиряться, забывать терпенье,  
Быть чистым и сносить все испытанья  
Вот так, как я для Фебы.*

(V. 2; пер. Щепкиной-Куперник)<sup>2</sup>

В буквальном переводе:

Это значит быть созданным весь из воображенья (с «природным» оттенком «прихоти», «каприза». — Л. П.). Весь созданным из страсти и созданным из желаний (с при-

---

<sup>1</sup> Как обычно в старом — доромантическом, до XIX в. — искусстве, особенно в искусстве Ренессанса, исходившем из «человеческой природы» как постоянного качества.

<sup>2</sup> It is to be all made of fantasy. All made of passion, and all made of wishes. All adoration, duty, and observance. All humbleness, all patience, and impatience. All purity, all trial, all endurance! And so am I for Phebe.



родно-стихийным оттенком «инстинктов». — Л. П.). Весь обожанье, преданность, служенье (с оттенком «соблюдения положенного обряда», «галантного ритуала». — Л. П.). Весь покорность, весь терпенье и нетерпенье. Весь чистота, весь испытанность, весь стойкость. И таков я (по отношению) к Фебе.

В шекспировской комедии, всегда любовной, важнее всего *субъективная сторона ситуации*: сознание влюбленного (героя, героини, соперника), «всецело созданного из (прихотливого) воображения», «из (стихийных) желаний». В антропологическом искусстве Шекспира комедийный герой («человеческая природа» в комедии) — это Страстно Желающий Человек, Вождедеющий Человек.

Затем представлен комедийный герой, изображен комедийный Всякий Человек — идеализированно, «самоидеализированно»: таким, каким он мечтает быть, каким он, влюбленный, чувствует себя способным быть («весь обожанье, преданность, служенье, весь покорность, чистота, испытанность, стойкость»); он на все способен, в нем потолок влюбленной человеческой натуры. Подобно Антонию, он «миру доказать готов, что никогда никто так не любил» (но в трагедии это — горделивые слова Антония — не без игрового, шутливо условного оттенка в гиперболе — в завязке действия).

*Объективный и в комедии гений Шекспира* сказывается в том, что для зрителя это — *заведомо субъективная правда* («природа»), правда чувства, правда подхлестываемого страстью прихотливого воображения («быть созданным весь из воображения») — с этой самоаттестацией влюбленного пастушка (как бы невольной данью здравому смыслу) и начинается в «Как вам это понравится» декларация «истинной любви». В мире комедий, мире страстных желаний, человек, его натура и весь его мир показаны, освещены, оценены заведомо комически — «изнутри»; закон комедий, их правды: чем желаннее, тем натуральнее, тем естественнее, тем правдивее. Юмор Шекспира, характерный его тон в комедиях — чисто «натуральный», он коренится в натуре прихотливых желаний, в природном безрассудстве страстей, их алогичности в желаниях, настроениях, выборе предмета страсти. И пока комедийный герой пребывает в возбужденном страстью состоянии, — а в мире комедий он до конца действия из него не выходит, — он никогда не может оказаться в разладе с собой, изменить себе, противоречить себе (он одновременно «весь

терпенье и нетерпенье»), даже когда кардинально меняет прежнее отношение к героине (Клавдио и Бенедикт в «Много шума»), когда влюбляется в другую, изменяя первой («Два веронца»), или отказывается от торжественно принятой ранее программы жизни («Бесплодные усилия любви»).

В этих метаморфозах желаний, всегда внезапных и с предельной силой возникающих, прошлое героя как бы сразу выпадает из его сознания (афинские юноши в «Сне в летнюю ночь»). страсть (подобно Природе), «знать не знает о былом», она вся *в настоящем*. Перемену в желаниях, непоследовательность героя видят только посторонние персонажи, зритель и, конечно, героиня, предмет прежних домоганий, но не герой, по-прежнему цельный, как само Вождение. Он не терзается разладом с собой, ему не в чем корить себя, ведь он по-прежнему повинуется «природе» (Протей в «Двух веронцах»), — совсем не то, что трагедийный герой Антоний в кульминации страсти! (Ромео, который после первой встречи с Джульеттой уже не помнит о Розалине, в этом смысле подобен влюбленным в комедиях.)

Здесь мы подходим к тому, о чем не раз еще будет речь, — к отличию правды комедийной от правды трагедийной у Шекспира, к принципиальному различию в изображении сознания человека, особенно протагониста (Всякого Человека), в двух главных жанрах шекспировского театра. Знаменитая, восходящая к Мишле (через Я. Буркхардта), формула культуры Возрождения — «открытие мира и человека», формула почти такая же старая, как само шекспироведение, раскрывается применительно к театру Шекспира, одной из вершин этой культуры, различно. В комедиях это открытие (отход от трактовки средневеково-христианской, отрицательной), гуманистически «языческое» открытие *природного* мира и *природного* человека, — в природно личной его жизни: его инстинктов, желаний, страстей; поэтизация, идеализация естественных чувств — не как греховно соблазнительной «плоти», а как прекрасной «природы», — в духе открываемой в эпоху Возрождения с этой стороны античной культуры. В трагедии это открытие (отход от того же, традиционному ограниченному недоверия), гуманистически «языческое» открытие мира *человеческой* (мирской) *культуры* и человека как носителя и *творца культуры*: открытие личности («человека во всем значении слова», по выражению Гамлета), достоинства личности, открытие ее «призвания» — от Природы — тво-

рять себя и свою жизнь: ее право и долг критически (не традиционалистски) оценить свою жизнь, прежде всего социальные условия и свои возможности в ней.

В *природном мире комедий*, мире Вождеющего Человека, не только человек, влюбленный герой, изображен «изнутри», идеализированно, но, как уже сказано, и мир вокруг него представлен сквозь призму возбужденного страстью, вождеющего воображения. Комедийное действие протекает в «желанном», в «поэтическом, природном» мире. Магистральный сюжет комедии с первого его воплощения («Два веронца») до предпоследнего и наиболее выразительного («Как вам это понравится») тяготеет, особенно в счастливых развязках, к *пасторали* — чего в трагедии никогда не бывает и быть не может. Пастораль в литературе Возрождения — это не жанр, а особый *род поэзии*, любимейший, *идеальный* род, со своими жанрами, своими поэмами, лирикой, драмами, романами (причем пасторальный элемент в это время охотно вводят и в непасторальные, «реальные», роды творчества), с особым своим миром. Пасторальная жизнь для аудитории Возрождения — синоним «желанного» мира, «поэтически природного» мира, «утопического» (нигде — и везде), но на свой лад тоже реального мира, некие «святые острова», «где не едят надломленного хлеба, где только мед, вино и молоко, скрипучий труд не омрачает неба и колесо вращается легко» (О. Мандельштам). Гений Шекспира-комедиографа и «ренессансный» колорит его комедийных ситуаций сказывается в покоряющей правде изображения мужских и женских натур, их чувств и желаний, представленных на фоне «воображаемых», сказочных, довольно условных — более или менее «пасторальных» — обстоятельств.

Но с «обстоятельствами» мы уже переходим к другой стороне комедийной ситуации, к объективному ее миру.

### 3. Объективная сторона ситуации и архитектура сюжета

Насколько «пространство» действия и всего комедийного мира создано по образу и подобию влюбленного героя, «всецело из воображения», видно при сопоставлении объективных обстоятельств, враждебных герою и героине, в ситуации комедий и трагедий.

Начнем с того, что в каждой комедии Шекспира — свое место действия (край, город, местность), в десяти его коме-

дях оно никогда не повторяется. Комедии поэтому можно именовать по месту действия. Но, за исключением «Двух веронцев», «Венецианского купца» и «Виндзорских насмешниц», где место действия вынесено в заголовок, читатель, знакомый с комедиями Шекспира, вряд ли всегда догадается, о какой идет речь, если сказать комедия «эфесская», «падуанская», «наваррская», «афинская», «мессинская», «арденнская», «иллирийская»: настолько локальный, «экзотический» (но в данном случае не «восточный», а «южный», «средиземноморский») колорит идеализирован, отвлечен от реалий места и времени, вплоть до того, что в «веронской» (точнее, «вероно-миланской») комедии герой добирается из Вероны в Милан — морем. (Кроме виндзорской комедии — с ярким английским «родным» колоритом.)

Напротив, в трагедиях мы, при всех частных анахронизмах, все же ощущаем колорит древнеримской и, значит, для аудитории XVI—XVIII вв., воспитанной на Плутархе, «гражданской» ситуации в «Юлии Цезаре» или «Кориолане», равно как и средневеково-шотландские черты в «Макбете», — колорит их мира в целом. Потому-то в трагедиях и осознается анахроничность отдельных деталей.

Сравним теперь по сходным мотивам комедию «веронскую» с веронской трагедией, а комедию «венецианскую» с венецианской же трагедией. Роль вражды семей и патриархальной власти родителей над детьми в «Ромео и Джульетте», где героиню понуждают выйти замуж не по любви, — это хотя и не главное, но достаточно существенное обстоятельство для трагического хода и исхода действия, тогда как в «Двух веронцах» Валентин, изгнанный, подобно Ромео, и возлюбленная Валентина, Сильвия, понуждаемая отцом, подобно Джульетте, к браку с другим, уходят в «лес», и там, вдали от людей и законов людских, во власти одной лишь природы, все, как положено комедиям, разрешается счастливо и даже с согласия родителей. В «лесу», куда уходят любящие, изгнанные за неповиновение родительской воле, разворачивается действие «Сна в летнюю ночь», тоже завершаясь после всяких недоразумений исполнением всех желаний; в «Виндзорских насмешницах» соединение любящих вопреки желаниям родителей происходит во время праздничного обряда в «лесу»; в «Как вам это понравится» вторая, радостно комедийная, половина истории изгнанной из города Розалинды и ее возлюбленного протекает все в том же «лесу». В мире шекспиров-

ских комедий этот, всегда и везде возможный, спасительный уход в «лес» — по сути, единственное, что требуется от любящих.

В «желанном» мире комедий мы даже не замечаем тех, придуманных людьми, препятствий для природного чувства, которые играют такую роль в действительном мире трагедий. Среди равноправных претендентов на руку Порции в любовной истории венецианской комедии фигурирует и принц марокканский, но о цвете его кожи<sup>1</sup>, роковом для любящих в венецианской трагедии, мы вместе с Порцией и прочими персонажами думаем здесь не больше, чем о том, что Нерисса, возлюбленная дворянина Грациано, — всего лишь служанка, или о том, что Джессика, возлюбленная Лоренцо, — еврейка. Перегородкам расовым, сословным, национальным, религиозным, всякого рода социальным предрассудкам нет места в Бельмонте — родовом поместье Порции, в природном, и вместе с тем подлинно культурном, мире Бельмонта, где протекают чисто комедийные сцены любовных историй венецианской комедии, перемежаясь с более серьезными сценами столкновения Антонио с Шейлоком в самой Венеции. В мире Бельмонта, «расположенном на материке» (как несколько неопределенно обозначены в списке действующих лиц географические координаты Бельмонта), вдали от торговой Венеции, в своего рода венецианском «лесу», где в финале, праздная победу, сходятся все три любящие пары, мы отвлекаемся от торговой республики, от столкновения материальных интересов, от светотеней социальной жизни; мы покидаем, как в других комедиях, вместе с персонажами человеческое и бесчеловечное общество, мы «пасторально» уходим из «города» в мир «природы».

Но ни в какой мере это не означает какого-либо общественного умонастроения — и, того менее, принципиальной асоциальности натур — персонажей комедии. Напротив, решительно все в комедийной ситуации свидетельствует об органической («природной») их общительности: начиная со списка действующих лиц и на протяжении всего действия герои окружены верными «друзьями героя», героини — преданными «подругами героини» (для интриги шекспировских комедий две более важные

---

<sup>1</sup> Об этом зрителю напоминают с первых слов в сцене состязания соискателей. Сцена открывается словами Марокканца: «Не презирай меня за черноту: ливреей темной я обязан солнцу». На что Порция отвечает, что на ее руку он может притязать «как любой красавец-гость».

жанровые роли, чем для трагедий). С первой сцены мы видим влюбленных в «обществе»; в «лес» они уходят сообща с другом, подругой; в «лесу» их гостеприимно встречает такое же «общество друзей» («Как вам это понравится»); иногда само общество, в лице герцога со свитой, является к влюбленным в «лес», чтобы вместе с ними праздновать триумф любви («Сон в летнюю ночь»). Стоит сравнить афинскую трагедию («трагедию дружбы», как довольно неудачно иногда называют «Тимона Афинского») с афинской комедией, чтобы заметить жанровое различие в тональности между «уходом от людей» комедийным и трагедийным.

После *любви*, лейтмотива комедий, мотив *дружбы* играет в комедийном действии важнейшую и не менее универсальную роль. Магистральный сюжет комедий можно определить также как клубок историй любви и дружбы. Начиная с третьей комедии Шекспира — и первой в истории магистрального сюжета — с «Двух веронцев» и до последней, до «Двенадцатой ночи», комедии изобилуют примерами великодушия (Валентин в «Двух веронцах»), беззаветной преданности (Селия в «Как вам это понравится»), самоотверженности (Антонио в «Двенадцатой ночи») друзей героя и подруг героини. В сюжете венецианской комедии испытание дружбы даже затмило испытания любви — своеобразный акцент этой пьесы, отнюдь не выключающий ее из магистрального сюжета любовных комедий и, как мы дальше увидим, существенно освещающий в культурном плане весь комедийный мир в жанровом сюжете. По сути, дружелюбие комедийного героя это и есть «социальное» начало его натуры; комедийное «натуральное» общество — это идеальное «общество друзей»: наваррский кружок в «Бесплодных усилиях любви», обитатели Бельмонта в «Венецианском купце», лесное общество в «Как вам это понравится».

Комедийная интрига — после того как мы «отвлечлись» от несправедливого к любящим, недостаточно человеческого большого мира, покинули его и ушли в «лес» — не выходит за пределы малого, но зато естественного, натурального мира друзей. В этом обществе, по самой природе дружбы в обществе «личном», свободном, основанном на личных, произвольных симпатиях, без заведомо заданной, твердой, безличной системы, — не может быть и борьбы за «достойное место» в обществе, ни желания лично проверить отважным опытом отношения между людьми,

«экспериментом» проверить систему жизни, цену в ней личности и ее заслуг, как в «Тимоне Афинском», «Короле Лире», «Макбете», а значит, невозможно и разочарование в людях, отчаяние трагедийного героя. В освещенном «изнутри» мире Страстно Желаящего Человека нет места поэтому кризисному мироощущению, по крайней мере с ним не связаны пружины комедийного действия.

Отсюда и *чисто внешняя «сложность»* состава комедийного сюжета, мозаичная его архитектоника. Комедии можно по составу сюжета отнести к двум типам. Первый тип, более элементарный, — две или несколько параллельных любовных историй с героями-друзьями, протекающих примерно одинаково («Бесплодные усилия любви», «Венецианский купец») или контрастно («Много шума»), но с одновременной и равно счастливой развязкой; у «друга героя», у «подруги героини» в этих комедиях своя любовная линия, они тоже кого-то любят, и, как у героя и героини, чувство это встречает взаимность; выступать исключением из этого правила, не быть влюбленным, Шекспир позволил только Венецианскому Купцу, другу Бассанио. Этого никогда не бывает в трагедиях, даже в столь близкой к комедии веронской трагедии любви; но будь Меркуцио «другом героя» комедийным, не избежать бы ему возлюбленной. (Родриго в «Отелло», о страсти которого никто, кроме Яго, не знает и роль которого в интриге незначительна, в счет не идет. К тому же он не «друг героя».)

В более интенсивном сюжете второго типа параллелизм сохраняется только в любовных линиях, второстепенных для действия (Тезей и Ипполита, Оберон и Титания в «Сне в летнюю ночь», шут Основа и крестьянка Одри в «Как вам это понравится»); ситуация главной линии осложняется ролью соперника в любви и мотивом неразделенного чувства. Вместо параллельных пар — А — В, С — D и т. д. — тогда образуется четырехчлен — А — В — С — D: Джулия любит Протея, который влюбляется в Сильвию, которая любит Валентина и любима им («Два веронца»); соответственно Елена — Деметрий — Гермия — Лизандр в «Сне в летнюю ночь»; Орlando любим Розалиндой, которую (переодетую Ганимедом) любит Феба, которую безответно любит Сильвий («Как вам это понравится»); Виола любит Орсино, который любит Оливию, которая любит Цезарио — переодетую юношей Виолу («Двенадцатая ночь»).

«Друг героя», таким образом, выступает в комедиях —

чего в трагедиях никогда не бывает! — соперником героя, обычно неудачным; реже подруга — соперницей героини («Сон в летнюю ночь»). При этом герой и «друг героя», героиня и ее подруга могут в сюжетах обоих типов весьма различаться по своему положению в интриге, по «внешней судьбе», быть любимыми или отвергаемыми, они могут различаться по характеру и темпераменту, вспыльчивому или флегматичному, быть кроткими, робкими или насмешливыми, агрессивными, но (за исключением «Двух веронцев» — первого и еще не во всем показательного воплощения магистрального сюжета) — не по отношению к миру, жизни, людям, не по нравственному облику; все они безупречно удовлетворяют нормам приведенной выше декларации «истинной любви», как и нормам порядочности, все они одного нравственно-культурного круга. Иначе они не были бы друзьями, их пути в жизни не скрестились бы, они не очутились бы в одном комедийном «натуральном» обществе, культурном «обществе друзей».

Но это значит, что в собственно комедийном («ренессансном») мире, в его интриге нет той, после протагониста важнейшей, фигуры мира трагедийного, в которой концентрировано враждебное сознанию героя общество, противостоящая объективная сторона ситуации: в комедийной интриге нет интригана-антагониста («антигероя»), главы антагонистического общества (Клавдий против Гамлета, Октавий против Антония) или «реалистически» циничного его сознания (Яго против Отелло, Апемант против Тимона); трагедийный антагонист в обоих случаях — нравственный антипод протагониста. В комедиях подобного антагониста или совершенно нет (в пяти ранних комедиях), или (в более поздних, начиная с «Венецианского купца») он обычно выступает *вне любовной интриги* как таковой, он — враг не одному лишь герою, а *всему комедийному миру*, враг любви и радостей, враг жизне-радостного смеха («агеласт»); комедийный «принципиальный» антигерой поэтому одинок в мире комедии и в развязке побежден, посрамлен (Шейлок, Дон Хуан, Мальволио) либо добровольно сдается («Как вам это понравится»).

В комедийном «обществе друзей» роль «антагониста» в любовной интриге, таким образом, формально (структурно) играет «друг героя», по натуре (духовно) ему подобный. Это подобие героя другу героя, он же соперник героя, доведено в двух героях афинской комедии, в Деметрии и Лизандре, они же друзья, они же соперники, по сути, до



тождества: не зная точно ситуации, нельзя по реплике сказать, кому из двух она принадлежит. В других комедиях для этой же цели Шекспир охотно пользуется приемом «подмены» героини с помощью маски — как бы реализованной метафорой духовного подобия натур героини и ее подруги: в «Бесплодных усилиях любви» «уподобляющий» прием четырежды применен в финальной сцене объяснения героев с героинями — каждый из четырех влюбленных мужчин «объясняется» даме друга, принимая ее за свою; в финальной сцене венчания из «Много шума» замаскированную Геро подводят в качестве невесты Клавдио, который полагает, что венчается с другой. В прекрасном комическом «мире исполненных желаний» всякий «другой» подобен, должен быть подобен, герою, а «другая» — героине. Натура человеческая где-то в конечном счете тождественна.

И не только малая натура комедийного протагониста, но и большая Натура (Природа) комедийного «желанного» мира, созданного по модели сознания влюбленного («из воображения»), как показывает ход действия.

#### 4. Структура действия.

##### Его ход, тон и время

Комедийное действие, в противоположность трагедийному, лишено *внутреннего* драматизма. Вернее, оно, протекая в мире желанного, «избавлено» от драматизма в собственном смысле слова, оно не знает жестокой борьбы в настоящем времени за настоящее, достойное человеческой жизни состояние. Оно «гармонически» освобождено от драматизма дисгармонического и безысходного разлада в ситуации трагедийной, от принципиального, а потому непримиримого характера конфликта со столь же непримиримыми, принципиальными характерами его участников. Любовная интрига комедий блаженно не ведает изначально тревожного хода, а потому и катастрофического исхода интриги трагедий. В обоих жанрах «конец венчает дело», *весь* ход дела и его время, его жанровую «природу» — откуда и различие между комедией и трагедией в тоне *всего* действия.

Начнем с фабулы, с обычно заимствованной «истории», которая легла в основу действия. В комедиях это именно «история» — как в новеллах Возрождения: замкнутая в себе, новеллистически законченная история

любви молодых людей, вся как есть целиком — с момента первой встречи до счастливого конца, до вожделенного соединения влюбленных. Все фазы природного («натурального») чувства, первые брошенные семена, ростки, цветение, плоды, «вознагражденные усилия любви»<sup>1</sup> — равно интересны в этом процессе для шекспировского зрителя. Развязка действия — это вожделенный — для зрителей не менее, чем для персонажей, — непременно счастливый конец; исключения не составляет и действие «Бесплодных усилий любви», где дамы не окончательно отказали своим поклонникам, а только отложили «вознаграждение усилий», назначив кавалерам (отчасти в наказание за опрометчивое и оскорбительное для прекрасного пола прежде их решение) годовой испытательный срок.

Такая («недраматическая») форма драматизации фабулы, такая («наивная») трансформация повествовательного источника, «рассказа» в театральное действие, «показ», выразительно отличает шекспировское действие от технически более развитого, более искусно построенного действия в испанской или французской комедии, сосредоточенного на узловом моменте истории — на разрешении ситуации, давно наметившейся еще в предыстории. Более сжатое, более драматическое действие в пьесе испанской, а тем более французской — в связи с единством времени, — протекая в сценическом настоящем, в значительной мере освещает, хотя и *ретроспективно*, положение в прошлом, сопоставляет сценическое настоящее с досценическим прошлым и в какой-то степени устремлено *проспективно* в неизвестное, темное будущее. Напротив, в шекспировском действии, где перед нашими глазами происходит вся «история», — в комедиях еще в большей мере, чем в трагедиях, — сознание персонажей и наше, зрителей, сознание не выходит за пределы *сценического настоящего*. С первой комедии магистрального сюжета и вообще в ранних и средних его образцах (до «Много шума» включительно) мы ничего не знаем о прошлом персонажей, оно и не интересует нас, оно не имеет никакого значения ни для сложившей-

---

<sup>1</sup> Название одной комедии Шекспира 90-х годов, упоминаемой Миресом в известном его перечислении пьес молодого Шекспира (1598), — возможно, второе название хронологически второй комедии «Укрощение строптивой», по аналогии с которым четвертая (через год-два) названа «Бесплодные усилия любви», или другой комедии, если, что менее вероятно, не название до нас не дошедшей ранней комедии Шекспира.

ся ситуации, ни для хода действия<sup>1</sup>. О досценическом прошлом персонажей мы думаем не больше, чем о послесценическом их будущем, о предстоящей новобрачным жизни в браке. Конец делу венец — тут абсолютный конец: как в трагедиях с неперменной у Шекспира гибелью героя и героини, но в совсем иной, в комедийно легкой, радостной тональности. Любовная история и, после всяких перипетий, соединение влюбленных начисто выделены из всей их жизни, как важнейший (быть может, единственно интересный), *настоящий* (в обоих смыслах слова) эпизод всей «природной» их жизни.

Переходя к характеру этого эпизода, к существу комедийной истории — это, как сказано при формулировке схемы жанрового сюжета, обычно метаморфоза, любовное «натуральное» превращение. Персонаж, который перед этим, в экспозиции, возможно, никогда еще не любил (в отличие от любящих протагонистов в трагедиях зрелых лет, героями комедий всегда выступают молодые люди), а в ранних образцах сюжета даже почему-то уклоняется от любви, — вдруг влюбился, после чего начинаются всякие этакие вещи, какие разве только во сне приснятся, даже фантазмагории: завязка главной линии действия. В параллельных, вспомогательных линиях, напротив, экспозиция обычно затягивается, иногда до середины действия, и, таким образом, «превращения» одно за другим происходят на протяжении нескольких актов. При этом страсть героя и героини возникает во всех комедиях внезапно — и сразу на пределе. В «Как вам это понравится» влюбленная Феба цитирует К. Марло: «Тот не любил, кто сразу не влюбился» (для трагедии же, за исключением ранней «натуральной» трагедии любви, для «Отелло», даже для «Антония и Клеопатры», где в первых актах герой еще находит в себе силы побороть роковую свою страсть, такой тип изображения страсти невозможен). Согласно представлениям Ренессанса, восходящим к средним векам, любовь свидетельствует о прирожденном благородстве природы и неотделима от него: «Любовь находит себе место в благородном сердце, как птица в зеленой листве; благородство сердца и любовь

---

<sup>1</sup> К двум, обрамляющим весь комедийный театр Шекспира, пьесам с восходящими к античности мотивами «менехмов», потерпевших «кораблекрушение», к «Комедии ошибок» и «Двенадцатой ночи», так же как к предпоследней комедии «Как вам это понравится» с персонажами, до начала действия изгнанными из общества, — это положение (еще — или уже) не вполне относится.

созданы одновременно и неотделимы друг от друга, как солнце и блеск солища» (начало знаменитой канцоны Гвидо Гвиницелли, старшего современника Данте). Благородная натура героя и героини, таким образом, от природы создана для любви, а к началу действия уже созрела для нее, но комично само рождение любви, всегда случайное, хотя «натурально» необходимое, — готовность влюбиться в первого встречного («Сон в летнюю ночь»). Согласно традиционной «схоластике любви», Любовь благодаря Красоте проникает через Взгляд (зрение — источник страсти) в Душу, обосновывается в Сердце и сразу безраздельно овладевает Желанием, Сознанием и Волей. Во всех любовных комедиях поэтому завязка одна и та же.

Еще универсальней, единообразней, как закон природы, комедийная развязка. Лишь один раз Шекспир себе разрешил — вопреки ожиданиям персонажей, даже зрителей, хотя последних об этом предупредили в заголовке, — несколько отклониться от заведомо положенного финала. отложив вожделенное венчание на год в «Бесплодных усилиях любви», по способу ведения действия одной из наиболее характерных комедий. Завязка и развязка — наиболее значительные, наряду с кульминацией, сцены в магистральном сюжете трагедий — обычно относятся в комедиях Шекспира к менее эффектным моментам действия; иногда развязка даже подчеркнута условна.

Но, помимо завязки и развязки, начала и конца любовной истории, действия в собственном смысле тоже мало драматично. Несмотря на внешнюю пестроту, оно заведомо не должно волновать, «захватывать», поражать зрителя, как в современной Шекспиру испанской барочной комедии, лихорадочным динамизмом и парадоксами. По крайней мере, оно не должно тревожить нас развитием страсти, перипетиями судьбы влюбленных, как в шекспировских трагедиях. Уже опережающие, как сказано, исход главной линии, счастливые превращения во вспомогательных линиях настраивают нас на ожидание в основном действии такой же благополучной развязки. В «Много шума» Бенедикт, друг героя, «прозрев» и поняв настоящую подоплеку прежних своих пикировок с Беатриче, принимает затем участие в проделке над героем, задуманной для того, чтобы открыть глаза заблуждающемуся ревнивому Клавдио в отношении Геро. В «Двенадцатой ночи», после того как Оливия, прежняя затворница, влюбясь, обручилась с возлюбленным. Орсино оценил преданность Виолы.

Комедийная страсть по своему характеру и по характеристикам комедийных персонажей — по сути не любовь, а влюбленность; и не в позднейшей, утонченной, романтической форме этого чувства («О, влюбленность, ты строже Судьбы». А. Блок), а в более обычной, всечеловечески «природной», далеко не столь строгой. Уже мозаичская архитекτονика сложного — из нескольких, даже многих линий — сюжета указывает на недостаточно «типичный», распространенный, природный, а не трагедийно исключительный, не «роковой» характер комедийного чувства. Параллелизм любовных линий, особенно когда он проведен в разных культурных кругах, даже мирах всего живого («Сон в летнюю ночь»), сам по себе служит в законченной «комедии влюбленности» источником веселого, беспечного смеха. Но в «Ромео и Джульетте», классической трагедии любви, Шекспир отказался от какого бы то ни было параллелизма, от «разнообразия действия», которое отвлекло бы внимание от перипетий напряженной страсти, умалило бы трагический интерес. Что до характеров персонажей, то в одной и той же ситуации мнимой умершей героини комедийный герой, влюбленный Клавдио, хотя и виновен в ее смерти, не доходит, как ни велика его скорбь, до безумного отчаяния Ромео, а запоздалое раскаяние не доводит его, как Отелло, до самоубийства. Масштаб природы, мощь страсти и тональность самой метаморфозы в комедийной ситуации — иного порядка, чем в трагедийной (героической), и вызывает поэтому иную реакцию зрителя.

Что не менее существенно и вытекает из самого предмета («сюжета») комедий — страсть влюбленного не осложнена его *положением среди людей*, не строится на коллизии между натуральным и социальным, влечением и положением, и на связанном с этой коллизией разладе с миром, на духовном кризисе, как у любящих Отелло или Антония. Здесь нет ни субъективных, ни объективных оснований не только для катастрофической развязки трагедии, но и для дисгармонического движения страсти — нарастания, взрыва в кульминации, перехода в демонический аффект: в комедии нет и не может быть драматического (через действия, поступки) развития страсти, ее ожесточения из-за объективных препятствий; их здесь нет даже в той мере, в какой они даны в «натуральной» трагедии любви «Ромео и Джульетта» (вражда родов, власть семейная и государственная над любящими). После первой встречи влюбленных и рождения страсти — как сказано,

с первого взгляда и сразу на пределе, — после «ухода в лес», а уход этот всегда возможен, «лес» всегда вблизи, рядом (он в душе), — все счеты с объективным миром и возможность какой бы то ни было коллизии кончились. Для продолжения действия теперь требуются осложнения чисто внешние: судьба друга героя или подруги героини, параллельные или пересекающиеся линии.

Значительнее и принципиальнее всего эта задача решена в действии «Венецианского купца». Любовная история Бассанио и Порции осложнена здесь историей великодушного друга героя, столкновением Антонио с Шейлоком; после того как Бассанио достается рука Порции, в Бельмонт приходит весть о бедственном положении Антонио, и Бассанио спешит в Венецию ему на помощь. Но уже к концу четвертого акта Антонио спасен, как следовало ожидать в заветном мире желанного, все улажено, притом сравнительно легко; все препятствия для соединения влюбленных теперь устранены. Весь финальный предсвадебный акт поэтому занимает подготовленная в конце предыдущего акта героиней и ее служанкой чисто игровая сцена мнимой ревности (с признаниями в «измене»), которую герою и его другу, вернувшимся в Бельмонт, устраивают Порция и Нерисса, — из-за обручальных перстней, отданных «адвокату» и «писцу». Подобно этому в «Как вам это понравится», когда Розалинда встречается в Арденнском лесу с Орландо и, по развешанным на деревьях признаниям, убеждается в его любви, все готово для их союза; вторую половину комедии, все действие нисходящее (к венцу свадебному, а не терновому, как в трагедиях) теперь заполняет затеянная Розалиндой-Ганимедом игра с двумя Розалиндами, Розалиндой, жестокой к Орландо (в мире воображаемом), и Розалиндой любящей, о которой знает только зритель.

В этих, чисто игровых и «тормозящих» развязку, сценах, образцах комической *ретардации*, — вся суть, вся соль комедийного действия, вся «поэзия и правда» полупасторальной поэтики комедий Шекспира. Сцены, протекающие в мире более реальном, объективном, но все же довольно условном, призваны только обрамлять чисто комедийное действие, играть служебную роль для «субъективной» правды сцен воображаемого мира. Комедийный сюжет сосредоточен не на реальном месте человека среди людей, не на системе объективного мира, стремлении изменить жизнь, сделать ее более достойной (как в трагедиях), а на

природе мира субъективного, в состоянии избытка жизненных сил творящего свой особый мир, «всецело из воображения», на наслаждении влюбленного своей натурой, ее состоянием, своим состоянием, на демонстрации собственного состояния перед собой и другими, игровой творческой своей силы в чисто театральном мире воображаемом — и вместе с тем созданным по образу и подобию реального, «вожделенным» дополнением к нему.

Недраматическое (либо малодраматическое) течение комедийного действия отмечено, таким образом, общей (малоиндивидуализированной, «общеприродной») завязкой, довольно условным (жанрово «положенным») концом и к тому же нерезко обозначенной, малозаметной серединой (кульминацией) действия. В целом действие не столько драматически *устремлено* к чему-то (пока неясному или, как в трагедиях, тревожному), сколько сценически *представляет* нечто достаточно определенное, радостное. Комедийное доверие стихийному («природному») ходу вещей исключает беспокойство зрителя, патетическую тревогу за исход ситуации, даже в грустных сценах: зритель знает, что, как в круговращательном движении природы, за грозой и бурями снова выглянет солнце, он верит, что день уныния пройдет, день веселия настанет. В противоположность тональности патетического жанра, «трагической тревоге», особенно начиная с кульминации, за будущее, за судьбу героя, в веселом комедийном действии, особенно в нисходящей линии, царит тональность беспечного юмора, питаемая игровой уверенностью в благополучном (жанрово условном!) разрешении всех недоразумений. Внимание беспечных зрителей и персонажей в последних (предсвадебных) актах не выходит за пределы праздничного *настоящего времени* — единственно интересного и для нас, и для персонажей. С этой стороны всего последовательней нисходящая линия действия в «Бесплодных усилиях любви»: ряд веселых номеров, демонстрируемых персонажами фона перед персонажами основного действия, перед героями, и самими героями перед дамами, — театрально-драматическое здесь празднично переходит в театрально-эстрадное, действие — в самодеятельность.

Настоящая — естественная и должная, реальная и нормальная — природно человеческая жизнь, подобно жизни самой природы, вся в настоящем: так есть, было, будет. Так есть, ибо всегда так было и всегда так будет. *Сюжет* шекспировской комедии — некая притча природного

мира — *предстоит перед нами так, как протекает в природной действительности*, — в движении грамматического «общего настоящего» времени: действие, вечно повторяясь, *происходит*.

\* \* \*

Магистральный сюжет не дан готовым и не задан зрителю, как загадка, а *становится* на протяжении 90-х годов, как бы поворачивается с разных сторон, акцентируется на разных чертах, пока не достигает наибольшего совершенства в предпоследнем образце — вы, зрители, вправе назвать эту характернейшую шекспировскую комедию как вам будет угодно, *как вам это понравится* (as you like it).

Из предыдущего анализа ясно, что магистральный сюжет включает не все комедии Шекспира. Первые две, «Комедия ошибок» и «Укрощение строптивой», дебюты Шекспира-комедиографа, — еще как бы поиски, в разных направлениях и комедийных традициях, *своего* жанрового сюжета. В двух этих пьесах, по-своему достаточно совершенных, уже намечаются, однако, в каждой на свой лад, отдельные черты будущей шекспировской комедии — это предыстория магистрального сюжета. Из более поздних комедий примерно то же можно сказать о «Виндзорских насмешницах», согласно преданию, написанных наспех в две недели по заказу Елизаветы, во многом плод навязанного вдохновения.

К жанровому сюжету, стало быть, относятся семь комедий. Среди них три ранние 1592—1595 гг. («Два веронца», «Бесплодные усилия любви» и «Сон в летнюю ночь») отличаются от четырех комедий зрелых лет 1596—1600 («Венецианский купец», «Много шума», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь») общностью многих черт «субмагистрального сюжета», в целом образуя две группы комедий. Последние из них, своего рода свод характерных мотивов и положений многих предыдущих начиная с «Комедии ошибок», тем самым свидетельствует, что к 1600 г. (год «Гамлета», первой из драм трагедийного периода) жанровый сюжет комедий уже для Шекспира «исчерпан»: «Двенадцатая ночь» (по содержанию, по мотивам — все, *что угодно*) это «комедия-эпилог» шекспировского театра.



# II Эволюция сюжета

## 1. Сюжет комедий

Содержание комедий Шекспира уже видно по их предмету, по господствующему сюжету. За исключением самой ранней «Комедии ошибок» (его дебюта в комедийном жанре, где, перерабатывая Плавта, он еще слишком связан античным образцом для сюжета, в котором любовь играет лишь эпизодическую роль), все комедии Шекспира, как уже было сказано выше, — «любовные комедии». Любовная интрига, обычно с переплетением нескольких линий, охватывает почти все действие, демонстрируя излюбленную идею эпохи о всеобщей и неодолимой власти Природы над человеческим сердцем. Эта интрига, обеспечивая действие внешней занимательностью, служит также основой психологического интереса, — благодаря любви, своего рода катализатору драматической реакции, обнаруживается удивительное разнообразие натур героев и героинь, у каждого любовь «проявляет» его натуру, более или менее скрытую в первых сценах. Природа — великая Натура, главная героиня любовной комедии, — бесконечно разнообразна в малых образах-натурах, это она создает галерею неповторимо оригинальных характеров шекспировского театра.

«Комедия любви» для художника Возрождения, как и для его аудитории, — неисчерпаемый источник своеобразных характеров и положений. Это не оранжерейно-условная французская «галантно-любовная комедия» XVII — XVIII вв., но сама жизнь, натурально схваченная в наиболее естественном состоянии и всегда удивительная.

На любовной партии по преимуществу основан интерес сюжета, и она же определяет роль действующих лиц — главных (влюбленных), основных (необходимых для ситуации) и эпизодических, которые отходят в глубину фона,

обычно сочувственного любви, составляя наивно природный (народный) аккомпанемент для голоса природы в душе культурных героев. Бросается поэтому в глаза как исключение то выдающееся место, которое занимает образ Шейлока в сюжете «Венецианского купца». Оно не раз побуждало критиков отрицать за этой пьесой характер комедии и сближать ее по жанру с «серьезными драмами» и даже с трагедиями шестисотых годов. Мощный, чисто шекспировской силы образ Шейлока создан, однако, не теми средствами, какими в комедиях Шекспир обычно раскрывает натуру героев. Образ Шейлока далеко выходит за пределы содержания «любовной комедии» и, вырастая из фона, затмевает по своему интересу героев основного действия. Но это исключение, оттеняя своеобразие шекспировской комедии, лишь подтверждает общее правило.

Есть глубокое различие в самом предмете комедии между Шекспиром, а также другими драматургами английского Возрождения (за исключением сатирического Бен Джонсона с его последователями) и Лопе де Вега, основоположником испанского театра, и его современниками, у которых любовный сюжет также играет ведущую роль. В испанских комедиях «плаща и шпаги», рисующих быт дворянского общества, действие обычно строится на столкновении любви и чести, на коллизии естественных влечений и условных приличий. «Цивилизованное» сознание героини или героя раздваивается в борьбе личного, природного и запретного чувства с официальными нормами морали, предписанными общественным положением героев. Интрига в испанской любовной комедии строится поэтому на том, как обходятся препятствия «чести», которая сводится к тому, «что люди скажут».

Этого столкновения «природы» и общества в душе человека светского, этой коллизии, характерной для театра сословной культуры абсолютизма, не знает ренессансный английский театр, в частности комедия Шекспира. Общественное положение его героинь — знатной девушки Джулии в «Двух веронцах», племянницы губернатора Беатриче в «Много шума из ничего» или герцогской дочери Розалинды в «Как вам это понравится» — не играет никакой роли в их поведении (переодевания, прятания — характерные и для испанской комедии приемы), ни в психологии их чувств («жестокость» к поклонникам, пикировки, переменчивость). Меньше всего в комедиях Шекспира мы думаем о звании и сани его героев и героинь. Точнее, их

высокое общественное положение мотивирует уровень их культуры и более облагороженный, чем у клоунов и шутов, образ мыслей и чувств. «Природа» и «культура» в психологии его персонажей не только не противостоят как антагонистические начала (в отличие от испанской барочной комедии XVII века), напротив, «культурность» его героев и сказывается в том, с какой непринужденностью отдаются они своим чувствам, с какой свободой проявляется их натура — в их ренессансном культе природы, предмете неисчерпаемого интереса для шекспировской аудитории.

Комедия Шекспира отличается и от комедии французского классицизма в лице ее создателя Мольера. На обязательной любовной интриге основан у Мольера сюжет не только «Дон Жуана», но в значительной мере и других образцов его «комедии характеров», что отчасти является уступкой вкусам галантного общества, уступкой, порой не лишенной искусственности (например, влюбленный и галантный Гарпагон в «Скупом»). Но, выводя влюбленного Тартюфа, влюбленного Гарпагона или влюбленного Журдена, анализируя специфическую психологию ханжи в любви, скупца в любви, тщеславного мещанина в любви, Мольер вместе с тем достигает и большей рельефности в обрисовке персонажей как сословных типов, воплощающих социальные пороки французского общества XVII в. Сословно окрашенная психология служит здесь эффективным средством для общественной сатиры.

Этой социально разоблачительной цели в анализе страсти не знает театр Шекспира — по крайней мере ее нет в главной линии сюжета (сатирическую функцию иногда — в более поздних комедиях — и между прочим выполняет какой-либо персонаж вспомогательной линии — например, влюбленный Мальволио в «Двенадцатой ночи»). По психологии чувства действующие лица комедий Шекспира — первые не сословные герои европейской драмы, и это их отличает от персонажей испанской комедии «плаща и шпаги» и французской комедии классицизма. Своеобразие искусства Ренессанса сказывается у Шекспира в поэтизации нормально человеческих чувств, а непревзойденная мощь этого искусства — в удивительной пластичности и идеализированной естественности натур, сбросивших стеснительные одежды сословных норм. И только таким образом в «натуральной» любовной комедии Шекспира, между прочим и не на первом плане, возникает иногда и собственно социальная тема.

## 2. Ранние комедии

В «Укрощении строптивой» комедийный интерес сосредоточен в контрасте двух героинь, на удивительной метаморфозе натур. В семье богатого дворянина выросли две невесты, и отец озабочен устройством дочерей. Старшая, Катарина, слывет грубой и сварливой, а младшая пленяет многочисленных женихов ангельски кротким поведением. Но, выйдя замуж, «чертовка Кэт» оказывается покорной женой, тогда как сестра выказывает строптивый нрав — «кошка Кэт» прячет свои когти, а «кошечка Бьянка» их выпускает. Сущность человеческой природы, отличная от ее видимости, — одна из любимых тем всего театра Шекспира, в частности комедий. Натура человеческая, натура женская обнаруживается в этом противопоставлении, в комическом неожиданном самораскрытии при изменившихся условиях. Живая природа последовательно, но каждый раз на особый лад, реагирует на одни и те же внешние обстоятельства: та же патриархальная семья вызывает открытую строптивость старшей сестры и внешнее смирение младшей, а в замужестве также по-разному проявляется их настоящий характер. Человеческое поведение — не простая автоматическая реакция, в нем выражается удивительное самодвижение природы, лишь стимулируемое и обнаруживаемое обстоятельствами (средой).

Демонстрация вариантов женского характера параллельно сопровождается соревнованием в предприимчивости претендентов-женихов. Изящный, вкрадчивый Люченцио, домогаясь руки Бьянки, проникает под видом учителя в ее дом, оттесняет менее ловких соперников и достигает благосклонности любимой. Авантюрный, дерзкий Петруччо идет прямо к цели, выбивает клин клином, укрощает упрямство упрямством, дрессирует Катарину, как неизбежную лошадь, и, как мастер своего дела, побивает партнершу «ее же оружием». Внимание к даме у каждого из поклонников соответствует натуре его избранницы: строптивой сестре достается строптивная любовь, а любезной — галантная преданность. Грубоватый, энергичный Петруччо и прямодушная Катарина, мягкий, слабохарактерный Люченцио и лукавая Бьянка составляют «натуральные» пары. В каждой из партий двойной игры естественно побеждает более сильный и ловкий партнер. В финале, наиболее эффектно среди финалов комедии Шекспира, сама Катарина читает мораль строптивым женам:

...не копьём — соломинкой мы бьём,  
И только слабостью своей сильны.

(Истина, подтвержденная не только ее собственной историей, но и историей ее сестры, покорившей Люченцио кротостью.) Эта мораль, исходящая из необходимости в семье «власти твердой, покорности разумной» и из роли мужа, «естественного» главы семьи и защитника «слабого пола», отвечала народно-патриархальным представлениям о нормальном браке у шекспировской аудитории; зрители вместе с действующими лицами комедии аплодировали заслуженной победе Петруччо на состязании мужей в заключительной сцене. Но острота пьесы, несомненно, заключалась и для аудитории XVI в. не в привычной и пресной морали — как обычно в произведении искусства, идея комедии совпадает с жизнью художественного целого, а не с конечным «выводом».

Интерес «Укрощения строптивой», неизменный успех этой пьесы у современников и у потомства основан на том, как Петруччо «укрощает» дикарку, показывая Катарине ее самое в кривом зеркале, на искусстве виртуоза, который воспитывает натуру, не прибегая к прямому насилию (в средневековых источниках сюжета муж-укротитель избивает жену и т.п.), — на комически неожиданном обнажении перед зрителем и комедийным миром подлинного характера каждой из двух сестер. Комедийная соль «Укрощения строптивой» не в «естественной» *косной морали*, а в не менее естественном — *движении натуры*, в том, что сама Катарина, прежняя строптивца, в развязке отчитывает строптивых жен, учит их уму-разуму.

На удивительных метаморфозах чувств и поведения, на сей раз мужчин, основано действие также в «Двух веронцах» и в «Бесплодных усилиях любви». В первой комедии благородный юноша Протей, охваченный новой страстью, совершает ряд низких поступков по отношению к прежней возлюбленной, к другу, к невесте друга. Сознывая, что его «рассудок помутился», Протей все же пытается софизмами оправдать свое тройное предательство и ссылается на то, что, повинувшись любви, высшей силе в природе, он, изменяя другим, сохраняет верность себе. Его монологи в сценах второго акта ключ к тому, что захватывало шекспировскую аудиторию в психологии этого персонажа. В контрасте характеров веронских друзей, заложенном уже в их именах, разумный Валентин (от лат. *valentis* — начало «стойкого, прочного, основательного») воплощает идеальное и

доблестное в человеческой натуре, а влюбчивый Протей (так же, как его мифический прототип — образ многоликой Природы) — «изменчивое», прихотливое, но не менее пленительное начало. Именно впечатлительный, непостоянный, но не менее, чем его друг, целеустремленный Протей представляет в этой пьесе земную, чувственную основу ренессансного культа стихийной природы и свободной личности.

Эти два начала, что характерно для жизнерадостного мироощущения комедий, еще не слишком разошлись, как позднее в антагонистических непримиримо контрастных образах трагедий, — два веронца связаны узами искренней долголетней дружбы. За низкими поступками Протея еще не стоит вполне сложившийся характер, твердая программа, законченно эгоистический принцип, как у Яго, у Эдмунда или у друзей Тимона Афинского, — это всего лишь проступки под влиянием аффекта, временные превращения несколько аморфной натуры, доказывающие неодолимую силу природы над человеческим сердцем, способным завести куда угодно. Развязка комедии, где Валентин прощает неверного, но раскаявшегося друга, часто представлялась позднейшим читателям слабой, недостаточно мотивированной. Но она соответствовала снисходительной морали Возрождения и любимой идее эпохи, гласившей, что «заблуждения Амура достойны прощения» (как рассуждает один герой Ариосто). Эта развязка, бесспорно условная, — не так уж неожиданна в комедии о неожиданных превращениях, героем которой является Природа-Протей.

Тема «Бесплодных усилий любви» намечена еще в экспозициях предыдущих комедий. В «Укрощении строптивой» молодой Люченцио, прибыв в Падую, намерен посвятить себя изучению философии и добродетели, слуга же советует ему не увлекаться безрадостной моралью стоиков и не отвергать Овидия ради Аристотеля. В начале «Двух веронцев» Валентин, которого влечет слава, уезжая из родного города, порицает Протея, раба любви. Но в обеих комедиях природа берет верх над тщеславным аскетизмом. Этого рода «превращения» и составляют содержание «Бесплодных усилий любви». Кружок придворных во главе с королем принимает решение удалиться от мирской суеты и сердечных страстей, предаться наукам и созерцанию, дабы ценой суровых лишений завоевать славу в веках и одержать победу над всепожирающим временем. Но «академию» добровольных отшельников посетила

группа прекрасных дам — и от искусственных планов не осталось и следа. Герои, влюбившись, неузнаваемо преобразуются, нарушают свои обеты, уличают друг друга в притворстве, осыпают дам подарками, посылают им любовные письма, сочиняют в их честь стихи, затевают, добываясь взаимности, забавные маскарады. Насмешницы-дамы, однако, не вознаграждают их усилий и покидают героев, назначив им годовой испытательный срок, чтобы проверить искренность их чувств.

Эта «придворная» комедия вместе с тем осмеивает придворные манеры и моды, увлечение проникающими из Италии оранжерейными «академиями», вычурный «эффуизм» галантного языка (от которого не свободен и молодой Шекспир) — черты рафинированной аристократической культуры позднего Ренессанса. Тон комедии, в котором насмешка сочетается с любованием капризной фантазией героев, отнюдь не сатиричен. Действие пьесы, где почти нет интриги, строится на состязаниях в остроумии, в дружеской и любовной пикировке, в шутках и добродушных насмешках всех над всеми — это одна из самых жизнерадостных комедий Шекспира. В ней господствует карнавальный мотив победы природы над искусственностями культуры, естественных чувств над претенциозным воображением. Карнавальным состязанием Весны и Зимы, песней, в которой «опасный звук насмешливой кукушки» приводит в испуг мужей, а «приятный зов» совы напоминает о радостях семейного очага, заканчивается пьеса.

Наиболее поэтическая комедия раннего Шекспира «Сон в летнюю ночь» фантастическим сюжетом завершает и как бы комментирует содержание предыдущих любовных комедий. Волшебный цветок, причина удивительных переломов в чувствах героев, их превращений, — поэтический символ волшебной силы природы, «магической» власти Натуры над человеческим сердцем. В интриге, где Елена любит Деметрия, который любит Гермю, которая любит Лизандра и любима им, повторяется сюжет «Двух веронцев», где Джулия отправляется за неверным Протеем, который влюбился в Сильвию, возлюбленную Валентина. История Оберона и Титании напоминает сюжет «Укрощения строптивой», а разыгрываемая ремесленниками пьеса масок о любви Пирама и Тисбы перекликается со сценой масок, представленной педантами и шутком в «Бесплодных усилиях любви»: одна пародирует ослепление страсти афин-

ских молодых людей, а другая — героические претензии наваррских придворных. Буффонады интермедий в обеих пьесах после сцен безумств основного действия восстанавливают права здравого смысла.

Фантастика «Сна в летнюю ночь» «обобщает» содержание предыдущих шекспировских комедий — природную стихийность возникновения и развития любовной страсти. Характеры героев и героинь поэтому здесь не противопоставляются, как в «Укрощении строптивой» и «Двух веронцах», а, напротив, сближены до почти неразличимого тождества — каждый из них поступает так, как другой поступал бы в его положении. Завершающая ранний период комедия напоминает с этой стороны первую комедию Шекспира, ее сюжет о близнецах. Вместо контраста индивидуальных характеров любовный сюжет в «Сне в летнюю ночь» строится на единстве и контрастах четырех миров. Действие здесь развивается на фоне свадьбы Тезея, донжуана античной мифологии (о многочисленных любовных его победах напоминает зрителю Оберон), добывшего себе в жены Ипполиту, воинственную царицу амазонок. Любовь в мире прославленных героев обрамляет историю превращений чувств у обыкновенных смертных, у двух афинских юношей. Параллельно в мире эльфов происходит любовная ссора Оберона и его супруги Титании, а актеры-любители в меру своих сил и со всем усердием представляют горестную историю славной любящей четы из «Метаморфоз» Овидия. Магической силе волшебного цветка так или иначе подчинены все четыре мира (любимая тема Возрождения — «Амур, увлекающий за своей колесницей все живое»).

Как и в прежних комедиях (любовь Люченцио и Бьянки в «Укрощении строптивой», Валентина и Сильвии в «Двух веронцах»), свободное чувство приводит влюбленных к столкновению с патриархальной моралью, на стороне которой официальное право, к конфликту с рассудком родителей, не признающих за своими детьми их прав естественных. И тогда герои (как и в «Двух веронцах») уходят в «лес», предаются власти «природы», и там в «лесу» — та же «природа», источник всех их страданий, столкновений и недоразумений, ибо «любви со здравым смыслом примириться трудно», тот же сок волшебного цветка, который и в Афинах ослепляет им глаза, приводит каждого к исполнению его желаний и всех к взаимному согласию. Комедия стихийных, свободных чувств, побеждающих



домостроевские нравы и искусственный закон, заключает в себе и утопию счастливой жизни, основанной на «естественных» законах природы:

Всяк будь царь своих владений,  
Как пословица гласит:  
Всякий Джек с своей будь милой,  
Все пойдет своим путем,  
Всякому его кобыла,  
Все окончится добром<sup>1</sup>.

Сюжет этой комедии, отдельные мотивы которого восходят к разным источникам, в целом принадлежит, в отличие от большинства комедий, самому Шекспиру и более, чем иные, показателен для его порой «фантастического» реализма. Грани между реальным и воображаемым как бы стираются. Фантастические существа, духи наделены реально бытовыми чертами, вступают в сношения со смертными. Король эльфов Оберон — один из прежних возлюбленных Ипполиты, королева эльфов Титания раньше была любовницей Тезея. Как и афинские молодые люди, они любят, ревнуют, под влиянием возбужденного воображения (все тот же магический «цветок») фантастически идеализируют предмет своих чувств и попадают в еще более забавные положения (Титания влюбляется в ткача Основу с ослиной головой). В сюжете гротескно срastaются образы, представления и быт разных времен и культур. Классическая Титания, взятая из античных преданий, введена в мир средневековых поверий. На службе у Оберона (литературный образ, заимствованный из французских рыцарских романов) состоит в качестве шута домовой Пэк, хорошо знакомый зрителю Шекспира, фольклорно-бытовой персонаж. В античную героическую материю вплетаются нравы английских горожан и театральный быт XVI в.

«Сон в летнюю ночь» показывает, чем именно дорога для Шекспира античная традиция, то воскрешение классической древности, которое дало эпохе Возрождения ее название. Вместе с другими художниками и мыслителями народно-гуманистической линии Шекспир часто издевается (особенно в «Бесплодных усилиях любви») над современными «латинистами», над педантами и буквоедами, которым недоступен живой дух античной культуры. С дру-

---

<sup>1</sup> Контаминированный перевод.

гой стороны, Шекспиру еще неизвестно свойственное классицизму XVII в. «подражание античности» как принцип меры и разума, ограничивающий, дисциплинирующий натуру, вносящий порядок в стихийную «неразумную» природу, — то понимание духа античности, которое соответствовало эстетике абсолютизма XVII в. Художнику Возрождения Шекспиру дорого в античности ее «языческое»; чуждое христианского аскетизма преклонение перед естественным человеком, ее гуманистический культ природы, ее раскрепощающая, а не ограничивающая роль для рождающейся личности нового общества. Между классической античной традицией и неофициальной народной традицией с ее языческими пережитками, проникнутыми тем же культом природы и сохранившимися в народных празднествах, поверьях и обычаях, для Шекспира внутренне нет существенного различия. Обе традиции поэтому сливаются в «Сне в летнюю ночь»; анахронизмы всего сюжета здесь юмористически заведомо заданы. Английский Шервудский лес, где шалит озорной Пэк, он же Добрый Друг Робин, лес, овеянный преданиями о свободолюбивом славном Робине Гуде, возможен всегда и находится повсюду — в этой комедии он вплотную примыкает к древним Афинам.

### 3. Комедии зрелых лет

От ранних пьес Шекспира заметно отличаются по содержанию комедии, созданные во второй половине 90-х гг. Сюда относятся «Венецианский купец», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь» (а также комедия «Виндзорские насмешницы», но ее уместно рассматривать в связи с хрониками).

Сюжет в этих комедиях по-прежнему развивается как любовная история, в ходе которой открывается галерея разнообразных натур, жизнерадостных, остроумных, обаятельно естественных. Но Шекспир лишь теперь достигает высшего богатства идей и наибольшей пластичности образов. По сравнению с комедиями зрелых лет обрисовка характеров в ранних комедиях, душевные переходы и контрасты кажутся еще угловатыми («Укрощение строптивой»), схематичными («стойкость» Валентина не меньше, чем «изменчивость» Протея в «Двух веронцах»), драматургически не вполне разработанными («Бесплодные усилия любви»), — они наиболее убедительны лишь в ска-

зочно-условной форме («Сон в летнюю ночь»). В ситуации и в фоне действия поздних комедий рядом с жизнерадостными героями и героинями появляются герои, томимые меланхолией, а также мрачные персонажи, враждебные нормально комедийному миру, контрастирующие образы социального зла и бесчеловечности, всегда побеждаемые в ходе действия, которое, согласно канонам веселого жанра, завершается счастливым концом. Собственный мир комедий, в отличие от трагедий, еще не расколот антагонистической борьбой, он, скорее, ущемлен, стеснен или даже временно оттеснен силами, враждебными «природе», но в звучании комедий появляются новые, печальные нотки.

Наиболее значительно это новое для комедий противопоставление в «Венецианском купце», где оно с захватывающим драматизмом проведено через все действие. Контраст великодушного купца Антонио и мстительного ростовщика Шейлока уже выходит за пределы внутренне родственных вариантов единой человеческой природы «Укрощения строптивой» или «Двух веронцев». Перед нами непримиримая противоположность двух систем жизни, полная серьезного социального смысла.

История сватовства Бассанио к богатой наследнице Порции — полусказочная новелла, в которой опоэтизирован мир авантюрно-предприимчивых натур, полных беспечной жизнерадостности и дерзких желаний, во главе с образованной, прекрасной владелицей замка Бельмонт. Это круг людей, которым ничто человеческое не чуждо, мир любви, дружбы, остроумия, тонкого понимания живописи, музыки, природы — культурный круг общества эпохи Возрождения. Это мир изысканной роскоши и богатства, которые эти люди умеют ценить не меньше, чем блага культуры. Для Бассанио, «ученого и воина», но бедного дворянина, когда он решает принять участие в опасном состязании претендентов на руку героини, ее богатство играет не меньшую роль, чем молва о ее уме и красоте. (Его друг Лоренцо, похищая прекрасную Джессику из дома отца, не забывает заодно прихватить дукаты и драгоценные камни ростовщика, — насчет чужой собственности эти люди не слишком разборчивы.) Но богатство здесь служит лишь средством для «всестороннего» наслаждения жизнью гармонически развитому «универсальному человеку», этому пресловутому идеалу эпохи.

Ренессансному миру комедии противостоит Шейлок. Для Шейлока богатство — средство к увеличению богат-

ства, к дальнейшему неограниченному накоплению, деньги для Шейлока становятся самоцелью. Характер Шейлока очерчен Шекспиром с той *многогранностью*, без которой для художника Возрождения и его аудитории зловещий образ ростовщика был бы лишен убедительности и жизненной правды. Шекспировский «скупец», которого часто противопоставляли мольтеровскому, богат одарен от природы, умен, проницателен, красноречив, остроумен, целеустремлен. Но все его способности поставлены на службу накопительству. Раздавленный приговором о конфискации имущества, он просит:

Берите жизнь и все; прощать не надо,  
Берите вы мой дом, отняв опору,  
Чем он держался; жизнь мою берите,  
Отнявши все, чем только я живу.

В Шейлоке, первом в литературе Нового Времени могучем образе капиталиста, внимание художника Возрождения приковано к демоническому процессу превращения богатой природы в орудие ею же создаваемого богатства — к процессу дегуманизации личности, сведения всех человеческих интересов к одному стяжанию.

Светотень Антонио — Шейлок поэтому не укладывается в «антропологические» рамки контраста характеров ранних комедий; у великого реалиста она, скорее бессознательно, насыщена социально-историческим содержанием. В самом способе достижения богатства, в их экономике эти два образа составляют многозначительный контраст. «Царственный купец» Антонио, корабли которого плавают по всем морям, подвергаясь превратностям стихий, овеян романтикой эпохи великих географических открытий. Его благополучие еще архаично всецело зависит от фортуны, от природной стихии («*Вся моя судьба на море*», — говорит он Бассанио) — если его корабли задержатся в пути или потерпят крушение, богатый венецианец окажется в положении последнего нищего и ему придется собственным мясом оплатить свои векселя. Тогда как капитал ростовщика Шейлока более обеспечен социально, способы его умножения находятся под эгидой государственного закона — сам дож Венеции не смеет ущемить интересы Шейлока, чьи претензии обоснованы векселем, за которым стоит коммерческая репутация торговой республики. «Героический» век начала капиталистической эры не только раскрепощал человеческую личность, ее предприимчивость, но и закреп-

лял, нередко в самой бесчеловечной «шейлоковской» форме, институт частной собственности; во имя разумной и доброй Природы век Возрождения восславил естественные права человека, его свободную «стихийную» инициативу — и на защиту интересов капитала встал закон и твердый правопорядок. Конфликт между Шейлоком, апеллирующим к органам суда в борьбе с Антонио, ненавистным за то, что «взаймы дает он деньги без процентов и курса рост в Венеции снижает», переходит поэтому в противопоставление естественной человечности и формального закона. Претензии Шейлока формально неоспоримы; в правовом споре взывания адвоката Антонио к «милости» истца — не больше чем прекраснородушные фразы. Формализм бесчеловечного права можно победить лишь утрированным формализмом буквального истолкования — и только таким софистическим образом восстанавливается содержательное право человечности и гуманистическая идея торжествует, как положено для жизнерадостной комедии.

Действие комедии разворачивается на фоне маскарада, народных игр в Венеции и заканчивается празднествами и ликованием в Бельмонте. Уходя из дому на ужин, куда его пригласил «мот-христианин», Шейлок приказывает дочери запереться и смотреть за домом, не сметь лазить на окна, не вздумать на улицу высовывать и носа, не глазеть на крашенные хари, «заткнуть все уши», «то есть, окна все», чтобы шум пустых дурачеств и писк противных флейт не проникнул в его почтенный дом; в последнем акте Лоренцо замечает:

«Тот, у кого нет музыки в душе,  
Кого не тронут сладкие созвучья,  
Способен на грабеж, измену, хитрость;  
Темны, как ночь, души его движенья  
И чувства все угрюмы, как Эреб:  
Не верь такому».

Обществу Бельмонта, где царит любовь свободных и равных людей, любовь-дружба, любовь-наслаждение, противостоит строгая замкнутая семья чадолюбивого Шейлока, который выражает свое отвращение к легкомысленным бракам венецианской знати. Контраст «наслаждающегося богатства» и «накопляющего богатства» представлял для шекспировской аудитории живой интерес. В образе Шейлока, аскета накопления, осуждающего карнавалы и «языческую» расточительность венецианцев, явно проступали

хорошо знакомые аудитории Шекспира черты английского пуританства, враждебного гедонистической «языческой» культуре Ренессанса и осуждавшего народные празднества «веселой старой Англии». Духовное родство еврея Шейлока с пуританством — своего рода «иудействующим» течением в религии и в этике — сказывается и в образе жизни (культ бережливости, хозяйственности, строгих нравов в семье), и в характере, нетерпимом, суровом, мстительном (так обычно изображали в театре пуритан), и даже в насыщенном библейскими элементами языке, который отличает Шейлока от персонажей круга Антонио, щеголяющих античными реминисценциями. Пуританство, рядившееся в одежды ветхозаветных пророков, придало капиталистическому накоплению, этике бережливости характер религиозного долга — и именно ему в Англии принадлежало историческое будущее.

«Венецианский купец» открывается поэтому сценой, в которой Антонио признается друзьям, что с недавних пор его снедает «бессмысленная грусть». Друзья наперебой пытаются разгадать ее причину, но Антонио отвергает все их догадки; свою меланхолию он склонен объяснить тем, что «мир — сцена, где у всякого есть роль» и нынче его «роль — грустная». Меланхолия Антонио, предчувствие близящейся опасности (тьнь Шейлока, появляющегося в следующей сцене на площади, уже на горизонте!) проходят через все действие комедии. Этим передается смутное ощущение непрочности мира Антонио, которого лишь случай, остроумный «ход» Порции, спасает от гибели, ощущение зыбкости человеческого счастья — атмосфера, характерная для комедий Шекспира зрелых лет.

На переплетении мажорного с минорным, на созвучии «из смеха звонкого и из глухих рыданий» строится полифонический сюжет в «Много шума из ничего». Собственно комическую линию действия составляет превращение «женоненавистника» Бенедикта и «мужененавистницы» Беатриче в любящую чету в ходе разыгранной друзьями шутки, благодаря которой перед зрителем и самими героями обнаруживается подоплека их интереса друг к другу, непрекращающейся до конца действия взаимной пикировки. Комическое превращение, обнажающее истинную натуру, напоминает сюжет «Укрощения строптивой» и поведение Бирона и Розалины в «Бесплодных усилиях любви», но оно тоньше, чем в первой пьесе, а по сравнению со второй драматургически вполне выявлено и завершено.

Главная линия пьесы, история Клавдио и Геро, — противоположное превращение пылкой любви в необузданную вражду из-за ревности, возбужденной в душе героя коварным персонажем. Злая шутка клеветника, которая чуть не губит любовь, составляет контрастную параллель к веселой шутке друзей, открывшей Бенедикту и Беатриче их взаимное влечение. Обе интриги построены на «подслушивании», в одном случае вводящем в заблуждение, в другом — раскрывающем подлинное положение вещей. Комической близорукости чувств в побочной интриге соответствует печальная слепота страстей в основной. Прежние убежденные «враги брака» соединяются накануне дня венчания Геро с Клавдио, отменяющим бракосочетание, которого сам так долго и страстно добивался.

Несовпадение сущности и видимости в жизни, зыбкость человеческих суждений роднят коллизии шекспировских комедий с трагедиями, но различны в них основания, акценты, а также удельный вес порочных персонажей, играющих на обманчивой видимости жизни. Характеры обойденного судьбой негодяя Дона Хуана, доверчивого и вспыльчивого Клавдио, кроткой и оклеветанной Геро как бы предвосхищают основные образы «Отелло». Но в комедии, где, как правило, интрига еще не основана на общественных отношениях людей, роль зла ограниченная и эпизодическая. Счастливая развязка истории Клавдио и Геро благодаря *случайному* вмешательству стражи — также основанному на подслушивании — достаточно органична для комедии, где сущность вещей обычно выходит наружу, «является» случайно.

По сравнению с предыдущими пьесами в «Как вам это понравится» — ново положение комедийного мира. Действие открывается стычкой между героем Орландо и старшим братом, лишившим его наследства. В следующей сцене насмешки героинь-подруг над несправедливой фортуной, «слепой старушонкой», обделяющей остроумные и прекрасные создания Природы, вводят нас в тон комедии. Положение обделенного уже занимает здесь не злобный антагонист, как в «Много шума», а сам комедийный мир. Для этой комедии, как и для трагедий второго периода, показательна идеализация прежней патриархальной преданности в образе старого слуги Адама (роль которого, по преданию, исполнял в театре сам Шекспир), «пример той честной, верной службы прежних лет, когда был долгом труд, а не корыстью» (слова Орландо. II, 3).

Благородный, отважный герой и его верный старый слуга, остроумная, обаятельная героиня и ее подруга покидают в сопровождении шута несправедливое общество и уходят в Арденнский лес, где в изгнании живет добрый старый герцог, лишенный престола братом-насильником. В лесу веселое общество «проводит время беззаботно, как бывало в золотом веке», «как в старину Робин Гуд английский». Герои влюбляются, страдают, безумствуют, отдаваясь своим чувствам, и наконец соединяются — таков сюжет одной из самых жизнерадостных и грустных пьес Шекспира, сюжет-утопия, своего рода утопическое «возмещение» за обиды, наносимые людьми.

По содержанию и построению «Как вам это понравится» напоминает из ранних комедий «Сон в летнюю ночь». В обеих экспозициях действие протекает в обществе, а сам сюжет — в сказочно-условном мире природы; комические положения в обеих пьесах создаются чувством, мгновенно возникающим у четырех героев любовной интриги (пастушок Сильвий любит Фебу, влюбившуюся в переодетую юношей Розалинду, а та любит Орlando и любима им); функцию Пэка в превращениях и в счастливой развязке здесь выполняет шаловливая Розалинда. Но Природа здесь лишена прежней универсальной власти над людьми — мир Арденнского леса, в отличие от афинского из «Сна в летнюю ночь», находится на отшибе жизни.

В этой комедии, наиболее лирической у Шекспира, больше, чем в прежних комедиях, и сатирических выпадов, которыми обездоленные герои обличают преуспевающих придворных, толстосумов-горожан, — речи меланхолика Жака, шута Оселка и других лиц. Лишь таким образом развивается намеченный в начале пьесы антагонизм между Фортуной и Природой, больше не воплощаясь в драматическое действие. В поздней и более сказочной комедии нет уже ни одного рельефного отрицательного образа типа Шейлока в «Венецианском купце» — герои, враждебные радостному комедийному миру, отодвинуты на задний план. Перерабатывая источник пьесы, Шекспир отказывается от изображения победы добрых над злыми и заканчивает комедию иронически условным раскаяньем «злодеев», которые еще более неожиданно, чем в «Двух веронцах», добровольно возвращают старому герцогу и Орlando отобранное у них положение.

Комедия «Двенадцатая ночь» (1600) завершает весь первый период драматургии Шекспира. С искусством, до-



стигшим высшей зрелости, Шекспир варьирует в ней мотивы, характеры и положения прежних пьес. Но в построении, в контрасте высокого и бытового плана, проведенном через все действие (как в двух частях перед этим законченного «Генриха IV»), «Двенадцатая ночь» ближе всех комедий стоит к хроникам, хотя по сюжету, подобно остальным, не выходит за пределы частной жизни и не вторгается в сферу судеб государственных, предмет хроник.

Высокую линию действия составляет любовный сюжет. Безответное чувство Орсино к Оливии, страсть, внезапно вспыхнувшая в душе добровольной затворницы Оливии к пажу герцога (мотив, напоминающий «Бесплодные усилия любви»); превратная судьба потерпевших кораблекрушение близнецов (как в «Комедии ошибок», на сей раз брата и сестры); участь юной Виолы, которая, переодевшись мальчиком, поступает в услужение к герцогу, любит его, но вынуждена быть его ходатаем перед своей соперницей Оливией (мотив «Двух веронцев»); затем судьба ее брата Себастьяна, который вместе со своим другом Антонио, капитаном и «прославленным пиратом», случайно оказывается там, где происходят события, и великодушный Антонио готов ради друга пожертвовать собой (мотив «Венецианского купца»). Это, как и в прежних комедиях, мир благородной любви, бескорыстной дружбы, поэзии и музыки, полусказочная жизнь, далекая от житейских забот (как в кружке Арденнского леса из «Как вам это понравится» — в последний раз опозтизированный союз Природы и культуры).

Как всегда в комедиях Шекспира, комичное и трогательное переплетаются, герои страдают, попадают в смешные положения, сознают свою слабость перед судьбой и страстями, но единственным источником их горестей и радостей, их судьбой является Природа. Море, омывающее берег Иллирии, царит в последней комедии, как и в самой ранней, над всем происходящим. Его гул слышен на протяжении всего действия, и оно играет в судьбе любящих ту же роль, что и лес в «Сне в летнюю ночь» — символ свободной, естественной стихии жизни. Она разлучает брата и сестру, создает для них, как и волшебный цветок в ранней комедии, одновременно патетичные и забавные ситуации, чтобы под конец без вмешательства общества, его законов и обычаев привести всех героев к счастливому концу.

В «нижнем этаже» действия выступают слуги и домо-

чадцы графини Оливии во главе с ее приживальщиком и дядей сэром Тоби. Здесь также царит «природа», но в более низменных формах — непрерывные пирушки, застольные песни, хвастовство, надувательство (сэр Тоби обирает глупого провинциала Эндрью Эггючика, подогревая его надежды на брак с Оливией). Врагом веселой, бесплутной компании выступает дворецкий Мальволио, строгий блюститель благопристойности. Он наделен традиционными в английском театре Возрождения чертами пуританина, своекорыстием и ханжеством, и вооружает против себя весь дом. «Думаешь, если ты такой уж святой, так на свете больше не будет пирогов и хмельного пива?» — возмущается сэр Тоби. В разыгранной над Мальволио шутке, в наиболее комической линии действия, пользовавшейся неизменным успехом у тогдашнего, как и у позднейшего зрителя, ханжа, враг веселья разоблачен и осмеян, — победа над ним достается легко, в отличие от победы над Шейлоком, комической параллелью к которому является Мальволио.

Но во всей атмосфере «Двенадцатой ночи», в настроениях главных героев и еще более в комедийном фоне, где господствует беспардонное веселье и «фальстафовская» распущенность, есть — более ощутимое, чем в «Венецианском купце», — чувство неуверенности в себе, «карнавальное предчувствие» конца веселых дней. Для этой комедии характерен ее грустный шут, который «устал острить» и поет охваченному меланхолией герцогу заунывную песню о смерти, песню, «полную сердечности и правды, как старина». «Двенадцатая ночь», по построению одна из наиболее музыкальных комедий Шекспира, начинается прославлением музыки в словах герцога и заканчивается песенкой шута на тему круговорота времени, несущегого возмездие, но также угрозой уходящего Мальволио («Я рассчитываюсь с вашей низкой сворой»), которая вызывает беспокойство у Оливии и герцога. В этой комедии, одной из самых веселых, Шекспир, по известному выражению одного критика, уже «прощается с весельем» — на пороге нового века и нового, трагедийного периода творчества.

#### 4. Сюжет и фон

Источниками для сюжетов комедий служили новеллика Возрождения начиная с Боккаччо до Банделло, любовные эпизоды и вставные рассказы в поэмах круга

Ариосто и Спенсера, часто перелагавшиеся в драматическую форму еще до Шекспира. Лишь в первых двух комедиях, в «Комедии ошибок» и в «Укрощении строптивой», Шекспир ограничивается переработкой готовых пьес. С другой стороны, для двух последних комедий ранних лет — для «Бесплодных усилий любви» и «Сна в летнюю ночь» — не найдены источники сюжета. Наиболее оригинальные по фабуле не только среди комедий, но и во всем театре Шекспира<sup>1</sup>, эти пьесы показательны для раскрытия того, что привлекало Шекспира в заимствуемых сюжетах, что определяло для него существо драмы, в частности комедии.

По «изобретательности» в фабуле гений Шекспира прямо противоположен его великому испанскому современнику Лопе де Вега. Обе пьесы, «Сон в летнюю ночь» и особенно «Бесплодные усилия любви», бедны интригой, и автор даже как бы этим щеголяет, что, в частности, видно по развязкам ранних комедий. В «Укрощении строптивой» развязка составляет наиболее эффектный кульминационный пункт «превращения»; в «Двух веронцах» она уже скомкана, сведена к обязательному для комедии счастливому концу; в «Бесплодных усилиях любви» положенной развязки вообще нет, над чем и потешаются действующие лица. Но еще в обрамляющей пьесе-прологе к «Укрощению строптивой» нет не только развязки, но и развития сюжета — осталось лишь начало временного «превращения» Слая. Впрочем, разве зрителю не ясно, чем закончилась шутка с пьяницей медником, которого во сне перенесли во дворец и убедили, что он лорд? О развязке к тому же зритель знал из многих версий бродячего сюжета.

Во всех комедиях для Шекспира важно не то, чем закончилась история, а сама история, и прежде всего ее основное положение — не исход ситуации, как в новелле, а сама драматическая ситуация, где натура раскрывается в иной, чем казалось вначале, новой форме. Шекспир повторяет это положение, акцентирует его параллельными побочными линиями, выделением новых эпизодических персонажей и создает фон для заимствованной основной линии. Показательно, что в «Много шума из ничего» и в «Двенадцатой ночи», где в сюжете переплетаются две самостоятельные истории, Шекспиру принадлежит фабула

---

<sup>1</sup> Третьей драмой Шекспира, для которой не найден источник, является последнее его создание — «Буря», которое современники также относили к комедиям.

вспомогательных линий, история Бенедикта и Беатриче и шутка с Мальволио; в других комедиях фон — фигуры слуг, клоунов, шутов — часто более комические образы, чем герои любовного сюжета.

В изменениях, вносимых Шекспиром в заимствованный сюжет, сказывается не только его превосходство как художника над источниками, но и природа драматической формы. Необычайная, удивительная история, как обычно в новелле Возрождения, происшествие, близкое к анекдоту, трансформируется в действие драмы. События, таким образом, должны быть показаны как поступки, а значит, в большей мере, чем в законченно повествовательных новеллах Возрождения, должны быть мотивированы характерами героев, своеобразием их натур. Отпечаток удивительного, правда, сохраняется и в комедийных поступках, как и в натурах героев, но параллелизм положений, повторение основной ситуации в нескольких линиях интриги или в побочных эпизодах доказывает естественность, типичность этой ситуации — ослабляется анекдотический оттенок, возрастает универсальность ситуации и ее идеи. Фон тем самым является «основанием» главного действия, он художественно «обосновывает» комическое положение, генерализирует его, придает ему в комедии более общезначимый смысл, чем в новелле.

Параллелизм основного действия и фона, когда мотив повторяется в иной социальной среде, выводит идею комедии за пределы сословных рамок. В «Бесплодных усилиях любви» искусственная затея придворных изображена на фоне модного щеголяния ученостью в низших кругах — школьный учитель Олоферн, характерная фигура «педанта» в ренессансном театре, и священник Натаниэль, восторженный его почитатель; с первой сцены выступает и шут Башка, ранее всех оскандалившийся нарушением режима целомудрия в обители. Но самый яркий персонаж пьесы и один из комичнейших во всем театре Шекспира — это «чудак испанец» дон Адриано де Армадо, не то поэт, не то шут при наваррском дворе, рыцарь моды, высокопарный, меланхоличный, добродушный, незабываемый «великодушный дон Армадо», Дон Кихот мира шекспировской комедии (у него есть и своя Дульцинея, крестьянка Жакнет; ради ее любви он дал обет три года ходить за плугом). Фантастический дон Армадо, «дитя воображения», возглавляет фон, специфичный для этой комедии, осмеивающей вычурные претензии.

В «Сне в летнюю ночь» под властью воображения, могучей способности натуры, пребывают и герои любовники, и любители-ремесленники, разыгрывающие в простодушном самозабвении античную легенду, и поэты, верящие «смешным басням» о мире эльфов.

Любовники, безумцы и поэты  
Из одного воображенья слиты...—

(Перевод Ф. Тютчева)

замечает Тезей по поводу пережитых фантастических превращений. Но Ипполита, возражая ему, находит в ночных событиях «не одну игру воображенья», но какую-то «странную и чудесную правду».

Значение фона для шекспировской комедии выясняется при сравнении роли слуги в английском театре Ренессанса и в европейском театре XVII — XVIII вв. В испанской комедии «плаща и шпаги» и отчасти во французской традиции (но не в «высокой комедии» характеров, а в фарсах и в более близких к фарсам жанрах вплоть до «Севильского цирюльника») ловкий слуга не только участвует в интриге, но порой является главной ее пружиной. Морально противопоставленный культурному герою и героине, циничный мудрец «грасиосо» (слуга в испанской комедии) выступает консультантом влюбленных, развенчивая их благородные иллюзии. Весьма предприимчивый и неразборчивый в средствах слуга вместе с тем выступает главным помощником влюбленных в интриге, основанной на обманах, мало подобающих самим героям, людям из «хорошего общества».

У Шекспира к такому типу слуги близок в «Укрощении строптивой» Транио, слуга Люченцио, в побочной и довольно бледной линии действия, повторяющей схему итальянской комедии масок. Образ Транио — исключение среди шекспировских слуг; в этой ранней комедии еще не определилось соотношение между сюжетом и фоном, свойственное Шекспиру. Как правило, слуги и шуты играют у Шекспира пассивную роль в любовной интриге, которую они иногда оценивают, но не развивают; зато в комической атмосфере действия их роль велика. Слуга Ланс в «Двух веронцах» — одной из относительно слабых комедий, где, однако, уже вполне наметилась манера Шекспира и, в частности, роль фона, может здесь послужить примером. Флегматичный Ланс контрастирует под-

вижному Протею, он путает его поручения и менее всего помогает в любовных делах хозяину, который, впрочем, не нуждается в помощниках и сам осуществляет свои замыслы, недостойные знатного веронца. В испанской комедии советы исходили бы, конечно, от слуги, и он же, слуга, действительно участвовал бы в их выполнении; «герои» Шекспира менее щепетильны в средствах, чем испанские кабалеры, они сами творят собственную судьбу. Комизм Ланса — в сценах с его любимцем Кребом, неблагодарным псом, который везде гадит, причиняя хозяину одни неприятности, а тот его любит и все ему прощает. Дважды появляется на сцене Ланс со своей собакой: после прощания Протея с Джулией, которой герой изменит, и после того как в Милане Протей пытается, предав друга, добиться благосклонности его возлюбленной. В эпизодах Ланса и его собаки повторяется основное положение комедии — тема дружбы, преданности и вероломства. Ланс здесь как бы соответствует благородному Валентину, а «бессердечный» пес Креб — «естественно» эгоистическому, чувственному Протею. Вторая сцена, в которой Ланс рассказывает, как Креб «безобразничал» в доме Сильвии, помочился на юбку дамы («реализованная метафора» поведения Протея), а Ланс, жалея пса, принял на себя побои, подготавливает нас к развязке, где Валентин прощает недостойного друга, от которого все отвернулись. Ланс как бы предстательствует за своего хозяина, взывая к снисхождению зрителя.

Действие в шекспировской комедии развивается на двух уровнях. В бельэтаже выступают герои, Природа, облагороженная культурой; в цокольном этаже, ближе к земле, расположились персонажи фона, Природа без прикрас. Лица основного плана изображены, подобно героям ренессансных поэм или картин на мифологический и исторический сюжет, в условиях более или менее сказочных, романтических. Например, младший брат, которого угнетает старший и лишает наследства, вступает в единоборство со знаменитым силачом и, хотя никто не верит в его силы, выходит победителем из состязания («это похоже на начало старой сказки», — иронически замечает подруга героини); затем в героя влюбляется принцесса, он совершает другие подвиги любви и храбрости, поражает в лесу льва, а в конце женится на принцессе («Как вам это понравится»). Но и в более реалистическую фабулу «Венецианского купца» Шекспир смело вводит совершенно ска-

зочные условия сватовства к Порции; довольно фантастичен и договор Антонио с Шейлоком и победа на суде. Местом действия комедий служат отдаленные страны, чаще всего Италия, идеальная родина Возрождения, достаточно условно изображенная. Своеобразие и мощь идеализирующего реализма Ренессанса сказываются в том, как Шекспир достигает высшей психологической правды и пластики в характерах, выведенных в довольно условных «обстоятельствах».

Напротив, образы фона наделены характерными чертами профессии и национальной принадлежности, конкретным колоритом. Это ремесленники (плотник, столяр, ткач, медник, портной), священники, полицейские, школьные учителя, лакеи, шуты. Когда бы и в каком бы месте земного шара ни происходило действие, в сценах фона мы уверены, что находимся на реальной земле современной Шекспиру Англии. Это различие ощущается уже со списка действующих лиц — герои любовной истории носят облагороженно условные, обычно итальянские имена, тогда как персонажи фона наделены английскими профессиональными именами-прозвищами (в русском переводе: Пигва, Основа, Дудка, Булава) или «характерными» именами (Спид — «Быстрый», Рыло, Заморыш; Мальволио — «Зловредный»; Эгьючик — «Бледнощекий»).

Сочетание в комедии сказочного сюжета с реальным фоном вызывает ощущение гротеска. Как в средневековой народной мистерии (к которой восходит корнями английский театр Возрождения), в возвышенный сюжет, где выступали библейские герои и святые, вставлялись комические интермедии, сцены реального современного быта, так и у Шекспира идеальные культурные герои, «святые» ренессансной комедии, соотнесены с «природным» народным фоном, им созвучным. Общечеловеческий сюжет вырастает из конкретной национальной жизни, мы видим реальную почву его идеально естественных героев. Народные персонажи связаны с героями материально (они на службе у героев, как их слуги и шуты) и морально, разделяя добровольно их судьбу, уходя вместе с ними в изгнание («Как вам это понравится»). Параллелизм положений, перекликающихся в основном сюжете и в сценах фона, доказывает единство человеческой природы у героев и простых людей.

Принадлежа к иному, чем герои, социальному кругу, отличаясь от них по культурному уровню, персонажи

фона созвучны им в представлениях о достойной человека жизни, о «хорошей жизни», и вместе с героями составляют единый общительный комедийный мир, противостоящий обособленным врагам радости, смеха и любви (Шейлок, Дон Хуан, Мальволио). Характерный персонаж народного фона в «Венецианском купце» — Ланчелот Гоббо, в первых актах слуга Шейлока. Это переходный образ от раннего слуги-клоуна к шуту зрелых лет, типичный веселый малый английского театра. Вся его натура раскрывается в сцене, где, впервые появляясь перед зрителем, он любя «разыгрывает» своего слепого отца, явившегося в город, чтобы проведать сына, и тут же чистосердечно сознается отцу, что пошутил (эта насквозь игровая сцена второго акта перекликается со сценой финала, в которой Порция и ее прислужница, также любя, «разыгрывают» своих мужей). Шейлок корит — не без оснований, надо полагать, — своего слугу за нерадивость и обжорство, и веселый Ланчелот покидает мрачный дом ростовщика, чтобы перейти к другому хозяину, веселому, щедрому Бассанио (а одновременно Джессика убегает от родного отца с Лоренцо, другом Бассанио). Благодаря образу Ланчелота конфликт между «наслаждающимся богатством» мира Антонио и «накапливающим богатством» в лице Шейлока, врага «веселой старой Англии», выходит за пределы мира богатых и обеспеченных и приобретает более широкий, общенародный смысл.

Со стороны собственно художественной в слугах и особенно в шутах, комиках прирожденных и профессиональных, наиболее открыто выступает природа комического начала у Шекспира.



# Комическое начало

## 1. Источник комизма

Для позднейшего читателя и зрителя — с середины XVIII в., когда слава Шекспира выходит за пределы Англии, обретя европейское признание, — Шекспир прежде всего автор «Гамлета», «Ромео и Джульетты», «Лиры», «Отелло», величайший гений Нового времени в трагедии. Комедии Шекспира не удостоились такой исключительной оценки у потомства, по крайней мере до нашего времени.

Между тем современники ставили его комедии ничуть не ниже трагедий. В известном высказывании Френсиса Миреса (основном нашем источнике датировки пьес первого периода) отмечается, что «Шекспир среди англичан превосходит всех в обоих видах драмы»; дважды Шекспир здесь приравнивается к Плавту, величайшему древнеримскому комедиографу. Есть некоторые основания подозревать, что у современников популярность Шекспира была основана даже больше на комедиях и хрониках (а у более рафинированных читателей на сонетах и поэмах), чем на его трагедиях. По-видимому, не случайно восторженная оценка ученого Миреса — самая высокая при жизни Шекспира — относится к 1598 г., когда завершены были почти все его комедии и хроники. Это, вероятно, высший момент его славы, Шекспир тогда безраздельно царил на английской сцене. Позже, в шестисотых годах, когда создавались трагедии, первенство у Шекспира с успехом оспаривали Бен Джонсон, Бомонт и Флетчер. Об этом же предпочтении в какой-то мере свидетельствует и то обстоятельство, что почти все хроники (кроме первой части «Генриха VI» и «Короля Иоанна») и половина комедий 90-х гг. были изданы еще при жизни драматурга, тогда как из семи трагедий шестисотых годов четыре поздние («Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан»,

«Тимон Афинский») известны нам впервые только по первому изданию 1623 г., а «Отелло» — по изданию 1622 г.

Лишь на дистанции веков вполне обозначилось величие шекспировских трагедий, общечеловеческий их масштаб. Иначе отразилась художественная эволюция на его комедиях; изменение вкусов сказалось здесь в относительном сужении чувства комического у потомства. В полифонии шекспировского театра для аудитории XVIII—XIX вв. явственнее звучит скорбь, чем смех. Даже голоса могильщиков в «Гамлете» или привратника в «Макбете» позднейший образованный зритель склонен переключить в трагический регистр (простая публика, которая и поныне непринужденно смеется над репликами этих буффов, вероятно, ближе стоит по восприятию Шекспира к его современникам). «Рефлектированному» сознанию XIX в. понятнее герои трагедий, охваченные ощущением царящего в жизни разлада, в особенности Гамлет — в нем все и всегда готовы были видеть себя, свое время и свою страну. Мир комедий, его обаятельные, но странные герои, казался более условным, сказочным и далеким.

К тому же культ Шекспира утвердился в европейской литературе в эпоху борьбы с классицизмом и в противовес авторитетам Корнеля и Расина, вершин классицистической трагедии; Шекспир стал для трагедии и исторической драмы XIX в. нормой художественной правды и «природы», образцом творческой самобытности и народности. Авторитет Мольера, третьей вершины театра классицизма, при этом почти не был поколеблен. Даже романтическая критика нередко признавала его естественность, относительную свободу от условностей «правил» и галантных норм, противопоставляя его Корнелю и Расину. Реалистической драматургии XIX в. Мольер оказался близок социальной конкретностью общечеловеческих типов, сатирической картиной современных нравов. Именно на мольеровской традиции разоблачительного смеха воспитывалась вся европейская комедия до XX в., а также классическая русская комедия — Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Островский и даже Л. Толстой («Плоды просвещения»).

Рядом с «осмеивающей» комедией Мольера «смеющаяся» комедия Шекспира с трогательной судьбой героев и лирическими партиями в центре действия, со злободневными шутками и каламбурами буффов, для позднейшего зрителя часто непонятными или натянутыми, казалась с жанровой стороны рыхлой и несколько архаичной. Девят-

надцатый век готов был признать преимущество в поэтичности автора «Сна в летнюю ночь» и «Как вам это понравится» перед автором «Тартюфа» и «Мизантропа», но классическим образом жанра как по истокам, так и по тону смеха для него оставалась комедия Мольера.

В комедиях Мольера мы смеемся над пороками сословного человека — над лицемерием духовных особ, распушенностью аристократии и лживыми приличиями светского общества, над скупостью буржуа, его глупостью и тщеславием. Интрига в «комедиях характеров» Мольера в конечном счете сводится к тому, что ловкий негодяй, обычно из привилегированных кругов, обманывает простака, представителя буржуазии или народа. Чувство комического при этом всегда связано в комедии иерархического общества с ощущением нашего морального или интеллектуального превосходства над комическим героем — в комедиях характеров всегда над «отрицательным» героем (иначе в фарсах, где Мольер теснее связан со старой народной традицией). Натура мольеровского героя всегда испорчена либо «пороками культуры» («плоды просвещения»), либо пороками некультурности («власть тьмы») — то и другое коренится в его сословном положении.

Источником комического у Шекспира, напротив, выступает нормальная человеческая натура в избытке отпущенных на свободу, цветущих жизненных сил. Это комизм характеров, которым ничто человеческое не чуждо, любящих, страдающих, веселых, богато одаренных, «всесторонних», то авантюрно предприимчивых, то трогательно беспомощных перед своими страстями, перед стечением обстоятельств (перед своей «судьбой»), то великодушных, то жестоких, несправедливых, ослепленных своими чувствами, непоследовательных в своих поступках, но всегда «естественных». Натура в обоих ее вариантах — у лукаво-простодушных народных персонажей и у всесторонне развитых культурных героев — здесь в конечном счете одна и та же, в отличие от комедий Мольера. Мы сочувствуем героям, видим их заблуждения, разделяем их радости и страдания, смеемся то над ними, то вместе с ними, но в нашем смехе нет оттенка ни морального, ни интеллектуального превосходства. Ибо перед нами сама жизнь, натуральный ход вещей. Точнее, моральная оценка в ренессансной комедии Шекспира — само наше восхищение природой и героями, с завидною свободой ей повинующимися.

Различие пороков, бытовое своеобразие социальных

кругов, для которых данный порок наиболее показателен, создает у Мольера достаточное разнообразие комических характеров. Гений Мольера сказывается в том, с каким искусством возникают его «общечеловеческие» типы на конкретном национально-исторической и сословной основе, — образы духовной особы Тартюфа, маркиза Дон Жуана, мещанина Журдена и буржуа Гарпагона стали нарицательными. К Мольеру в этом смысле близок среди современников Шекспира его антипод Бен Джонсон, творец социально-бытовых комедий, «односторонне направленных» характеров. Именно к Б. Джонсону, у которого уже учились младшие современники Шекспира (Деккер, Мидльтон), восходит традиция последующей английской комедии и комического романа XVIII—XIX вв.

Источник комического у Шекспира исключает такое различие характеров, близких к персонификациям. Резко выраженным особым «пафосом», отличным от других героев умонастроением наделены у Шекспира только антикомедийные герои (меланхолик Жак, ригорист Мальволио, клеветник Дон Хуан, накопитель Шейлок, причем последние два образа не только «антикомедийны», но и, на взгляд потомства, не комичны). Мастерство индивидуализации, неповторимость характеров у Шекспира достаточно известны — среди ста восьмидесяти действующих лиц его комедий 90-х гг. почти нет вполне тождественных<sup>1</sup>. Вместе с тем Шекспир любит варьировать одни и те же характеры (Джулия в «Двух веронцах», и Виола в «Много шума из ничего», и Розалинда в «Как вам это понравится», и т.д.). Ибо все характеры комедийного мира внутренне родственны — они различны и тождественны одновременно. При всей индивидуализации они тяготеют к нескольким типам амплу: герой, героиня, друг героя, подруга героини, клоун, шут, причем все эти типы в чем-то существенно сходятся. Комическое начало не столько разъединяет (как у Мольера или Б. Джонсона), сколько синтезирует характеры. За разнообразием натур стоит в основе единая «естественная» человеческая натура.

Внутренняя взаимосвязь и неудовимые переходы объясняют то, почему комические характеры Шекспира не стали нарицательными типами (в отличие от мольеровских

---

<sup>1</sup> За исключением едва различимых любовников Деметрия и Лизандра в «Сне в летнюю ночь», где тождественность задана юмористически, как и в образах придворных Розенкранца и Гильденстерна из «Гамлета», — саркастически.

и некоторых трагедийных — Гамлет, Отелло, Ромео и Джульетта). Одно кажущееся исключение, образ Фальстафа в хрониках, только подтверждает правило — это единственное по своему масштабу грандиозное обобщение самой Природы, «играющей» в человеческой натуре. Фальстаф — шекспировский «комик по преимуществу».

## 2. «Играющая» Природа

В более элементарном виде Природа лежит в основе всего комизма ранних комедий Шекспира. Причуды Природы создают и комизм положений, внешнюю судьбу героев, и комизм натур — их внутреннюю судьбу. Природа здесь «играет» и персонажами, и в самих персонажах, но бессознательно — сами они еще не отдают себе в этом отчета.

«Комедия ошибок», дебют Шекспира-комедиографа, по основному своему мотиву «обнажает» источник его смеха. Из всего театра Плавта, высоко ценимого в эпоху Возрождения, молодого Шекспира привлекла комедия на сюжет неразлично схожих близнецов, популярная в гуманистическом театре (в Англии обработанная еще до Шекспира в не дошедшей до нас «Истории ошибок»). Близнецы, до того схожие, что их путают родные и близкие, — это полусказочная, но не лишенная правдоподобия явная «игра природы». Шекспир усугубил игровой мотив плавтовской комедии тем, что ввел параллельную пару близнецов-слуг, возможно, заимствовав этот прием из другой комедии Плавта («Амфитрион»). По сравнению с античным образцом Шекспир слегка индивидуализирует характеры двух братьев и двух слуг-клоунов, но психологические различия почти не отражаются на ходе действия в этой законченной комедии положений, вызванных чисто внешними обстоятельствами. В братьях-«близнецах» оттеняется внутренняя *родственность* всех героев в мире шекспировской комедии, граничащее с тождеством единство человеческой природы, — в «Комедии ошибок» из этого единства извлекается особый комический эффект. Мотивом тождества героев, схожих, «как две руки», юмористически заканчивается комедия — никто из двух Дромियो не хочет войти первым в помещение, где происходит заключительная пирушка, и оба клоуна, взявшись за руки, входят вместе:

Раз вместе мы, как две руки, явились в мир вдвоем,  
Так и теперь мы станем в ряд и об руку войдем.

Комизм внешних положений, где Природа добродушно играет людьми, сохраняется в какой-то мере и во всех дальнейших комедиях, вплоть до «Двенадцатой ночи». Но на первый план уже выдвигается в них комизм психологический, когда Природа играет в самих натурах, в причудливо естественных метаморфозах страстей. На этом основано комическое в «Укрощении строптивой», в «Двух веронцах», в «Бесплодных усилиях любви», но ярче всего и наиболее обнаженно — в «Сне в летнюю ночь». Две «античные» комедии обрамляют ранний театр Шекспира. Реальному морю в первой из комедий, стихии Природы, властвующей над внешней судьбой героев, сначала их разлучающей, чтобы затем, после всех горестей и смешных недоразумений, свести в сценах «узнавания» всех вместе, соответствуют в последней комедии волшебный лес, царство эльфов и магический цветок, символ стихийной природы человеческого чувства, не менее властной и непостоянной, чем море. Это образ природы внутренней, источника всех патетических и забавных положений, разрешающихся после многих недоразумений счастливым соединением героев, которые, как и в «Комедии ошибок», «узнают», «находят» друг друга.

Место Плавта занимает в «Сне в летнюю ночь» Овидий, у которого Шекспир заимствует разыгрываемую ремесленниками историю Пирама и Тисбы, а также образ Титании; в духе реализованных метафор Овидия выдержано и превращение ткача Основы, награжденного ослиной головой. Овидий, которого в средние века очень любили, ставили рядом с Вергилием и называли *doctor egregius* («превосходный наставник»), предстал в своем настоящем виде, без фиговых листочков аллегорических истолкований, лишь перед эпохой Возрождения. «Метаморфозы» Овидия должны были врезаться в память Шекспира еще с юных лет. По «Метаморфозам» обучали латинскому языку в грамматической школе, которую окончил Шекспир в родном городе; в драмах Шекспира, особенно ранних, реминисценций из Овидия больше, чем из других античных поэтов. В «Метаморфозах» Овидий создал свод мифологических преданий, изобразив всю историю Природы и рода человеческого в виде серии превращений (преимущественно любовных), начиная от первого превращения Хаоса в Космос и кончая недавним превращением Юлия Цезаря после смерти в комету. Шекспиру должен был быть созвучен образ живой природы, чувственно динамичной, при-

роды-протей. «Певец любви» вдохновлял его в комедиях любви. Физическим метаморфозам Овидия, своего рода любовным новеллам на мифологические сюжеты античности, соответствуют у Шекспира психологические метаморфозы в его комедиях на сюжеты любовных новелл Возрождения.

Комический эффект создается у Шекспира несовпадением существа людей и положений с видимостью, удивительным «проявлением» Природы, случайным, неожиданным, прихотливо игровым ходом вещей — обманчивое тождество близнецов, обнаружение действительных натур двух сестер, неожиданная перемена в поведении героев, слепота аффектированных чувств у влюбленных. На несовпадении существа жизни с видимостью, на доверчивости героев основана коллизия и в «Отелло», «Лире», «Тимоне Афинском», но в трагедиях она имеет прямо противоположный смысл. Там существо вещей — извращенность отношений между людьми в обществе — в начале действия скрыто для героя, который доверяет мнимой гармонической видимости. В комедиях, напротив, комически непоследовательна, забавно алогична видимость, в которой, однако, проявляется прекрасная натура. Такова вторая сцена первого акта «Двух веронцев», где разгневанная Джулия разрывает переданное служанкой любовное письмо Протея, а затем, оставшись наедине, сама собирает клочки, прикладывает имена «Протей» и «Джулия» одно к другому, чтобы они «целовались, ссорились, обнимались», — грация стыдливости, боязнь открыться перед людьми. Или третья сцена четвертого акта «Бесплодных усилий», где герои, прячась, сочиняют любовные стихи, уличают друг друга в измене обету. В свободном лесу «Сна в летнюю ночь» чувство, напротив, проявляется со всей прямоотой — но в непосредственных чувствах Природа играет не менее забавно, чем стесненная обществом, ибо ее «проявления» всегда случайны.

Во всех комедиях Шекспира чувство героев и героинь возникает во всей силе внезапно, как «любовь с первого взгляда». В трагедиях же, тех немногих, где любовь играет важную роль, такой тип чувства невозможен (за исключением «Ромео и Джульетты»). При этом, как уже упоминалось, согласно представлениям Возрождения, любовь свидетельствует о благородстве натуры. Благородная натура героя или героини комедии в самом начале действия уже готова для чувства и, по позднеантичному выраже-

нию, «любя любовь, ищет, кого бы полюбить», комически случайно влюбляясь в первого встречного («Сон в летнюю ночь»).

Различие в существе натуры между комедийным и трагедийным героем у Шекспира видно при сравнении Протея, самого недостойного среди влюбленных героев, с внешне схожим Яго. Протей интригует, предает друга, готов совершить насилие над женщиной, и все, в отличие от Яго, лишь под влиянием любви. Ради любви он еще в начале действия готов пожертвовать самим собой и, сравнивая себя с Валентином, довольно точно определяет свой характер:

Он ищет славы, я ищу любви,  
Он ради славы с другом расстанется,  
А я собой, друзьями, целым миром  
Пожертвовать готов моей любви.

Протей — крайняя фигура в ряду ослепленных чувством комедийных героев, часто несправедливых, грубых, неистовствующих под влиянием аффекта, — к концу действия они воспринимают свои поступки как наваждение, фантастический сон. В изменчивости эмоционального Протея еще нет зла как субстанции характера.

Открыто «играющая» Природа в комедиях Шекспира — это шаловливый Пэк, фольклорный дух забавных превращений в повседневном быту: во дворе он, дурачась, обращается перед сытым жеребцом в ржущую кобылицу; в хижине болтливая кумушка принимает его за стул и, садясь, падает ко всеобщему смеху; в лесу он водит за нос блуждающих путников, подражая разным голосам, принимая различные формы. Это он вызвал любовную неразбериху интриги, перепутав наказ Оберона; он забавляется делами рук своих, но сам же исправляет свои промахи. Для ранних комедий бессознательного комизма здесь характерно, что сами герои воспринимают перемены в своих чувствах как магическое влияние внеположных сил и отнюдь не комически (образ Пэка — своего рода «материализованная метафора»). Добрый друг Робин — гений шекспировского комедийного мира. Сам буффон в мире эльфов, шут их короля Оберона, а также зритель на репетиции буффонов-ремесленников, Пэк подводит нас к шутам ранних комедий.

Из итальянской комедии масок перешли к начинающему Шекспиру два типа комических слуг, два «дзанни» («ваньки»): первый дзанни — бойкий, хитрый, плутова-



тый, цивилизованно «городской» и второй дзанни — неповоротливый, глуповатый, простодушный, патриархально «деревенский». В «Укрощении строптивой» Шекспир еще верен традиционной схеме в двух слугах Люченцио; первый дзанни здесь Транио, советник и помощник своего хозяина, второй дзанни — недотепа Бионделло, пассивный, но зато более комичный. В испанской и особенно во французской традиции господствует тип умного и ловкого слуги, которому суждено было большое будущее — от мольеровского Скапена до Фигаро. Напротив, Шекспир уже в ранних комедиях отдает явное предпочтение второму типу, наивной Природе. В «Двух веронцах» Шекспир формально еще сохраняет оба типа, но роль бойкого Спида («Быстрого») в концепции комедии и даже в ее действии несравненно меньшая, чем флегматичного Ланса, «деревенщины», на что указывает и его имя (от «clown» — «деревенщина»). В «Бесплодных усилиях любви» и в «Сне в летнюю ночь» Шекспир уже ограничивается только вторым, наивным типом (шут Башка в одной и ремесленники во главе с Основой в другой пьесе).

По существу же Шекспир как бы смешивает обоих дзанни, создавая знаменитый тип своего шута. Наиболее ярким его образцом в ранних комедиях служит тот же Ланс — удивительное сочетание простодушия и проницательности, патриархальной преданности и невольной иронии над своим господином. Каждое появление на сцене этого природного философа — неожиданность для зрителя, причем нельзя с уверенностью сказать, в какой мере его выходы и реплики, как бы комментирующие сюжет, вполне сознательны. Природа, играя, выходит временами в этом флегматичном тяжелодуме за положенные ему пределы — как в Санчо Пансе Сервантеса («Дон Кихот» написан через десять лет), она внезапна в превращениях-мутациях. Уровень понимания вещей, природа ума у слуги такая же изменчивая, как поведение и природа чувств его господина, Протея. Зыбкий, «текущий» образ Ланса — первоначальный, наивный вариант того характера, который через профессиональных и сознательных шутов зрелых комедий приведет к высшему образцу этого типа, к шуту «Короля Лира».

Подобно Пэку в царстве эльфов, комедийные буффоны, не в меру усердствуя, допускают забавные ошибки. Ланс вместо домашней собачки, подарка от Протея, великодушно передает Сильвии свою грязную дворнягу, Башка в ка-

честве посыльного путает адресатов — и тот, и другой невольно «разоблачают» влюбленных героев. Буффоны, разыгрывающие историю Пирама и Тисбы, утрируя и сами того не сознавая, переводят патетическое действие в комический план. В клоунах и шутах торжествует жизнерадостное праздничное веселье шекспировского игрового комизма.

### 3. Празднично-карнавальная атмосфера

Уже заголовки двух шекспировских комедий («Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь») вводят нас в особую атмосферу. Это традиционные народные увеселения и игры, которыми в Англии отмечалось наступление нового сезона, «превращения»-метаморфозы в природе, ее жизнь.

Восходя по всему своему духу к языческим верованиям и обрядам, старинные празднества в Англии, как и во всей Европе, не потеряли в XVI в. свой первоначальный характер, хотя церковью были приспособлены к христианскому календарю. Из этих народных празднеств надо отметить прежде всего праздник Зимы, который приходился на Крещение и сопровождался маскарадами; в крещенский вечер тот, кому за ужином доставался кусок пирога с запеченным бобом (символ плодородия!), становился «бобовым королем», избирал себе «бобовую королеву» и над всеми командовал; в эту ночь счастливых случайностей, в «двенадцатую ночь» после Рождества, прощаясь с праздниками, веселились напропалую — по ее имени названа та комедия Шекспира, где сбываются все желания и веселящаяся компания разыгрывает хмурого «зимнего» Мальволио. Праздником борьбы Зимы и Лета была масленица; масленичный вторник (shrove-tuesday — в старорусском быту он назывался «заигрыш») отмечали особенным весельем и буйными играми; в Англии он считался днем подмастерьев, и, по свидетельству современника, в этот день они «брали в свои руки закон и могли делать все что им угодно». Откровенно языческими были «майские игры» в честь Весны: накануне первого мая мужчины, женщины и дети отправлялись в лес, где проводили ночь, и к утру торжественно возвращались с майским деревом, которое везли быки; затем вокруг майского дерева, разукрашенного цветами и лентами, разбивали палатки, где народ пировал, и под управлением «майского

короля» (он же «Робин Гуд») и «майской королевы» (она же «девица Марион»), с участием ряженных и шутов, исполнялись эротические песни и пляски, прославлявшие любовь и оплодотворение. В «Сне в летнюю ночь» Тезей, застав в лесу спящих героев, объясняет спутникам, что молодые люди совершают «майские обряды»; мотивы праздника Весны переплетаются, впрочем, в этой комедии с народными поверьями, относящимися к празднику Лета в ночь на Ивана Купала (24 июня), когда в лесу происходят всякие фантастические вещи. Карнавальная игра финального акта «Виндзорских насмешниц», где действующие лица наряжены феями, составляет бытовую параллель к фантастическому сюжету «Сна в летнюю ночь».

В других комедиях связь с народными празднествами и карнавалами не так вынесена, но достаточно ощутима в характере комического. Разного рода маскарады и, в частности, переодевание героинь в мужские одежды, без которых не обходится почти ни одна из комедий Шекспира, восходят к карнавальным ряжениям в одежды другого пола, к обычаю, который осуждался пуританами как «богомерзкий» и запрещенный Священным писанием. В «Много шума из ничего» действие заканчивается после всяких шуток и козней маскарадом явившихся на венчание героинь, причем героиня Геро достается Клавдио, который полагает, что венчается с ее подругой Беатриче. В «Венецианском купце» на фоне безумий народного праздника происходят все невероятные события сюжета: Лоренцо похищает Джессику, дочь покидает родной дом, предварительно обобрав отца, Порция устраивает сказочное состязание женихов, Бассанио под звуки музыки (огромная роль музыки в комедиях Шекспира также восходит к карнавалам) ставит на карту свою судьбу, Антонио чудесным образом спасается от ножа Шейлока. Законченной карнавальная пьесой являются «Бесплодные усилия любви», чем и объясняется ее неуспех у потомства, — из комедий Шекспира ее хуже всего понимали и реже всех ставили, хотя современники (например, крупнейший актер того времени Ричард Борбедж) восхищались ее «остроумием» и «весельем». Она родственна карнавалам не только непрерывными маскарадами, но всем своим духом универсального вышучивания: герой здесь насмехается над друзьями, дамы над кавалерами, паж над своим господином, господа над клоунами, простой народ над знатью. Здесь пародируются модные увлечения, педантизм уче-

ных<sup>1</sup>, язык придворных и, как всегда в карнавалах, аскетические запреты в пище, но прежде всего «отказ от любви» — мотив, который проходит через многие комедии, начиная от «Укрощения строптивой» и до «Двенадцатой ночи» (затворница Оливия); ярче всего он развит в «Много шума из ничего», где «обкручивают» женоненавистника с мужененавистницей.

Жизнь изображается в комедиях Шекспира не в повседневном будничном своем течении; как в карнавалах, она схвачена в необычайно праздничном своем периоде, в «веселом месяце мае», ознаменованном в существовании героев важным событием (внешне новый период обозначается в сюжете переездом героя в другой город, уходом в лес, неожиданным знакомством и т.п.). В Англии, как и в других странах, к карнавальным дням приурочивались свадьбы — отсюда веселые многосвадебные финалы шекспировских комедий, такие же неизменные, как и множество трупов в конце трагедий. В «Как вам это понравится» Жак при появлении четвертой венчающейся четы уверяет, что «не иначе как близится новый всемирный потоп», ибо «пары очень странных животных» одна за другой «идут в ковчег» (V, 2; характерный шуточно-эсхатологический, связанный с «концом мира», мотив карнавала).

На «майских играх» и других празднествах между молодыми людьми завязывались знакомства и любовные связи, в старой Англии часто предшествовавшие церковному браку. Брак самого Шекспира, у которого первый ребенок родился через шесть месяцев после официального оглашения союза с Анной Хетеуэй, может послужить примером тогдашней свободы нравов. Она была одной из главных причин, вызывавших гонения на языческий майский праздник со стороны пуритан, блюстителей новой нравственности: «Из сорока, шестидесяти, а то и сотни девиц, отправляющихся в лес, едва треть возвращается домой такими же, какими ушли», — возмущается автор пуританского памфлета «Анатомия распущенности».

Современные любовные нравы в комедиях Шекспира значительно смягчены и облагорожены, но связь с атмосферой народных празднеств то и дело обнаруживается в эротическом юморе персонажей. В «Бесплодных усилиях

---

<sup>1</sup> Причем, как и в карнавалах, — в виде карикатуры на конкретных лиц: в лице учителя Олоферна, как предполагают, выведен учитель итальянского языка Флорьо, один из «кандидатов» на авторство шекспировских пьес.

любви», где этого юмора особенно много, герой, героини и шут обмениваются остротами насчет меткости «стрельбы в мишень» (любимая игра народных празднеств) и тут же притворно возмущаются «жуткой непристойностью» шуток (IV, 1). Порция и ее наперсница в последнем акте «Венецианского купца» разыгрывают перед мужьями сцену «признания» в супружеской измене. Эротически двусмысленный характер имеет мотив колец, с которыми расстались Бассанио и Грациано. В шутках над неверностью жен подвизаются чаще всего именно героини (не только насмешливая Розалинда, но и кроткая ее подруга Селия). Для всех комедийных персонажей любимый предмет острот — «рога» мужей. Бенедикт, который вначале отказывался от того, чтобы у него «на лбу играла роговая музыка», в конце приходит к выводу, что «плох тот посох, у которого на конце нет рога»; Розалинда предпочитает, чтобы за ней ухаживала улитка, — она несет на голове свой дом и судьбу... В чисто карнавальной второй сцене четвертого акта «Как вам это понравится» Жак собирается украсить голову старого короля рогами свежееубитого оленя в качестве триумфального венка; при этом охотники поют шуточно-издевательскую песню, заодно осмеивающую и дворянские гербы:

Носить рога не стыд тебе;  
Они давно в твоём гербе,  
Носил их прадед с дедом,  
Отец за ними следом...  
Могучий рог, здоровый рог,  
Смешон и жалок быть не мог...

Во всех этих чертах комическое у Шекспира однородно с фамильярно-эротическим смехом карнавала, где царит атмосфера всеобщей свободы духа.

Часто комизм основан на игре слов, их искажении, каламбурах — излюбленных приемах буффонад. Нередко это искажение слов из административного языка, культурной речи, которые хлынули в повседневное употребление в переходную эпоху Возрождения: полицейский Кизил («Много шума из ничего») говорит «конфиденция» вместо «аудиенция», «экзаменация» вместо «экзекуция», «реформировать» вместо «информировать»; Слендер («Виндзорские насмешницы») готов «аллегорически» жениться (в смысле «категорически») — комизм наивной Природы, вышедшей за свои границы. Шуты часто играют на бук-

вальном значении, будто бы не понимая элементарных фигур речи, на реализованных метафорах, комических «превращениях» смысла слов. Характерно, однако, что и образованные герои питают пристрастие к этому излюбленному приему карнавального юмора. По мнению Бенедикта, «для большой похвалы Геро слишком мала, для высокой — слишком низка ростом, для ясной — слишком смугла» и т.д.; Беатриче издевается над «тонким» умом, «широким» умом Бенедикта, употребляя эти слова в пространственном смысле; Розалинда обыгрывает «стопы» «хромающих» стихов и т.п. Оттенок реализованной метафоры есть и в самом сюжете «Венецианского купца» — он «обнажен» в словах Антонио на суде другу: «Я заплачу всем сердцем за тебя».

Не только качество (содержание) комического, но и его количество, сама избыточность остроумия говорят о карнавальных истоках. Персонажи острят над всем и всеми, над придворными, горожанами, крестьянами, над своим полом, над чужими и собственными чувствами, над венчаньем, которого добивались, над священником, явившимся его совершить, острят над самим желанием вечно острить. Острят в любых случаях, острят в радости и в горе, острят, объясняясь в любви и ссорясь; они не ссорятся, а фехтуют остротами. Они «битком набиты остротами» (по замечанию Жюа об Орландо), подхлестывают друг друга репликами, чтобы отражать удары, порой одергивают себя («но шутки в сторону, поговорим серьезно») и тут же опять начинают острить. Иногда в ход пускается абракадабра, вымышленные имена и цитаты, часто софизмы или натянутые, вымученные остроты, что тут же отмечается присутствующими, но это никого не смущает — атмосфера такова, что полагается острить во что бы то ни стало. Острят, как на войне стреляют, — не всегда метко и удачно, но создавая «стену огня».

Это атмосфера веселья и веселых натур. Бенедикт, по словам дона Педро, «с головы до ног — воплощенное веселье»; Беатриче серьезна, когда спит, но и во сне часто видит проказы и просыпается со смехом; «я не простил бы вам только молчания, веселость очень вам к лицу», — говорят ей. Остроты героев часто кажутся неуместными, они тормозят ход действия, но все комедийные персонажи могли бы сказать вместе с Розалиндой: «Раз мне пришла мысль — я должна ее высказать», — они беспечны и не думают о дальнейшем. Как в Природе, как на карнавале, «их

жизнь как океан безбрежный, вся в настоящем разлита».

В поздних комедиях Шекспира, наиболее карнавальных, веселую атмосферу оттеняют серьезные и мрачные фигуры — традиционные для народных празднеств фигуры агеластов, «врагов смеха». Наиболее значителен среди них образ Шейлока. Современники Шекспира и ближайшие поколения, как показывает история старых постановок «Венецианского купца», воспринимали этот образ скорее так же, как уличные мальчишки Венеции, которые, по словам Саларио, бегали за обобраным Шейлоком, передразнивая его вопли: «Где камни? Дочь? Дукаты?» Контрастом к веселой Беатриче, которая родилась, когда «в небе плясала звезда», служит мрачный Дон Хуан, «откровенный негодяй», — он, как и его сподручный, «родился под знаком Сатурна», мрачной планеты; в конце действия этот «враг веселья» схвачен, и к вящей радости окружающих ему придумывают «славное наказание». Законченно карнавальную роль играет Мальволио — его уверяют, что в него, «врага смеха», вселился враг рода человеческого, сажают в темный чулан («в преисподнюю») и подсылают к нему переодетого священника-шута, который, играя одновременно две роли, «изгоняет из него беса» (обычный мотив карнавальных игр).

В комедиях герои не только веселятся, но и веселят других, исцеляют тех, кто охвачен «черной меланхолией». В эпоху Возрождения было распространено учение о терапевтической роли смеха, учение, которого придерживался и Рабле как писатель и врач. (На знакомство Шекспира с романом Рабле, в котором так велика роль карнавального и терапевтического смеха, есть несколько указаний; в частности, Селия в «Как вам это понравится» упоминает про «рот Гаргантюа» — если только это не Гаргантюа из народной книги.) В прологе к «Укрощению строптивой» «больного» Слая убеждают смотреть веселую комедию:

По мнению врачей, полезно это,  
Печаль вам чересчур сгустила кровь,  
А меланхолия родит безумье.  
Вам представленья надо посмотреть,  
Настроившись на радость и веселье,  
Они ведь изгоняют тьму недугов...

От хронически «неизлечимых» больных (Шейлок, Дон Хуан, Мальволио) отличаются персонажи, заболевшие временным «острым» приступом меланхолии. К ним относит-

ся Оливия в начале «Двенадцатой ночи», которая грустит после смерти брата, а шут софизмами припирает ее к стенке и лечит от «безумия»; также Антонио в «Венецианском купце», которого «с недавнего времени» томит «бесмысленная грусть», и он сам себя не узнает, а друзья стараются рассеять его грусть шутками. Оба эти персонажа в отличие от первой группы внутренне связаны с веселыми комедийными героями.

Переходное положение среди «врагов смеха» занимает меланхолик Жак. По своей натуре, по веселому образу жизни в прошлом (о чем ему напоминает герцог) Жак принадлежит к жизнерадостному миру комедии, вместе с которым добровольно разделяет изгнание. Меланхолия, которую Жак «любит больше, чем смех», как он сам объясняет Розалинде, — «результат размышлений» и личного опыта. Жак утратил чувство гармонии в Природе и обществе, то чувство «музыки» которое так высоко ценят герои шекспировской комедии (Лоренцо в «Венецианском купце», Орсино в «Двенадцатой ночи»), он — «воплощение дистармонии», по выражению старого герцога. Печальная философия Жака — предмет насмешек со стороны друзей, со стороны Орlando, Розалинды, которая считает меланхолию «крайностью», подобающей чурбану, а не живому человеку, предпочитая «веселого шута грустному опыту». Жак мечтает надеть пестрый плащ шута, чтобы говорить правду обществу и сатирически «прочистить его грязный желудок», но горькое шутовство «пра-Гамлета» Жака, как и смысл, который он вкладывает в сравнение жизни с театром, уже далеки от карнавального, предвосхищают мироощущение «мрачных комедий» и трагедий.

#### 4. «Мир — театр»

В комедиях зрелых лет — начиная с «Венецианского купца» — «играющая Природа» как источник смеха уже выступает в героях вполне сознательно. Герои как бы сознают себя участниками некоего жизненного карнавала, они сами «играют» и заставляют «играть» других, обнажая их и свою натуру. Мальволио, например, вначале серьезен, он не хочет играть, он враг комедийной игры. Но компания сэра Тоби с помощью подметного письма заставляя его играть роль влюбленного, тем самым доказывает ему, что он всего лишь играл «роль» порядочного и серьезного



человека, а на самом деле он лицемер и «мальволио» («зловредный»). Из ранних комедий с этой стороны к позднейшим близки «Бесплодные усилия любви» игровыми натурами героев и особенно героинь. Эта комедия, вероятно, в первой редакции была написана ранее всех других пьес Шекспира (1590), но затем (ок.1595) переработана автором со значительным расширением карнавального элемента в последних непропорционально разросшихся поэтому актах.

Согласно преданию, у входа в театр «Глобус», где ставились комедии и хроники Шекспира, высилась статуя Геркулеса, поддерживающего небесный свод, с латинским, заимствованным у Петрония изречением «Totus mundus agit histrionem» («Весь мир играет как лицедей»). Это любимая идея Возрождения, она пронизывает философию (Парацельс, Бэкон), публицистику («Похвальное слово Глупости» Эразма Роттердамского, знаменитая в свое время анонимная «Мениппова сатира»), роман (Рабле, пасторальный роман, Сервантес) и театр этой эпохи. Ее корни одновременно и фольклорные, и литературные. Народный театр, в особенности его комические жанры — «дураческие» жанры драмы и преследуемые еще с XV в. «процессии дураков», — откровенно исходят из идеи, что весь мир «ломает комедию», что человеческая история — это «масленичная игра бога» (по выражению немецкого гуманиста XVI в. С. Франка). С другой стороны, эта идея опирается на античную мысль, например, на учение Платона о том, что боги создали человека, «дабы он играл» (хотя понимание игры у Платона далеко от комедийного оттенка и, скорее, связано с античными мистериями и другими «высокими» играми).

Идея «мир — театр» созревала в условиях ломки тысячелетней культуры, она сопровождала процесс рождения нового общества из недр старого, великую метаморфозу человеческой истории. Эта идея в эпоху Возрождения не впервые возникла, ее знали и древние и средние века, но великий исторический перелом, ставшая очевидной изменчивость, зыбкость всех основ и форм жизни придали идее «мир — театр» особую остроту и значительность. В гуманизме Возрождения она равно питала и жизнерадостную веру в естественный ход вещей — культ природы, и критическое отношение к официальному догматизму средневековья, к обветшалым устоям и системам — гуманистический релятивизм. Подобно всем крылатым изрече-

ниям, эта образная мысль из двух слов многозначна, и в нее вкладывалось различное содержание.

Шекспиру, гению театра, она была особенно дорога. Герой его комедий (Антонио, Жак, изгнанный герцог) не раз возвращается к мысли о том, что мир — сцена, где каждый человек играет выпавшую ему «роль». Для Шекспира и современных ему драматургов тезис «мир — театр», кроме того, означал, что театр — малое подобие мира, что он вправе представить на своих подмостках весь мир, что он способен адекватно изобразить само существо жизни. Эта идея проходит через всю драматургию Шекспира, через комедии, хроники, трагедии и поздние драмы, вплоть до «Бури», но осмысливается каждый раз по-новому.

Формально в сюжете комедий эта мысль оттеняется приемом «сцены на сцене» («Укрощение строптивой», «Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь»). Вставленная пьеса сопровождается репликами, обычно ироническими, со стороны зрителей на сцене, так же как комедия в целом — со стороны зрителей зала (характерная черта английского театра Возрождения, в котором живая реакция зрителей, их восклицания, шутки, свистки, часто мешала актерской игре, как мы это видим во вставных пьесах драм Шекспира). Грань между зрителями театрального зала, зрителями-актерами на сцене и «двойными актерами» вставной пьесы становится зыбкой. Тем самым подчеркивается и условность искусства, и условность действительного мира, а значит, и действительность в высшем смысле мира искусства. Но прием «сцены на сцене» характерен лишь для ранних комедий, где значение игрового начала в жизни и в театре осознает лишь сам художник, Шекспир, а не условные зрители (пьяница Слай в «Укрощении строптивой») и условные актеры (наивные ремесленники в «Сне в летнюю ночь»), которым как раз не хватает понимания условного в искусстве. Образованная Ипполита в «Сне в летнюю ночь» поэтому снисходительно замечает об актере вставной пьесы: «Он сыграл свой пролог, как ребенок играет на флейте: звук есть, но управлять он им не умеет».

В позднейших комедиях (если не считать малозначительной «маски» Гименея в конце «Как вам это понравится») Шекспир отказывается от не лишнего искусственности приема. «Театральность» жизни оттеняется в поздних комедиях аналогичным, но более «натуральным» приемом «подслушивания», иногда подстроеного персо-

нажами. Прятание и подслушивание соответствуют сознательно «игровым» натурам персонажей и (в отличие от «сцен на сцене») органически входят в сюжет. В сценах подслушиваний также имеется «двойной актер» и порой не менее активный актер-зритель. Прятаний и подслушиваний много в «Как вам это понравится»: Жак подслушивает объяснение в любви Оселка и Одри, сопровождаая диалог ремарками «зрителя»; он же изображает перед друзьями подслушанные рассуждения шута; Розалинда подслушивает спор между Жаком и Орландо, где речь идет о ней, и она же — объяснение в любви Сильвио к Фебе и так далее. На подслушиваниях построен сюжет «Много шума из ничего», где они симметрично расположены в обеих линиях действия. Лучшая из сцен этого типа в комедиях Шекспира та, где Мальволио вслух мечтает о том, как он, став мужем графини, будет третировать сэра Тоби и присных, а те, спрятавшись, выходят из себя от его наглых планов. Это насквозь игровая сцена, в которой все — и актеры, и зрители — «выходят из себя», играют, участвуя одновременно и в мире реальном сюжета всей комедии, и в мире воображаемом, который представляет Мальволио, актер вставной сцены. «Артист» Мальволио в ней родствен Фальстафу из «Генриха IV», когда тот представляет перед принцем Гарри его короля-отца, хотя собственно «фальстафовским» образом в комедии «Двенадцатая ночь» является «зритель» сцены подслушивания сэра Тоби. Комизм сцены — в страстях, которыми управляют призрачные, воображаемые обстоятельства, создавая «роль», увлекающую людей до самозабвения, хотя они сознают эту призрачность воображаемого, насквозь театрального мира.

Игровой характер сюжета часто подчеркивается «комедийным языком» персонажей. «Вы комедиант?» — спрашивает Оливия у Виолы, переодетой мальчиком. И та отвечает: «Клянусь, я действительно не тот, кого играю». «Не бойтесь, диалога не испорчу», — обещает Урсула Геро, когда они готовятся «разыграть» Беатриче в «Много шума из ничего». «Иначе у нашей комедии не будет достойной развязки», — напоминает миссис Форд в «Виндзорских насмешницах». «И на огромном мировом театре есть много грустных пьес, грустней, чем та, что здесь играем мы», — замечает герцог в «Как вам это понравится». В «Двенадцатой ночи» Фабиан говорит: «Если бы я увидел это на сцене, я сказал бы, что в жизни такого вздора не бывает».

Более, чем внешняя театральность (в техническом

построении отдельных сцен или в отдельных выражениях), воплощает идею «мир — театр» игровое начало в самих характерах персонажей поздних комедий. Из них в простаках-клоунах натура еще играет бессознательно, как в героях ранних комедий. Таков провинциал сэр Эндрью, дружок сэра Тоби («Двенадцатая ночь»). Это «дурак пренатуральный» — по выражению Марии. Он наделен богатым воображением и надеется завоевать сердце графини Оливии тем, что никто в Иллирии не умеет прыгать выше, чем он, и так выписывать козлиные коленца. Сэр Эндрью — яркий образ из английского быта, напоминающий Журдена в «Мещанине во дворянстве», не такой тщеславный и еще более глупый, но тщеславная глупость здесь не в тягость для близких, не опасна, как в мольеровской комедии, а только забавна. Нередко она приводит простака к открытиям, не лишенным резона, и тогда, так же как в мольеровском Журдене, глупость невольно начинает «играть». «Я большой любитель говядины, — сообщает сэр Эндрью, — а говядина наверное вредит моему остроумию... Эх, если бы я убил на изучение языков то время, которое перевел на фехтование, танцы и медвежью охоту! Если б я развил себя!»

Клоуны, плохо разбираясь в окружающем, задают простодушные вопросы весельчакам героям, «подают реплики», и тем самым как бы включаются в комедийную игру. Движимые глупыми страстями, клоуны игрой случая иногда раскрывают истинное положение вещей, невольно — и в этом комизм! — выступая спасителями героев (полицейский Кизил в «Много шума»).

Законченно игровые персонажи поздних комедий — это прежде всего профессиональные шуты. Характерный для тогдашнего быта и особенно любимый зрителями тип шута почти исчезает после Шекспира из театра английского Возрождения вместе с ослаблением связей с народной традицией. Эту роль уже не ценил Марло, предоставлявший в своих пьесах другим дописывать партии буффонов. Но у Шекспира в его концепции театра, в особенности комедии, роль шута особенно важна и в драмах зрелых лет доведена до высшего совершенства.

Шут — актер в быту. Больше, чем актер театра, он призван по самому жизненному своему положению осознать мир как театр. Должность шута в том, что он никогда не должен выходить из взятой роли, должен острить и служить оселком для остроумия других. Вживаясь в свою

роль, шут играет всегда, даже оставаясь наедине с собой, — например, сцена в «Венецианском купце», где слуга-шут Ланчелот Гоббо, собираясь покинуть дом Шейлока, изображает зрителю, как в душе у него совесть и бес «толкают» его в разные стороны. Шут играет самозабвенно, от души, и, дурачась, «зацепляется об умное слово» — по локальной остроте Оселка в сцене, когда Розалинда с подружкой и шут бродят смертельно усталые в лесу и, очевидно, то и дело зацепляются о кусты. Шута третируют как «дурака» и тут же находят, что «дурака он хорошо играет, такую роль глупец не одолеет» (Виола о Фесте в «Двенадцатой ночи»). Существо межеумочное, простолюдин в среде образованной знати, человек ученый и бывалый в глазах простого народа, циник на словах, а на деле добрый малый, всем противореча и ко всем прилаживаясь, мало участвуя в действии и лишь рассуждая, шут, не выходя из своей роли, играет разные роли в мире, где все — роль.

Клоуны и шуты — одни невольны, другие сознательно — создают ту атмосферу, при которой и сам язык как бы начинает «играть». Разные значения слова, так же как и разные слова, близкие по звучанию, сходятся, путаются, сочетаются, налезает друг на друга, порождая каламбуры, двусмысленности («незаконнорожденные надежды», как говорил Ланчелот Гоббо) и тому подобную «игру слов». Это комедия языка, мира слов и словосочетаний, которые играют неподобающие им «роли». Английский язык, особенно богатый полисемией и омонимией, исключительно благоприятен для этого рода остроумия, которое в переводах часто кажется искусственным.

Главные герои и особенно героини в поздних комедиях артистичностью часто не уступают шутам. Переодевания происходят через все комедии, но в «Укрощении строптивой» и в «Двух веронцах» переодевания еще мотивированы чисто практически, в позднейших комедиях мотивировка становится более игровой. Стоит сравнить сцену в «Двух веронцах», где робкая Джулия советуется со служанкой перед тем, как переодетой отправиться в опасный путь, — с аналогичной сценой в «Венецианском купце», где смелая Порция с увлечением рисует Нериссе, как они бойко будут играть роль мужчин. Порция не уступает Розалинда в «Как вам это понравится», отправляясь с Селией в изгнание, причем практический смысл переодевания Розалинды отпадает после встречи с ее возлюбленным Орландо. Но именно в лесу, в мире «естественной» природы, выясняя

ется чисто игровая, художественно условная функция перевоплощения Розалинды, самой артистической героини шекспировских комедий. В лесу Розалинда играет с Орландо одновременно две роли (так же как шут с заточенным в чулан Мальволио) — его друга Ганимеда и воображаемой Розалинды жестокой (к которым иногда прибавляется роль воображаемой Розалинды любящей). Если вспомнить, что в шекспировском театре героинь играли мальчики, то фактически игра становится четверной: мальчик играет Розалинду, которая играет юношу Ганимеда, который играет попеременно двух Розалинд, а в конце Розалинда обращается в (мужской) роли Эпилога к зрителям мужчинам: «Будь я женщиной, я расцеловал бы вас...» и т.д. Здесь «четыре нет дают два да», по выражению шута Фесте из «Двенадцатой ночи».

Игровое начало, условный воображаемый мир, сознательно создаваемый героинями, делает излишним фантастику, которой Шекспир мотивировал в раннем периоде движение прихотливых чувств. В «Много шума из ничего» роль Пэка играет реальная женщина Геро — не сок волшебного цветка вызывает любовь Бенедикта к Беатриче, а подстроенная сцена подслушивания. В «Как вам это понравится» фантастических существ заменяет одна из участниц четырехугольника любящих — Розалинда, гений зрелых комедий, которая, вызвав путаницу, затем ловко предоставляет «каждому Джеку его милую».

Отрицательные чувства героинь в поздних комедиях (притворная ревность Порции и Нериссы, антипатия Беатриче к Бенедикту, мнимая жестокость Розалинды к Орландо) имеют условно-игровой характер, тогда как в ранних комедиях они еще были вполне реальны (ревность Джулии к Сильвии, антипатия Катарини к Петруччо, жестокость героинь в «Бесплодных усилиях любви»). Сама любовь в комедиях Шекспира иногда возникает из борьбы-игры мужчины и женщины; но в «Укрощении строптивой» характер чувств еще мотивирован повседневным положением сестер в семье, отношением окружающих. Напротив, в «Много шума» для «диалектики» чувств у двух сестер нет бытовых причин: любовь у Беатриче — такой же строптивницы, как Катарина, возникает, по выражению Леонато, дяди Беатриче, из «шуточной войны», из карнавальной игры. Таково же проявление чувства Розалинды к Орландо. Диалог влюбленных Лоренцо и Джессики в начале пятого акта «Венецианского купца» принимает форму

поэтического состязания, где партнеры, щеголяя античными реминисценциями, импровизируют ночной дуэт, который тут же переходит в любовную пикировку.

Игровое начало часто придает оттенок причудливости характеру комедийных героинь, в особенности Розалинды и Беатриче. Тем более что характер причудницы дан в контрасте с ее благоразумной подругой, по натуре ровной и кроткой (Розалинда рядом с Селией, Беатриче рядом с Геро); подруга причудницы также иногда шутит, играет, но не в жизненно важном для нее, не в любви. В «Как вам это понравится» поведение Розалинды оттеняется более чем краткой историей любви у ее сестры, которая, полюбив Оливера, брата Орlando, сразу дает согласие стать его женой, — «внезапное согласие» (любви Селии уделено в комедии лишь несколько строк), которое так удивляет Розалинду.

Героиня-«причудница» (*melindrosa*) — любимый образ испанской комедии, главная роль таких знаменитых комедий, как «Собака на сене», «Причуды Белисы», «Валенсианская вдова» Лопе де Вега, «Спесь на спесь» Морето, и отличается не меньшим театральным блеском, чем у Шекспира, но уже во вкусе барокко, с которым связан национальный испанский театр цветущего периода. В испанской комедии еще чаще, чем у Шекспира, «причудница» прибегает к переодеваниям, прятаниям, подслушиваниям, к игре и притворству, но при всем внешнем сходстве приемов, придающих жизни характер «театра», отличие ренессансной комедии Шекспира несомненно. Оно прежде всего заметно при сравнении интриги и роли обстоятельств для характера. У Лопе де Вега и его последователей обстоятельства играют человеком, и интрига, хоть и коренится в причудливом характере и иногда затевается самой героиней, берет в ходе действия над ней верх, захлестывает ее планы и приводит к развязке, неожиданной для самой героини, доказывая зрителю слабость человека и его разума перед алогичной жизнью. В комедиях Шекспира обстоятельства не играют такой мощной роли и интрига не достигает такой запутанности. Это видно еще в ранней комедии Шекспира, где герой укрощает «строптивницу», «причудницу». Правда, игровое начало в этой комедии еще довольно элементарно и ограничено; авантюрный Петруччо ставит перед собой чисто практическую цель — жениться на богатой невесте; этой цели он и достигает с чисто артистическим искусством и никогда не

выпуская из своих рук нити интриги. Но и в «Как вам это понравится», где героиня внешне наиболее близка испанской «причуднице», не столько обстоятельства играют человеком, сколько сам человек создает запутанные обстоятельства и он же, как и в «Укрошении строптивой», творит свою судьбу. Герои и героини Шекспира часто ссылаются на «судьбу» (fate), но эта судьба в них самих:

Нет, человек не властен над собой!  
Пусть будет так, как решено судьбой,—

произносит влюбленная Оливия в «Двенадцатой ночи». Их судьба — в их чувствах. Власть над судьбой — власть над собой. Комедийная судьба, в отличие от судьбы в хрониках и трагедиях,— это случай; случайное — в личном мире героев, в их чувствах, в прихотливых страстях; случай здесь — то же, что играющая Природа (Nature), другое любимое слово шекспировской драмы.

«Причудница» Шекспира и по своей природе поэтому отличается от испанской героини. В основе причудливого поведения героини испанской комедии, «комедии любви и чести», лежит борьба между природой и общественным положением героини, между голосом чувства и страхом за свою репутацию. В переодеваниях, в игре с героем обнаруживается цивилизованная, не лишенная эгоизма и расчета натура героини, которая должна обмануть общественное мнение или самого героя. Причуды душевные — реакция на причудливую жизнь, где неразумная пустая «честь» играет такую роль и предписана человеку как его долг перед обществом, хотя природа диктует свое, и она не менее права. Надо поэтому прятаться, играть роль, чтобы удовлетворить и людей, и природу. Испанская комедия — более «социальная» в понимании идеи «мир — театр», шекспировская комедия — более «натуральная», более общечеловеческая по своей основе. Героини Шекспира не знают страха перед мнением общества; их переодевания и маскировки в интриге либо вызваны чисто техническими причинами (например, Джулия, Порция, Виола отправляются в опасное путешествие), либо это преимущественно любовная игра (Розалинда), артистичность естественного чувства. Вместе с тем, играя, героиня как бы возвышается над слепой страстью. В игре Порции и Розалинды, так же как у шутов, когда они иронизируют над своим положением, сказывается комедийный разум персонажа, здравый смысл в самих безумствах. В игре проявляется обаятель-



ная грация, естественная непринужденность Розалинды.

Особая правда зрелых шекспировских комедий, непревзойденная естественность комического начала в том, что герои — «комики» по натуре, артисты в самой действительности, в том, что комическое начало отражает комическое существо самой жизни. Это не жизнь в субъективном освещении автора, не жизнь в комической «форме» искусства и даже не жизнь в смешных исторических, общественно-бытовых одеждах (как обычно в «относительном смехе» мольеровской традиции), а жизнь натур, которые счастливо «родились в сорочке» смеха, — абсолютно комическое. Такова, например, Беатриче, которая родилась, «когда в небе плясала звезда», хотя в этот час почему-то ее «матушка ужасно кричала». Комические «муки» — *sui generis* муки родов (*природной личности*).

С этой стороны герои и особенно героини, как мы не раз видели, не отличаются от шутов, профессиональных комиков. Герои и героини сами сознают внутреннее родство с безумными «дураками». В «Двенадцатой ночи» Мария сообщает Оливии, что влюбленный Мальволио «спятил», впал в какое-то веселое безумие, как шут, и Оливия замечает про себя:

...Ах, я безумна тоже,  
Коль скорбный бред и бред веселый схожи.

Игровое в безрассудной любви героини («скорбный бред») и безумная любовь к игре («бред веселый») у шута — внутренне сходны. Об этом же говорит Тезей, раскрывая смысл «Сна в летнюю ночь», где влюбленные безумствуют, а «дураки» клоуны играют влюбленных.

В большинстве комедий Шекспира, начиная с «Двух веронцев» (и отчасти еще с «Комедии ошибок»), комический элемент и трогательный то сливаются, то выступают раздельно. Комедия Шекспира, включая в себя карнавальную атмосферу, по своему содержанию шире, чем народные игры, где царило лишь веселье. Одно из любимых превращений у Шекспира — переходы трогательных ситуаций в комические и обратно. Эти две тональности комедии иногда почти неразличимы. Даже смешные переодевания женщин в мужские костюмы создают положения, в которых преобладают то один, то другой тон: комически-трогательная беспомощность Виолы, переодевой мальчиком, в сцене, где сэр Тоби ее страшит дуэлью с «забиякой» сэром Эндрью; сцена, где Розалинда, переодевая Ганиме-

дом, теряет сознание при виде платка, окрашенного кровью Орландо; и чисто патетическая сцена, где переодетая юношей Джулия падает в обморок, полагая, что Протей женится на ее сопернице. Любовная комедия Шекспира богата лирико-элегическими партиями страдающих героев, и роль патетического даже возрастает вместе с развитием чисто комического элемента в комедиях зрелых лет.

Последние комедии 90-х гг. находили поэтому в потомстве самые противоположные оценки. Но вернее всего, что поздние комедии, такие, как «Двенадцатая ночь», в которой всего более бурного веселья, или «Как вам это понравится» с наиболее игровым характером Розалинды, в то же время более других отмечены грустью. У Розалинды и Селии смех выполняет и «компенсаторную» функцию («попробуем насмешками отогнать добрую кумушку Фортуны от ее колеса»). Идея «мир — театр» обретает в зрелых созданиях комедийного гения Шекспира наибольшую гибкость и богатство оттенков.

## 5. Верность Природе и условность театра

Как и вся драматургия Шекспира, комедия принадлежит к высшим образцам реализма в искусстве. Эпоха Ренессанса ознаменована не только «открытием человека», но и обращением к «природе», восстановлением ее прав в жизни и в искусстве. В эстетике Возрождения это означало провозглашение «подражания природе» основой художественного творчества, возвращение к античному взгляду о «миметической» (подражающей природе) сущности искусства. Атмосфера «открытия природы» ярко ощущается в прологе к «Укрощению строптивой», в котором герои говорят о наслаждении, доставляемом живописью, где «все точно нарисовано, как было... И кажется, что все воочию видишь, так верно передано». Такой не лишенный наивности восторг первооткрывателей обычен и в рассуждениях об искусстве у выдающихся художников и теоретиков в эту эпоху (например, у Челлини или Вазари). В более принципиальной форме требование реализма в искусстве высказано у Шекспира в сцене, где Гамлет говорит актерам, что цель искусства, «как прежде, так и теперь, держать как бы зеркало перед природой», что актер в игре не должен быть «вялым», но и не должен «преувеличивать», ибо цель искусства — «не переступить против природы» и «подражать человеку».

Но Гамлет напоминает актерам также и о том, что артисту нельзя быть «поденщиком природы», что он должен быть мастером, хозяином своего дела — «пусть ваше собственное разумение будет вашим наставником». Художественное творчество — не жалкая, никому не нужная, ремесленная копия природы, «не слепок» (Тютчев). Идеализация природы не менее, чем подражание ей, характерна для искусства Возрождения. Через физическое чувство зрителя — в живописи и в театре через зрение — искусство обращается к воображению человека, к фантазии, великой естественной творческой способности человека, присущей не только художнику, но и аудитории, когда она воспринимает его создание. Если теоретики и художники Возрождения об этом сравнительно меньше говорят, чем о подражании, то лишь потому, что идеализация и условность, свойственные в большой мере еще средневековому искусству, издавна были правами художника само собой разумеющимися. Именно с фантазией связывает поэзию в своей классификации видов духовного творчества Бэкон, современник Шекспира. В искусстве жизнь представлена в образах, она «воображена», воображается зрителем, воспринимается не только через зрение и слух, но через творческую фантазию. В художественных образах фантазия «преображает» данные чувства и, если нужно, нарушает внешнее правдоподобие, стремясь к подлинной правде.

Ирония над натурализмом «поденщиков природы», не понимающих условного языка искусства и роли фантазии в восприятии зрителей, звучит у Шекспира в «Сне в летнюю ночь», в наиболее «природной» и именно поэтому наиболее фантастической комедии. Ремесленник-актер Основа подзревает, что никто не поверит в сюжет всей комедии, в пережитые им за ночь фантастические приключения, ибо в них «нет никакой основы» — «глаз человеческий не слышал, ухо человеческое не видало» таких вещей. Основа и его товарищи опасаются, как бы актеров после спектакля чего доброго не повесили за то, что они настрашали знатных дам видом доподлинного льва, и рекомендуют поэту-льву рычать нежно и т.д. Они не различают между воображаемой действительностью искусства и доподлинным реализмом действительности.

В конечном счете в комедиях Шекспира всего лишь два амплуа: героя (героини) и шута (клоуна). Первый заполняет передний план сюжета, второй — фон. Первый

страдает, второй смеется. Первый больше действует, второй больше рассуждает. Один доходит до крайности в чувствах и поступках, другой — в рассуждениях и шутках. Но в обоих говорит Природа и чувственное возбужденное воображение. Третьим участником комедийного зрелища является сам автор — подражание Природе и творческое воображение гармонически слились в его создании. «Сон в летнюю ночь» — комедия о любовниках и клоунах — завершается поэтому «комедией о театре», предметом которой является значение условного начала для искусства. Простаки клоуны, не понимая роли условного в театре, не владея языком искусства, превратили, сами того не желая, сюжет Пирама и Тисбы, трагедию любви (явно перекликающуюся с одновременно написанной «Ромео и Джульеттой»), в презабавный и поучительный фарс.

Неправдоподобные условности в комедиях Шекспира — на каждом шагу. Прежде всего это сказочность сюжета начиная с «Комедии ошибок». Чтобы войти в ситуацию этой комедии, «поверить» в нее, мы должны допустить не только полное физическое сходство близнецов, что хоть крайне редко, да случается в жизни, но и то, что Антифол Сиракузский и слуга Дромио Сиракузский прибыли из другой страны в Эфес, одетые совершенно так же, как их братья в этот день, так что и слуга и жена, только что поговорив с одним, путают его с другим. Затем эти переодевания! Бассанио и Грациано не узнают собственных жен на суде, а у себя дома — адвоката и писца, с которыми только что расстались. Протей не узнает в своем паже предмет долгих вздыханий. Удивительнее всех Орlando, принимающий Розалинду за выросшего в лесу юношу, хотя видит ее в обществе подруги и шута (не переодетых!), с которыми встретил ее накануне. Эти неузнавания напоминают сцены в степи, где Лир не узнает своего придворного и его родного сына (неправдоподобие, которому так удивлялся Л. Толстой), но в трагедии герой хоть безумен.

Неправдоподобные «допущения» — условный, как в игре, язык комедии. В переодеваниях, как условиях положения, обнаруживается артистический характер, пленительная грация игровых натур Порции и Розалинды — безусловная и важная правда натур через условное и маловажное неправдоподобие положения. Эти натуры таким образом *должны* играть, пусть и в самой наивной форме, — эта форма *внутренне* оправданна, естественна, необходима. Она — поэтическая правда такого образа, ко-

торый требует игры, а игра всегда условна. Убрать неправдоподобие — то же, что поставить четвертую стену в театре, ту самую стену, которую и вводят (для правдоподобия) ремесленники в постановку «Сна в летнюю ночь» — она даже говорит со зрителями (что уже неправдоподобно!) — для успокоения умов, дабы зрители не слишком завлечались от избытка театральной правды. Но фантастическая «сверхправдоподобная» стена убивает насмерть и театр, и поэзию, и вообще искусство.

Условности сюжета, таким образом, вытекают из игрового, по преимуществу театрального, начала комедийного мира. Оно же вызывает условную симметрию в расположении действующих лиц (пары — герой и друг, героиня и подруга, иногда двое слуг), в поведении персонажей, — такую же условность, как симметрия ритма в стихах и строфах. В «Венецианском купце» Грациано на суде дублирует Бассанио, отдавая перстень Нериссы «писцу», что внешне мало мотивировано, а затем Нерисса дублирует Порцию в сцене ревности. Они ведут себя, как насквозь игровые шуты, пародийно повторяющие партии влюбленных героев. Условны «сцены на сцене», нарушающие театральную иллюзию, ибо напоминают зрителю, что он в театре. Но ведь комедия и доказывает, что весь «мир — театр»! По ту и другую сторону рампы те же актеры и зрители. Обнажение условности малой формы искусства — вскрытие правды большой формы жизни: между прочим, театрального начала жизни. Сцены на сцене — прием, один из элементов *выразительного языка искусства*.

В какой-то мере «обнажением условности» являются и нарушения правдоподобия времени и места, пресловутые анахронизмы Шекспира. В его комедиях мы всегда находимся на реальной земле Англии XVI века, особенно когда выступают шуты, клоуны, комедийные персонажи *фона*. Но уже со списка действующих лиц надо допустить, что действие протекает в Италии, Греции, Иллирии, на юге Франции — где угодно, только не в Англии. Начиная с «Комедии ошибок», где в плавтовский сюжет введена чисто английская фигура школьного учителя Пинча, а другие персонажи пьют эль, рассчитываются пенсами, «ангелочками» и т.п., английский быт и нравы перенесены во все времена и страны. Наивно объяснять подобные анахронизмы небрежностью или «забывчивостью» Шекспира, для этого они слишком броские. Всего смелее нарушения правдоподобия времени и места проведены через весь

сюжет в «Сне в летнюю ночь», где мифологическая Греция полностью слилась с шекспировской Англией: перед вечной Природой, демиургом, режиссером в мире этой «природнейшей» из всех комедий, не имеют значения различия в месте и времени. Действие у Шекспира не происходит вне времени и места, вне их колорита, но времена и места *сознательно* смешаны, художественно условны. Как и для Рабле, Сервантеса и других художников Возрождения, для Шекспира высшая выразительность, полнота жизненной правды важнее в искусстве, чем однозначное правдоподобие технической увязки деталей.

Сцена в шекспировском театре еще не была отделена от зрителя в такой мере, как позднее. Часть зрителей — аристократическая и за особую плату — устраивалась по краям сцены, актеры были *ближе* к зрителю и играли свою «историю», точно рассказчик в наше время, который в домашнем кругу за столом «играет» в лицах свой рассказ, апеллируя к воображению *слушателей*<sup>1</sup>. Сцена была совершенно условной.

Театральная площадка во время комедии, как и городская площадь во время карнавальных игр, представляет весь мир в малом подобии. *Место действия* — какая-то фантастическая Иллирия в «Двенадцатой ночи» — это и реальнейшая Англия сэра Тоби, Эндрю Эгьючика, Мальволио, и весь мир, где живут идеальные Виола, Оливия, Орсино и другие прекрасные герои «бель-этажа». Условные анахронизмы выразительно обобщают (идеализируют) действие комедии. Комедия изображает не столько частный быт, сколько типы человеческой природы, варианты единой Природы. *Персонаж комедии* — и своеобразная личность, и «часть вместо целого» — прием синекоди в стилистике. *Время действия* — «общее настоящее», включающее и прошлое, и собственно настоящее, и будущее. «Беззаботная жизнь, как в золотом веке» Робина Гуда, жизнь, отошедшая в прошлое, жизнь, ставшая сказкой, но также жизнь, еще возможная и в настоящем, возможное и должное для человека Ренессанса возрождение «естественного» золотого века (в «Как вам это понравится» этому не противоречит и иронический налет развязки). Как и в карнавале, реальная жизнь («правдоподобное») переплетается с утопи-

<sup>1</sup> На языке Шекспира представление («play» — «игру») *слушают*, а не смотрят. В «Укрощении строптивой» Слаю советуют «слушать представление» (пролог 2), Гамлет тоже собирается «слушать представление» (II, 2) — в обоих случаях «hear a play».

ческим миром воображения («условное»). Зритель комедии настроен, как Орlando, которого герцог спрашивает перед развязкой, верит ли он в то, что мальчик Ганимед исполнит, что обещал, и все устроит ко всеобщему счастью. Орlando отвечает:

И верю, и не верю, и боюсь  
Надеяться, и все-таки надеюсь.

Оттенок утопического есть во всех развязках зрелых комедий Шекспира.

Показательны и заголовки комедий. Наряду с конкретными названиями, характеризующими данный сюжет («Укрощение строптивой», «Два веронца», «Бесплодные усилия любви», «Венецианский купец»), Шекспир часто пользуется и более общими («Комедия ошибок», «Много шума из ничего»), а то и чисто условными, общежанровыми названиями, подходящими под что угодно: «Сон в летнюю ночь», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь, или Что угодно», а из драм второго и третьего периода, относимых в его время к комедиям, — «Все хорошо, что хорошо кончается», «Зимняя сказка» (ни в хрониках, ни в трагедиях, начиная с «Ромео и Джульетты», Шекспир этого себе не разрешает). Ибо, хотя сюжеты различны, основа всех комедий Шекспира *одна* — много веселья, иногда и грусть, а в целом мир Природы как театр. По своей основе все комедии тождественны: комедийное в самой жизни, играющая Природа.

Одно из характернейших созданий театра Высокого Возрождения, шекспировская комедия почти через пять столетий оказывает и в наше время эстетически «возрождающее» действие на наше чувство комического и театрального — в искусстве и в жизни.



# ОБРАЗ ФАЛЬСТАФА

## ПРИРОДА И ИСТОРИЯ ПЕРЕД ВЗАИМНЫМ СУДОМ

В театре Шекспира Фальстаф находится на стыке мира комедийного (природно-личной жизни) и мира хроник (жизни государственно-исторической — во времени). Первая реплика Фальстафа, когда он появляется в дилогии «Генрих Четвертый», — вопрос о «времени»: «Скажи-ка, Хел, который теперь час?» (буквально: «Какое теперь время дня?»).

На это королевский сынок (будущий король Генрих V) замечает некоронованному королю народного фона, что у того мозги, видно, совсем ожирели от распутной жизни, если он начинает уже спрашивать о том, что никоим образом его не касается: «На кой черт тебе знать, который час? Вот если бы часы вдруг стали кружками хереса, минуты — каплунами, маятник — языком сводни, циферблат — вывеской непотребного дома, а само солнце — пригожей, горячей девкой в платье из огненной тафты, — тогда, я понимаю, тебе был бы смысл спрашивать, который час».

Контраст между Фальстафом, «актером природным», и персонажами политического действия, «актерами истории», обозначается с первой реплики в *экспозиции фона* (I, 2); фальстафовская компания намечает план ограбления путешественников, параллельно *экспозиции основного сюжета* (I, 1), где Генрих IV выражает свое недовольство строптивым рыцарем Хотспером. Фальстафа интересует лишь натуральное «время дня», ему наплевать на историческое время, на все политические события сюжета.



В «зоологическом» обществе Фальстаф живет по закону *Природы* («Если старая щука глотает молодую плотву, то, по закону природы, у меня все основания проглотить судьбу. Дайте срок, и все будет в порядке» (часть вторая, III, 2). В мире фона, где ценится лишь золото да здоровье, он намерен из деревенского судьи Шеллоу «сделать два философских камня»<sup>1</sup>. «Аполитичность» обывательского фона аккумулировалась в Фальстафе как принцип жизни. Но в абсолютистском государстве Генриха IV ему приходится изворачиваться, приспособливаться, даже служить. С органами порядка у Фальстафа поэтому непрерывные тяжбы, а с Историей — вечная игра в кошки-мышки.

Первый комический образ во всем театре Шекспира сравним по величю и богатству содержания лишь с «загадочным» Гамлетом, ведущим среди образов трагических, — трудно сказать, в ком из двух гений Шекспира проявился с большей мощью. Жизнерадостный рыцарь, однако, в отличие от меланхолического принца никогда и никому не казался загадочным. Между Гамлетом и Фальстафом есть и та разница, что отношение к трагическому герою, благородному воплощению Мыслящего Человека ( *homo sapiens*), как правило, было у аудитории более или менее однородным; менялось только *понимание* образа, его трагического содержания: причин медлительности, нерешительности, терзаний, меланхолии Гамлета. Напротив, в понимании внутреннего содержания образа Фальстафа, того, «чем живет» толстый рыцарь (так же как и внешнего облика для Гамлета, всегда спорного, а для Фальстафа бесспорного), все как будто сходится; в партии Фальстафа нет ни одной загадочной ноты, реплики, поступка. Но всегда различно *отношение* (положительное или отрицательное) к комическому герою, к Играющему Человеку ( *homo ludens*) у зрителей, читателей, критиков. Столь же различно и отношение к Фальстафу персонажей самой пьесы, начиная со строгих судей в высоком, государственном, плане действия и кончая восхищенными поклонниками в нижнем, бытовом — Шеллоу, миссис Куикли или Бардольфом, который после смерти своего патрона восклицает: «Хотел бы я быть с ним, где бы он ни был сейчас, на небесах или в аду» («Генрих V». II, 3). Ибо это всегда различное у

---

<sup>1</sup> «Философским камнем» у алхимиков называлась также искомая панацея от всех недугов, некий универсальный залог здоровья, она же средство вечной молодости («жизненный эликсир»).

людей отношение к человеческой натуре, к буйной игре отпущенных на волю жизненных сил, к «играющей Природе», — *основному источнику комического у Шекспира*. Гамлет и Фальстаф в театре художника Возрождения — как бы воплощения духа и плоти человеческой.

\* \* \*

По сути это означает, что и *понимание* образа Фальстафа в веках, постижение его жизненной и художественной основы также неоднородны. Многогранный (не менее, чем Гамлет), бесподобный по богатству колорита образ находил в критике разные истолкования. В поисках генезиса Фальстафа исследователи приходили к многочисленным историко-национальным и традиционно-художественным истокам, свидетельствующим о неисчерпаемом содержании бессмертного образа.

Как персонаж исторической драмы, Фальстаф восходит к исторически реальному сэру Джону Олдкаслу, главарю секты лоллардов и мученику, от которого Генрих V, став королем, отрекся, — согласно анонимной хронике «Славные победы Генриха Пятого», Олдкасл был участником кутежей молодого принца. Шекспир вывел его еще в первой части «Генриха VI» под именем Фастолфа (смешав Олдкасла с другим историческим лицом) как труса, покинувшего поле битвы, где сражался национальный герой Толбот, ибо Фастолфу, по его словам, «собственная жизнь дороже Толбота». Впоследствии Шекспир — то ли поняв свою ошибку, то ли под влиянием протестов со стороны потомков Олдкасла<sup>1</sup> — в эпилоге ко второй части «Генриха IV» уже заверяет зрителей, что «Олдкасл умер смертью мученика, но это совсем другое лицо», чем его Фальстаф. Некоторая связь шекспировского персонажа с вождем лоллардов все же сохранилась — не только в деталях, но и общем облике, во *фрондерстве* Фальстафа, в непочтительности к обоим Генрихам, отцу и сыну, ревностным гонителям лоллардов, хотя расходится шекспировский Фальстаф с королями Англии отнюдь не по религиозным вопросам. Друг принца Гарри стал у Шекспира деклассированным рыцарем, бесчестным трусом, хвастуном и пара-

---

<sup>1</sup> В 1599 г. была поставлена пьеса «Истинная и достоверная история Джона Олдкасла» (изданная в 1600-м и 1619 гг.), вероятно, в ответ на пользовавшиеся огромным успехом фальстафовские сцены в «Генрихе IV» (1597).

зитом — в плане социально-бытовом. А в плане религиозно-этическом — нечестивцем, олицетворением Порока и Безбожия (со слов Генриха IV в бесподобной театрално-игровой трактирной сцене первой части, где короля, импровизируя, «играет» собственный сын. II, 4).

В первом, социально-бытовом, плане генезис Фальстафа приводил исследователей XIX века к «ученой» античной традиции, к типам «хвастливого воина» и «паразита» из комедий Плавта и Теренция. Фальстаф, разумеется, включает в себя эти типы, к тому времени давно традиционные. Во всем богатейшем европейском репертуаре «хвастливого воина», вероятно, не сыскать сцены, равной по комизму той, где Фальстаф рассказывает принцу, как он отличился при нападении на богатых путешественников («Ты знаешь мой знаменитый выпад? Вот так я стоял, вот так я орудовал клинком». Часть первая, II, 4). Но как раз по этой сцене видно, насколько образ Фальстафа перерастает тип «хвастливого воина». Комизм сцены не столько в хвастовстве, сколько в изобретательном остроумии шекспировского героя, который, как всегда (в отличие от традиционно посрамляемого «хвастливого воина»), выходит победителем, даже припертый к стенке. Фальстаф к тому же далеко не всегда хвастун (чаще комизм идет от *правды* слов Фальстафа!). И не всегда «воин». А главное, и то, и другое им самим вышучивается. Его игровое хвастовство, как и воинственность, не только забавны, но и *рассчитаны* на то, чтобы забавлять. Для «хвастливого воина» Фальстаф слишком откровенно циничен, слушатели не принимают всерьез его хвастовства: всех, и прежде всего самого комика, увлекает гротескная грандиозность его вранья («Видит бог, я желал бы, чтобы мое имя не нагоняло такой страх на врага. Не успеет завариться опасное дело, как меня тотчас же бросают туда. Но ведь я не бессмертен!» — «жалуется» он Верховному судье. Часть вторая, I, 2). С другой стороны, в бесчестной трусости Фальстафа говорят инстинкт, неопровержимые резоны человеческой «природы» против сословной «чести» (знаменитый «катехизис» Фальстафа на поле боя. Часть первая, V, 1). По сравнению с «хвастливым воином» Фальстаф-«философ», если угодно, «киник» и «гедонист», одновременно сторонник двух противоположных направлений античной философии.

Образ Фальстафа-«гедониста» включает в себя и «паразита». Но он неизмеримо шире античного своего предшественника, всегда замкнутого в пределах частного быта.

Фальстаф не только собутыльник наследного принца, он и «паразит политический», особенно во второй части. Натура Фальстафа, персонажа драм государственной жизни, принципиально соотносена с государственным строем абсолютизма: голос Природы в ней поэтому многозначительней, чем в антично-бытовом прообразе.

По сравнению с другими «источниками» жизненно ближе к существу шекспировского комика персонифицированный Порок (Vice) в средневековом моралите, аллегорическом жанре народного театра, а из разных аллегорий пороков — прежде всего Чревоугодие. Как первейшее возделение плоти, Чревоугодие служит жизненным источником *всех* грехов, а стало быть, и самого Порока, синтетического и двусмысленно соблазнительного («прелестного» в древнерусском смысле) образа в готическом искусстве. Ибо в средневековой аллегории порока выступала сама грешная Плоть, морально слабая и легко прельщаемая. «Плоти у меня больше, чем у других людей, а потому и слабости у меня больше», — замечает Фальстаф.

Шекспировский Фальстаф — вместилище *всех* пороков. Пороки сочатся из его образа, сливаются, переходя друг в друга и, то разрастаясь, то исчезая в непрерывном движении чувственной Природы, обращаются в свою противоположность. Фальстаф одновременно стар и молод, чудовищно толст и довольно подвижен, труслив и дерзок, зол и благодушен, хитер и доверчив, плутоват и чистосердечен, малодушен и решителен, груб и, если нужно, изысканно вежлив (по замечанию английского критика XVIII века Мориса Моргана). Любое определение Брюхатого Рыцаря становится оксюморонам. Прибегая к философским терминам, можно сказать, что пороки — модусы, а не субстанции Фальстафа. Характер его не вмещается ни в одну из аллегорий «грехов» готического искусства, этих категорий художественной схоластики, точно так же как он выходит за пределы и знаменитых традиционных типов античного театра. «Источники Фальстафа» — он всех их поглотил и «переварил»! — намечают лишь отдельные грани образа. Но, включив в себя самые разнородные истоки, образ Фальстафа вместе с тем отнюдь не «противоречив»; напротив, по-своему (гротескно) он вполне закончен, оригинален, *принципиально* незавершен, словно первобытный Хаос, из которого возникло все живое, — изначальное состояние самой Природы перед тем, как Господь произнес свое первое абсолютистское слово.

Более всего в облике Фальстафа всем запомнился его живот. «Моя утроба губит меня», — с досадой замечает он тем, кто, ни разу не выдав, мгновенно узнает Фальстафа по знаменитому брюху. Из бесчисленных прозвищ, которыми награждает Фальстафа его компания, большинство связано с утробой: «Сэр Джон Брюхан», «Безмозглый Брюхач», «Разбухший Джек», «Пузатый Ублюдок», «Пузатый бочонок хереса», «Жирное Брюхо», «Мешок, набитый требухой», «Гора Мяса», «Куча Сала», «Драгоценный Ростбиф» и т.п. Уже одно обилие прозвищ, неустанное веселье речетворчества, вызываемое его обликом, говорят об особом (морально «амбивалентном») тоне комического. Фальстаф — сама Утроба, в которой, как хочешь, не может быть и «нет места ни для верности, ни для правды, ни для честности — она вся набита кишками да потрохами» (часть первая, III, 3). Но нет ничего более плоского, чем видеть в этих словах принца Гарри презрение, к чему иногда склонна критика, лишенная историзма в чувстве комического. Ругательные обращения принца вроде «Ублюдок, бесстыжий, разбухший мерзавец», на которые Фальстаф отвечает в том же духе, обычно имеют фамильярно-дружеский характер, выражая комическое изумление перед «бесстыже разбухшей» феноменальной чувственностью. Когда принц Гарри оплакивает «труп» Фальстафа, его друг для него олицетворение все той же Плоти («В этой груди мяса нет капли жизни... Столь жирной дичи смерть не поражала»). Но можно ли при этом сомневаться в искренности его горя («А, старый друг... Прощай! Ты мне дороже был мужей достойных»), а затем великой радости, когда перед ним Фальстаф внезапно предстает «воскресшим»?

Для принца Гарри — ренессансного героя, для Шекспира — художника Ренессанса, для шекспировской аудитории, покоренной этим образом, для потомства, когда оно способно стать на точку зрения автора и его эпохи, натура Фальстафа воплощает извечную праматерь Природу. Ее голос, неотразимый в доводах, остроумный, радостный, безошибочный, как сам инстинкт («Инстинкт — великое дело», — замечает Фальстаф), и впрямь им часто «дороже», чем голоса «мужей достойных».

Эта забавная, веселая и веселящая плоть, не знающая никакой нравственной узды физиология — наиболее есте-

ственный источник комического для человека Возрождения. Когда Фальстаф спасается от нападения бегством и, «как в смертный час, исходит потом и удобряет землю по пути», принц замечает: «Не будь он так смешон, он был бы жалок». Но физиология Фальстафа слишком грандиозна, чтобы казаться жалкой<sup>1</sup>.

В ходе действия утроба Фальстафа как бы безмерно «разрастается» у нас на глазах, подобно его вранью. В первой части дилогии Фальстаф еще по преимуществу трусливый «бесчестный рыцарь»; во второй части в его образе — уже с первой реплики — акцентируется фантастическая способность «поглощения». «Вот я сейчас иду перед тобой, — говорит он малолетнему своему пажу при первом появлении в этой хронике, — похожий на свинью, которая сожрала всех своих поросят, кроме одного». Эта утроба сначала поглощает все состояние миссис Куикли (которой придется заложить свои платья, чтобы снарядить Фальстафа в поход), затем — солидненький капиталец мистера Шеллоу, а заодно и жалкие шиллинги рекрутов, которых взяточник Фальстаф в качестве вербовщика нанимает для армии короля. К концу пьесы мы начинаем подозревать, что с таким же успехом она в состоянии поглотить и всю страну, если в одно прекрасное время законы Англии станут подвластны Фальстафу, как он мечтает, узнав о восшествии на престол своего дружка принца Гарри. Она способна поглотить весь мир. Достойный ее конкурент в этом смысле — разве только цивилизованное абсолютистское государство Генриха IV, единственного антагониста Фальстафа по части «поглощения» во всей «фальстафовой» дилогии.

\* \* \*

Воплощением чувственной Природы, ее безыскусной, некультурной, «нецивилизованной», но неопровержимой (ибо она извечна, как сама жизнь) правды выступает в театре Шекспира шут. К нему ближе всего и стоит образ Фальстафа. Подобно комедиантскому шуту, Фальстаф формально играет в государственном действии хроник второстепенную и *комически случайную* роль (как вербовщик

---

<sup>1</sup> Анализ «амбивалентного» смеха, роли в нем материально-телесного и физиологического («утробного»), а также его «фамиллярного» тона посвящено исследование М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965).

солдат, как участник подавления мятежей). Подобно шуту, Фальстаф не столько действует, сколько рассуждает, острит, комментирует ситуацию (любую!) с «природной» точки зрения, вышучивает всех и вся. Иначе говоря, в политическом действии, в котором прочие персонажи *участвуют*, Фальстаф действительно лишь *играет роль*, притворяясь сторонником одной из партий — королевской; до самой борьбы партий, до политической истории вообще ему мало дела. Подобно шуту, сознательному актеру спектакля, где весь мир ломает комедию, Фальстаф ведет себя на арене Истории как участник некоего карнавального игрища. На решающую битву под Шрусбери, например, он является, к негодованию принца, с бутылкой хереса в кобуре.

Великая национально-историческая драма — магистральный сюжет хроник Шекспира — потребовала в комическом фоне завершающих хроник самого великого шута. Более, чем любой шут у Шекспира, Фальстаф — само остроумие, *vis comica* хроник; один внешний вид этой «ходячей утробы» пробуждает у окружающих желание и саму способность острить. «Мозг человека... неспособен выдумать ничего смешного, кроме того, что выдумал я или что выдуманно на мой счет. Я не только сам остроумен, но и *пробуждаю остроумие в других*», — не без гордости заявляет Фальстаф. Приемы комического в партиях Фальстафа те же, что у комедийных шутов: реализованные метафоры («Терпеть не могу, когда шутка заходит далеко, да еще пешком»), каламбуры («Я совсем опешил», — когда увели его коня), всякого рода фантастические гиперболы, эротические, гастрономические и скатологические остроуты — все в духе карнавального юмора комедий. Подобно шуту, актеру по натуре, комику в быту, Фальстаф не выходит из игрового состояния, играет и оставаясь наедине с собой, превращая монолог в диалог, одновременно исполняя несколько партий. Например, в знаменитом «катехизисе чести», где он задает вопросы за «учителя» и отвечает за «ученика».

Самый «натуральный» среди шекспировских шутов окружен другими шутами и буффонами, составляющими его компанию, его мир. Они мельче Фальстафа и лишь оттеняют отдельные грани многогранной его натуры. Это верный Бардольф с бессмертным огненно-красным носом, таким же оселком для остроумия окружающих, как и живот сэра Джона; драчливый прапорщик Пистоль, «хвастливый

воин», — он же носитель *собственно театрального* начала, пародийно-героического в фальстафовском мире (ни один шекспировский персонаж никогда не сводится только к *бытовому* амплу); распутная Долли Тершит («Рви-Простыни»), разбитная трактирищица миссис Куикли. В персонажах фальстафовского фона пороки социально определены, это почти бытовые, но еще гротескированные *игровые* типы. А в самом Фальстафе они, совмещаясь, переходят друг в друга и, не теряя социального характера, становятся чертами *до конца игровой* натуры, проявлениями играющей в человеке Природы, «естественно комическими» пороками. Фальстаф лично тем самым *возвышается* над каждым в отдельности своим пороком.

*Трусость* в Фальстафе, чудовищно разрастаясь, неожиданно начинает «играть». «Черт побери, *они нас* не ограбят?» — восклицает он в эпизоде нападения на паломников, узнав, что тех, оказывается, будет человек восемь или девять. Такова же «играющая» трусость Фальстафа, когда на поле сражения он завладевает трупом Хотспера, чтобы приписать себе победу над наиболее доблестным мятежником: «А что, если он тоже *притворился* и вдруг возьмет да встанет? Ей-богу, боюсь, как бы он не оказался еще большим притворщиком, чем я!» Подхлестываемая возбужденной фантазией, трусость, не зная предела, становится фантастически невероятной, почти условно игровой, а значит, чисто комической. Таково и *хвастовство* Фальстафа, когда он угрожает принцу в свое время вышибить его из королевства *деревянным мечом* и погнать перед ним *всех подданных, как стадо диких гусей*. Или *лживость*, когда он рассказывает в трактире «Кабанья голова» о своем поединке с «людьми в клеенчатых плащах» — на наших глазах из двух нападавших становится одиннадцать.

По точному сравнению принца, «эта ложь похожа на своего отца, породившего ее: она огромна, как гора, всем бросается в глаза и никуда ее не спрячешь» — она подобна утробе Фальстафа. Ложь тут перерастает в заведомо условную фантастику сказки, где аудиторию увлекает не правдоподобие, а фантазия рассказчика. В этой сцене мы всецело на стороне выдумщика Фальстафа, мы почти возмущаемся придирками здравого смысла в лице принца Гарри, который отказывается понять, как из двух напавших может стать одиннадцать и как можно темной ночью разглядеть зеленый цвет их плащей. Ложь Фальстафа подобна карнавально-сказочному носу Бардольфа, «Рыцаря Пламенею-



щего Факела»; Фальстаф называет его непрерывным факельным шествием, вечным фейерверком, уверяя, что нос этот сберег ему добрую тысячу марок на свечах и факелах, когда они с Бардольфом таскались по ночам из трактира в трактир.

Живопись не в состоянии изобразить, а фотография заснять нос Бардольфа таким, каким он рисуется фальстафовой компании. Этот гротескный нос рассчитан на комически возбужденное воображение слушателя, зрителя, читателя. Брюхатый рыцарь также не «фотогеничен», он не удается в иллюстрациях. Подобно гротескам грандиозно разросшейся, фантастически разбухшей плоти у героев Рабле, шекспировский Фальстаф — образ *поэтического* искусства, апеллирующий к свободной фантазии, насквозь динамичный. Средства пластических искусств слишком статичны, чтобы представить нам грандиозный комизм в динамике образа, корнями уходящего в готическую аллегорию, немыслимого без игрового движения, без «ролей», без шутовского перерастания материального в духовное и наоборот. Как и комедийные шуты, Фальстаф — по преимуществу *театрально* комический образ, но театральность этого образа еще в большей мере, чем у шутов, принадлежит *поэзии*, обращена к воображению зрителя. Грузное тело, сказочно фантастический живот, вечная одышка толстого рыцаря скоро приедаются на современной сцене, здесь они более однообразны (ибо слишком пластичны, менее «мифичны»), чем при чтении. Среди всех шекспировских ролей игровая роль Фальстафа, быть может, — за исключением короля Лира — труднейшая для актера.

\* \* \*

Но первый в ряду шутов, Фальстаф выведен на фоне *Истории* — и уже одним этим выходит за пределы ряда. Второстепенная историческая фигура Джона Олдкасла из анонимной пьесы, распутного собутыльника наследного принца, разрослась в значительнейшей из хроник Шекспира в грандиозный образ, оттеснивший в силу художественной логики на второй план не только самого принца, но и весь основной исторический сюжет; она стала воплощением Природы и ее иронии над ходом Истории. Персонаж историко-бытового фона сумел превратить самое Историю в фон для своих подвигов, хроника царствования Ген-

риха IV стали для потомства «фальстафовскими» хрониками. В ходе дилогии «Генрих IV» наш интерес к Фальстафу все возрастает, нас уже меньше занимает судьба политических деятелей и сам Генрих IV, мы ждем не дождемся, когда на сцене опять появится рыцарь-шут. При этом мы, по сути, не изменяем историческому сюжету, но теперь в шекспировском тексте для нас уже «не сюжет важен», а художественное «примечание к нему» (почти по шутливому замечанию А. Чехова)<sup>1</sup>.

Основной сюжет всех исторических драм — закат рыцарской вольницы, возникновение государства Нового времени, *движение Истории* — находит под конец двух циклов хроник своего шута и комментатора. По своему общественному положению сэр Джон — рыцарь и джентльмен, о чем постоянно напоминает собеседникам и зрителям. В детстве он служил пажом у герцога Норфолка, лично знал самого Джона Ганта, родоначальника Ланкастеров, дворянское его звание внушает почтение простонародью фона, чем Фальстаф охотно пользуется. И именно в беззакониях сэра Джона Фальстафа сказывается историческая принадлежность к привилегированному сословию, которое чувствовало себя выше закона («старого шута Закона») и презирало его, сказывается исконное доабсолютистское *право* рыцаря грабить проезжих купцов-толстосумов, неофициальное право, против которого в средние века был бессилён сам государственный закон.

Бесчинства деклассированного рыцаря и его шайки в бытовом фоне, стычки с органами порядка во главе с Верховным судьей пародируют основной сюжет о междоусобицах, о рыцарском бесчинстве мятежей, искореняемых абсолютизмом во главе с Генрихом IV. Высокопоставленные главари мятежников — граф Нортемберленд, лорды Маубрей, Хестингс, Бардольф — в этом смысле «конгениальны» строптивому Фальстафу и его шайке. И не случайно Бардольфом зовут также одного из ближайших (разумеется, вымышленных) сподвижников Фальстафа — совпадение имен, которое, вероятно, многим читателям казалось странной причудой Шекспира.

Антиподом «бесчестного рыцаря» в этом плане является лишь «король чести» Перси Хотспер, герой-одиночка

---

<sup>1</sup> «Не Шекспир важен, а примечания к нему» («Записные книжки»).

среди защитников рыцарской вольницы, последних феодальных мятежников, морально и эстетически противопоставленный своекорыстным, выродившимся своим сородникам. Деклассированный рыцарь Фальстаф, фактически выпавший из реальных (экономических) сословных связей, отбросивший всякие рыцарские обязанности, рыцарскую честь, желает, однако, сохранить за собой рыцарские привилегии, особые права от рождения. Права рыцаря — центробежное начало средневекового государства — те самые, во имя которых (формально во имя рыцарской «честь») поднимается феодальный мятеж (в глазах абсолютизма уже «бесчестный»), выступают у Фальстафа, рыцаря без копейки за душой, уже как чисто *личные* права, как право *личности*, как естественные вождедения человеческой природы, как «бесчестная» (но еще в «рыцарском» облике) чувственность, принципиально аполитичная, хаотически своевольная, антигосударственная индивидуальная «природа». Из распада сословных связей внизу в «бесчестно» распутном Фальстафе (как наверху, на государственном уровне сюжета хроник, в бесчестно преступном Ричарде III, порой также близком к шуту) комически *рождается внесословная личность* Нового времени — в цинически аморальной форме. Но на сей раз, к концу хроник, не в высокой сфере государственных интересов, как в основном сюжете, а в социально-бытовом фундаменте — там, где История стихийно и «подпольно» меняет свои формы и комедийно беспечно раздается голос Жизни, — играют интересы «реабилитированной плоти» человека Возрождения. И на сей раз не в лице физического и нравственного уродя Ричарда III, не в образе наиболее демонического среди героев хроник, который в лице общества мстит «мачехе Природе» за свое уродство, а в самом жизнерадостном (даже благодушном) персонаже, который одной лишь матери-Природе и повинуется и в «зоологическом» обществе людей, в «естественной» стихии чувствует себя как рыба в воде.

В высшей мере насыщена поэтически стихийным историзмом предпоследняя сцена финала первой части «Генриха IV», где на поле битвы под Шрусбери рядом со сраженным доблестным Хотспером и в его крови лежит, притворившись мертвым, трусливый Фальстаф. Принц Генрих оплакивает два трупа, два столь различные воплощения рыцарской вольницы: героического своего противника и беспутного своего приятеля, ныне безжизненную «грудку

мяса». После его ухода «воскресший» Фальстаф вышучивает эту надгробную речь. Право, он, Фальстаф, вовремя притворился мертвым. Притворился? «Ну, это я соврал: и не думал я притворяться. Умереть — вот это значит притворяться... Но притвориться мертвым, в то время как ты жив, значит вовсе даже и не притворяться, а быть подлинным и совершенным воплощением жизни». Ибо жить для Фальстафа значит играть, участвовать в спектакле жизни, как в очередном спектакле. Действительно скончался только Перси Хотспер, он невольно сыграл исторически конченную роль последнего представителя вольнолюбивого средневекового рыцарства. А Фальстаф бессмертен, как сама Жизнь, как натура человеческая и вечный голос тела в чередовании социальных форм. Жить — значит играть; артистически сознательно играть — значит еще жить.

Собственно, и джентльмен сэр Джон — одна из исторических «ролей» Рыцаря-Брюха — не скончался вместе с Хотспером в битве под Шрусбери. Скончался средневековый рыцарь. А английское дворянство, как известно, сумело великолепно приспособиться не только к абсолютизму, но и к капиталистическому способу производства, обнаружив завидную для дворянства прочих европейских стран изворотливость — фальстафовский аппетит к жизни. Оно прекрасно сыграло историческую роль. В этом *национальный* оттенок благоразумно-изворотливого, эксцентричного (центробежного) и жизнерадостного сэра Джона Фальстафа — образа, между прочим, в высшей степени *английского* (но об этом ниже). В комических софизмах Фальстафа о храбрости (вроде: «Главное достоинство храбрости — благоразумие, и именно оно спасло мне жизнь») «играет» историческая истина. История — театр вечно обновляющейся жизни, процесс ее непрерывающихся жизненно благоразумных метаморфоз.

В Фальстафе Природа — между прочим — *является* как История, она превращает человеческую историю в одно из своих проявлений во времени, в *историческом* времени. Движение Истории как проявление Природы, ее голос, ее безапелляционный суд прежде всего и ярче всего даны в самом Фальстафе — в оксюморонных гротесках «рыцаря трусливого», «рыцаря брюхатого», «рыцаря бесчестного», который одним своим видом безумно весело хоронит свое сословие, всенародно свидетельствуя и о конце тысячелет-

него социального типа, и о вечной способности человеческой природы к трансформации, регенерации, к возрождению в иных формах. Шут Истории, играя, пародирует и себя, и окружающих, причем *оба* враждующих стана; он снижает — с позиций «природы» — их роли в историческом действии. Временами Фальстаф настроен чуть ли не как доблестный Перси Хотспер, которому «скучно без дела», который готов «послать к черту эту мирную жизнь» вместе со всеми новыми порядками Генриха IV: пародийные реплики Фальстафа «Я тоскую, как медведь на привязи» или «В наше скучное время надо же чем-нибудь позабавиться». Но и к органам нового порядка, к тем, кто посадил феодального медведя на цепь, дабы его приручить, цивилизовать, Фальстаф питает не больше почтения. Как-то раз он сравнил великого короля, победоносного Генриха IV, с виндзорским певчим, за что принц разбил ему голову. Изображая в лицах придворную сцену, где венценосный отец увещевает распутного сына, Фальстаф, играя за обоих, заставляет принца-наследника сознаться, что «прогнать толстого Джека — значит прогнать все самое прекрасное на свете».

Универсальное шутовство Фальстафа (не чисто сатирическое, а комедийно-веселое) касается не только политики, но и культуры переходной к Новому времени эпохи. В его многоголосой роли, как обычно у шута, гротескно совмещены, сближены, снижены идеи и фразеология разных, часто враждебных, антагонистических течений мысли — религиозных и светских, пуританских и гуманистических. Больше всего Фальстаф любит проповедовать добродетель — в покаянном и негодующем или назидательном тоне: «Компания, дурная компания, вот что меня сгубило», «В Англии остались только три порядочных человека, не угодивших на виселицу... Мерзок этот мир, говорю я», «Это мое призвание, а для человека не грех следовать своему призванию». Напомним, что культ «призвания» — любимая идея гуманистов Ренессанса, отстаивавших развитие личности, ее «призвание от природы» к определенного рода деятельности — был усвоен и протестантами-пуританами, идеологами первоначального накопления, вложившими в это слово смысл «призвания свыше» (ибо Господь сотворил человека, дабы «человек возделывал сад его»), *религиозного* долга трудиться, производить, копить капитал. Фальстаф (перед этим «кающийся») пользуется языком пуританских проповедников («не грех...»), чтобы отстоять

личное свое «призвание» — к охоте за чужими кошельками — самое природное натуральное призвание в мире, где выше всего ценится кошелек.

Природный инстинкт, доведенный в мирных обывателях фона поздних хроник (изображающих утвердившийся абсолютистский строй) до тупой пассивности, до мещански бездуховного состояния, обретает в рыцаре-шуте своего философа. В многообразных «ролях», которые Фальстаф играет в обществе то как приближенный принца, то как независимый джентльмен, то как воин, то как облеченный властью чиновник, шутовски развенчивается претенциозная важность официальных органов истории. Их высокопарный «идеализм», утрируемый Фальстафом, доводится до смехотворного абсурда, например, при наборе рекрутов: «Велика важность — сложение, сила, статность, рост, осанка! *Мне важен дух солдата, мистер Шеллоу!*» *Трагический ход* времени — конец рыцарской вольницы, исчезновение прежней героики, гибель доблестного Хотспера — благодаря аккомпанементу Фальстафа, когда он (например, в монологе «катехизиса чести») читает отходную рыцарству, становится *веселым ходом* времени. Никаких элегий об уходящей «доброй старой Англии» у ее питомца! В жизнерадостном гротеске Брюхатого Рыцаря «человечество, смеясь, прощается со своим прошлым».

Может показаться странным, почему буффонный образ шута, обычный в комедиях и трагедиях Шекспира, совершенно отсутствует в его хрониках, хотя действие в них происходит преимущественно при дворах позднесредневековых королей, где шут был столь характерной фигурой. *Профессиональным* шутком, конечно, не является и сэр Джон, который в компании принца лишь *играет роль* шута. В высоком государственно-историческом сюжете хроник образ шута, бытовой фигуры частной жизни (в том числе и придворной), видимо, казался Шекспиру неуместным. Но в поздней дилогии, где для постижения национального сюжета так разрослась роль бытового аккомпанемента к политическому действию, потребовался шут. Но шут особого рода, рыцарь-шут, соотношенный не столько с личностью отдельного героя, принца Генриха, сколько с *рыцарским* сюжетом в целом, со всем действием исторической драмы заката рыцарской вольницы. Понадобился шут Истории, какого в театре Шекспира мы больше нигде не найдем.

Особая значительность шекспировского Фальстафа — в его полифонически многообразной, протейстической, артистической соотнесенности со всем миром хроник во всех его ярусах. Все действующие лица здесь в большей или меньшей мере корреспондируют с образом Фальстафа как различные варианты или антиподы «фальстафовского» начала. Фальстаф как бы сопутствует всему ходу исторического действия от наиболее ранней шекспировской хроники «Часть первая Генриха VI», где Фальстафа еще нет, но его образ намечается в бесчестном Фастолфе, до последней хроники «Генрих V», где Фальстаф уже ни разу не показывается, но о нем, умирающем за сценой, говорят, вспоминают, иногда чуть ли не с благоговением (и мы, зрители, тоже продолжаем думать о нем). Посмертно его дух, как в первой римской трагедии Шекспира «Дух Юлия Цезаря», с которым Фальстаф как-то себя сравнил, витает над действием и эстетически мстит другу-предателю, которого (в малоудачной хронике «Генрих V») покидает дух Жизни, после того как тот, став королем, удалил от себя Фальстафа.

С Фальстафом, деклассированным *рыцарем-гулякой*, связаны — каждый на свой лад — участники распутной компании из трактира «Кабанья голова» вплоть до Пойнса, необеспеченного «младшего сына» дворянской семьи, как, вероятно, сам Фальстаф, злоречивый его конкурент в милостях, расточаемых щедрым принцем. С *рыцарем трусливым* соотнесен круг Шеллоу — Куикли: провинциальный судья, трактирщица, рекруты, извозчики, проститутки, слуги, мирные аполитичные обыватели, от имени которых разглагольствует бесчестно аполитичный Фальстаф. С *дерзким и беспокойным рыцарем*, строптивым сэром Джоном, корреспондируют мятежные бароны «Генриха IV», весь круг рыцарской вольницы, включая персонажей ранней хроники «Генриха VI». С *нечестивым рыцарем*, безбожным циником, искусным притворщиком, виртуозным актером, перекликаются все аморальные «макиавелли» хроник (во главе с Ричардом III), выбалтывающие неприглядную правду политической кухни и повседневно-бытовых мелких интриг.

Но с *бесчинствующим чувственным рыцарем*, с этой вечно алчущей Утробой, натуральной в своих требованиях, по-своему неопровержимых, единомудушен народ, восстав-

ший против угнетателей во имя хорошей жизни — для всех. Этот мятежный, непочтительный народ, «активный фальстафовский фон» хроник, легковерный, переменчивый, как Протей, многообразный, «многоголовый зверь», часто представлен у Шекспира в гротескных чертах шутовской «безумной мудрости», способной возвыситься до трезвой насмешки и над своими вождями, и над самим собой, своим состоянием, при этом язык его, как правило, фальстафовски буффонный. «Природа», таким образом, выступает в хрониках Шекспира в самых разнообразных социально-политических ролях, но все ее диалекты — наречия «фальстафовского» языка.

Образ Фальстафа поэтому не укладывается в ограниченных пределах бытового фона. Шута Истории то и дело выносит — иногда помимо его воли, в чем он тут же охотно сознается, — на арену самой Истории. Подобно судьбе его друга и патрона принца Гарри, с которым он тоже соотносен, судьба Фальстафа разворачивается на стыке политического сюжета и мира частной жизни, но в отличие от доблестного Хела Фальстаф предпочитает перед лицом Истории насмешливо созерцательную роль «голоса Природы».

Распутное поведение принца мотивировано его молодостью, временным, «фальстафовским», периодом жизни, когда еще созревает его натура. Сам Фальстаф, напротив, как бы неподвластен возрасту, времени природному, равно как и историческому. Толстобрюхий рыцарь, которому уже за шестьдесят, иногда (шутовски, разумеется) жалуется на свои немощи и тут же с полным правом относит себя к «молодежи». «Обжоры проклятые! Молодежь тоже хочет жить!» — восклицает он при нападении на путешественников. Или в словесной перепалке с Верховным судьей: «Вы уже старик и не понимаете, на что способны мы, молодежь... А мы, находясь в авангарде молодежи, признаюсь, склонны иногда к сумасбродству». Ибо Фальстаф,помним, подобно Вяйнямейнену из финской «Калевалы», «родился в три часа пополудни с белой головой и довольно таки круглым животом». Гротеск молодого старика в компании юного принца, предающейся веселому распутству, напоминает, впрочем, скорее античного Силена в свите Диониса — символ древней и вечно юной, вечно возрождающейся Природы. Но шекспировский Силен заслонил своего высокопоставленного патрона. Вернее, он-то и является богом вина.



Величайший комический образ в театре Шекспира (и, пожалуй, во всем мировом театре)<sup>1</sup>, Фальстаф невольно вызывает в художественном сознании сопоставление с другими вершинами комического в литературе европейского Ренессанса, с образами, созданными Рабле и Сервантесом. Единому шекспировскому образу соответствуют «амбивалентные» двуединые пары Пантагрюэля — Панурга и Дон Кихота — Санчо Пансы. У всех трех художников Ренессанса, таким образом, источником комического служит прежде всего динамика чувственной природы, «играющей» в человеке: утроба, фантастически разросшаяся, гротескно двупланная, двузначная в народно-галльском образе Пантагрюэля («Всежаждущего»), насквозь земная, плутовато-лукавая, откровенно низменная в народно-испанском образе Санчо Пансы («Санчо Брюхе»).

Но также — динамика человеческой Истории, рождение внесловной личности из распада патриархальных связей, ее парадоксально «естественная» мораль, когда она отвергает косные устои старого общества, бесчинство ее поведения, забавно остроумная логика. В раблезианской паре с Фальстафом в портрете схож Пантагрюэль, как по характеру ему сродни Панург: беспорядочный, неугомонный, хвастливый, трусливый, универсально непочтительный, забавно чувственный, шутовской Панург. Некоторые речи Фальстафа (например, «физиологический» панегирик вину) или реплики («не люблю я, когда возвращают деньги: только двойная работа») — всего лишь вариации знаменитых панурговских рассуждений. Напротив, в сервантесовской паре долговязый Рыцарь Печального Образа — с виду как будто во всем прямой антипод Брюхатого Рыцаря, Веселой Утробы. И мы не сразу замечаем их *соотнесенность*, историческую однородность — то, что идеальный рыцарь, тощий Дон Кихот, и бесчестный рыцарь, толстый сэр Джон, *социально* родственны, что два столь различных образца комического в искусстве Возрождения (комическое духа, комическое плоти) порождены одним и тем же социальным процессом как два противо-

<sup>1</sup> Этот образ «характерной» естественностью «убедил» даже Л. Толстого: «Фальстаф действительно в полне естественное, характерное лицо... едва ли не единственное естественное и характерное лицо, изображенное Шекспиром... Оно из всех лиц Шекспира одно говорит свойственным его характеру языком». Толстой Л. Собр. соч., т. 15. М., 1964, с. 318.

положных варианта, два *национальных* характера исторического заката рыцарства — в Испании и в Англии<sup>1</sup>.

В европейской литературе Ренессанса Фальстаф — наиболее синтетический, наиболее показательный образ для эпохального пресловутого «культа Природы». В эволюции этой идеи гуманизма и в истории искусства Возрождения шекспировский герой занимает центральное место — между образами Рабле, ничем не омраченным энтузиазмом поздней весны культуры Ренессанса, и образами Сервантеса, плодами горьких раздумий ее поры осенней.

\* \* \*

Сказанное относится лишь к Фальстафу из «Генриха IV», с ним мало имеет общего одноименный персонаж «Виндзорских насмешниц». Согласно преданию, комедия эта написана по заказу королевы Елизаветы, которой угодно было увидеть на сцене *влюбленного* Фальстафа. Этот, прямо сказать, искусственный заказ Шекспир выполнил лишь отчасти. Фальстаф всего лишь *играет здесь еще одну роль*, роль волокиты, да и то из чистого расчета, в угоду все той же утробе.

В театре Шекспира «Виндзорские насмешницы» зани-

---

<sup>1</sup> Общечеловеческое в образах Шекспира настолько наглядно и классически — не менее, чем в «гомеровских образах», — убедительно, что зритель (читатель) почти не замечает, а критика редко касается национального в характерах героев Шекспира. Но достаточно указать на характерно английскую *эксцентричность* Лира, Гамлета, Макбета, Кориолана, Антония, Тимона — в образе мыслей, языке, поведении. «Эксцентричность» — противостояние общепринятому, центристскому, сопротивлению социально единообразному, сознание особого своего права, *принципиальная привилегия* личности в силу ее своеобразия — была в средние века неотъемлемым *правом благородно-рожденного на волюность*. За эксцентричностью шекспировского героя стоит четырехвековая (к началу XVII в.), чисто средневековая, национально-английская традиция Великой Хартии Вольностей; личное право, право личности, является, как и всякое право в средние века, *привилегией*, изъятием из общего закона, общей обязанности, повинности. Буржуазные конституции Нового времени распространили сословную привилегию на всех в качестве *всеобщего формального права человеческой личности*. Это национально-исторический ключ прежде всего к пониманию величайшего трагика Нового времени, всечеловеческого значения ведущего жанра его драматургии: «рождение личности» — магистральная тема ренессансной трагедии Шекспира. Но также ключ к характеру Фальстафа, творческой вершины комедии Шекспира, где та же тема развивается комически.

мают особое, даже исключительное место. С прочими комедиями эту — во многих существенных отношениях наименее шекспировскую — пьесу роднит театральная, карнавально-игровая стихия, особенно в финальной сцене, где почти все персонажи переодеты феями, гномами, духами леса. Героини «разыгрывают» тщеславно влюбленных мещанок, высмеивая и самонадеянного рыцаря (который, в свою очередь, лишь «играет роль» поклонника), и ревнивого мужа (также «разыгрывающего роль» робкого поклонника... собственной супруги). В побочных линиях осмеивается разного рода тщеславие и глупость, ссоры, драки и дразги достаточно мирных, по сути, обывателей. В поединке близ Лягушачьего Болота между пастором, врачом небесным, и лекарем, врачом телесным, чемпионом рапиры и клистира, как в карнавале, «все на свете пойдет кувырком», по словам секунданта, *воинственного мирового судьи*. Но «все на свете» в действии «Виндзорских насмешниц», восходящем к позднесредневековому городскому фарсу, не выходит за рамки мещанского быта «старой Англии». Универсально игровое (космически природное) начало карнавального смеха комедий Шекспира здесь поставлено на службу «либеральной» идее:

Пускай отныне будет всем известно,  
Что может женщина веселой быть и честной.

Языческие эльфы «Сна в летнюю ночь» стали в «Виндзорских насмешницах» назидательными кумушками. Под руководством пастора они наказывают старого грешника Фальстафа, а «святой обман простят нам небеса».

В отличие от канона шекспировских комедий, от магистрального их сюжета в этой пьесе не нашлось надлежащего места для идеальной природы страстей, для благородного, «нормально человеческого» плана любовных комедий (схематичные образы юных влюбленных на сей раз играют не центральную, а вспомогательную в интриге роль).

В карнавально-бытовой, «городской» пьесе комедийный мир Шекспира приземлен, снижен, сужен до духовно ограниченного мира английского мещанства. Среди шекспировских комедий «Виндзорские насмешницы» — единственная, где действие происходит в родной Англии, подобно хроникам, но без высокого национально-исторического плана хроник. Из фона «Генриха IV» сюда перекочевали судья Шеллоу, Бардольф, Пистоль, но сподвижники Фаль-

стафа теперь уже пристраиваются к новым хозяевам жизни: Бардольф поступает слугою в трактир («вот жизнь, о которой я всегда мечтал»), а Пистоль собирается жениться на миссис Куикли, которая поступила в экономки к лекарю (в «Генрихе V» Пистоль уже на ней женат). Что касается Фальстафа, он в этой комедии просто неузнаваем. «Фальстаф теперь не тот, он научился расчетливости века своего». Он распускает свою свиту и пытается поступить на содержание к богатым горожанкам, дабы зажить жизнью мирного обывателя Виндзора! Прежнего авантюризма, комической беспечности, остроумия, пронизательности нет и следа: трижды Фальстаф попадает в расставленные ему не слишком хитрые сети. На сей раз перед нами действительно лишь недалекого ума «хвастливый воин», которому по традиции, восходящей к Теренцию, положено фигурировать в роли неудачливого ловеласа. В финале Фальстаф заявляет: «Смейтесь надо мной, издевайтесь! Ваша взяла. Бейте лежачего... Делайте со мной, что хотите».

В навязанном сюжете Шекспир смелой условностью оттенил кардинальное изменение прежнего образа. При встрече с Фальстафом миссис Куикли не узнает того, кому, как мы помним по хроникам, служила верой и правдой 23 года! Что и говорить, бессмертного рыцаря не узнать. От прежнего Фальстафа в виндзорской комедии осталась лишь чудовищная тучность. «Какая буря выбросила на наш виндзорский берег этого кита, из брюха которого можно вытопить столько бочек жира!» — удивляется миссис Форд. В мире «Виндзорских насмешниц» Фальстаф явно не в своей стихии, он жалок, как выброшенный на берег кит, он агонизирует. Комизм великого шута хроник может адекватно раскрываться лишь при соотнесении с великим движением Истории.

\* \* \*

*Исторический* Фальстаф, беспутный Рыцарь-Брюхо, последнее воплощение средневековой вольницы, с честью зато умирает в «Генрихе V» — вместе с окончательной победой в Англии нового абсолютистского порядка. Достойный противник Фальстафа — лишь историческое Время, то самое «Время — страж вселенной», о котором (но и о том, что сама «жизнь — шут времени») вспоминает перед смертью доблестный Хотспер. Сэр Джон умирает на фоне

«фальстафовских» шуточек оставшейся ему верной компании. «Король разбил ему сердце»,— вздыхает миссис Куикли. Но из ее (по-своему великолепного!) рассказа о последних минутах Фальстафа мы отнюдь не видим, чтобы тот, умирая, хоть раз вспомнил о Короле, который, по замыслу Шекспира, воплощает роковую для рыцарства волю исторического Времени. «Он так хорошо отошел,— сообщает трактирщица,— ну, совсем как новорожденный младенец; скончался он между двенадцатью и часом, как раз с наступлением отлива, он играл цветами, усмеялся, глядя на свои пальцы, и, коченея, все бормотал про какие-то зеленые луга» («Генрих V». II, 3).

Он умирал, как жил.





ГУСМАН ДЕ АЛЪФАРАЧЕ  
И ПОЭТИКА  
ПЛУТОВСКОГО РОМАНА

### 1. Два знаменитых образа героя

Ни одна книга в истории испанской литературы не имела такого успеха у современников, как «Гусман де Альфараче» Матео Алемана. Вслед за первым мадридским изданием 1599 г. потребовались в том же году еще три, а всего за пять лет — двадцать три издания, помимо многочисленных «пиратских» перепечаток, которых, по свидетельству автора похвального слова ко второй части «Гусмана», было к 1604 г. не меньше двадцати шести<sup>1</sup>. Даже «Дон Кихот» публиковался за такой же срок только десять раз.

То был, как и при появлении «Дон Кихота», триумф всенародный и всеевропейский. «Эту книгу читают и знают и простолюдины», — отмечает Бен Джонсон в похвальном стихотворении к английскому переводу Мейбби (1623). Уже в 1600 г. выходит первый французский перевод, за которым следуют португальский, итальянский, немецкий, голландский. В 1623 г. в Данциге появляется тщательный перевод на латинский язык — дань высокого уважения к тексту, как бы возведенному в ранг классических. «Не только Испания, но и вся Европа признала «Гусмана» лучшим из всех произведений, какие когда-либо появля-

<sup>1</sup> Вторая часть романа (1604) выдержала в первом же году пять изданий.

лись в этом роде, начиная с «Золотого осла» и кончая «Ласарильо с Тормеса», коих «Гусман» превосходит по искусству, богатству и разнообразию», — заявляет в предисловии к своему переводу (1619) знаменитый в свое время французский писатель Жан Шаплен.

Для читателей XVII в. Дон Кихот и Гусман де Альфараче — два наиболее знаменитых героя испанской литературы периода расцвета. Показательно различие их славы в ходе веков. Современникам Сервантеса еще не было ясно общечеловеческое — вечно типическое — в донкихотовской ситуации; в романе они видели осмеяние модного увлечения рыцарскими романами, нечто временное и преходящее, а в герое — натуру исключительную, фантастически безумную. Напротив, «Гусман де Альфараче», с подзаголовком «Наблюдатель жизни человеческой», представлялся им самой натуральной и общезначимой комедией человеческого существования, изображенного в его всеобщности, обыденности и, как мы бы теперь сказали, документальной типичности. «Гусман» — комедия человеческой жизни, последовательно представленная в образе балованного, испорченного ребенка, растряпанного, порочного мужа и сокрушенного, кающегося старца», — объявляет Жан Шаплен. Ему вторит Бен Джонсон: «Испанский Протей, хотя и написанный на одном языке, был создан гением всего человечества».

Потомство пересмотрело эти оценки. Исключительность и мнимая ограниченность «злойбы дня» в герое Сервантеса оказались всего лишь исторической формой художественного открытия непреходящего значения, открытия типической жизненной ситуации, о которой вечно напоминает одно имя Дон Кихота. Книга Сервантеса поэтому выходит за значение за пределы какого-либо рода и вида литературы, да и за пределы самого искусства. Напротив, книга Алемана прежде всего породила определенный литературный жанр. Плут Алемана стал в XVII и XVIII вв. нормой и образцом для целой серии «плутовских» романов в Испании и за ее пределами. При этом само имя героя, в отличие от Дон Кихота, было со временем почти забыто и заслонено его «типичной» для известной эпохи историей, его «плутовским» образом жизни. Под названием «Плут» («El Pícaro»), которым заменяется название «Гусман де Альфараче», роман неоднократно публикуется уже начиная с двух барселонских изданий 1599 г., а также в переводе на иностранные языки. Другие испанские и европейские плу-

товские романы расширяют, совершенствуют открытый Алеманом вид повествования и в некоторых отношениях даже превосходят первоначальный образец («Великий мошенник» Кеведо, «Симплициссимус» Гриммельсхаузена, «Жиль Блаз» Лесажа). Но ни в одном из них тип «пикаро», столь характерный для испанской и в известной мере для всей западноевропейской жизни XVI—XVII вв., не нашел такого выразительного воплощения, как в Гусмане де Альфараче.

## 2. Творец образа пикаро

Некоторыми обстоятельствами биография автора «Альфараче» сходна с превратной судьбой его героя. Однако за крайней скудостью известных нам фактов на сей раз не может быть и речи о полноте картины, подобной жизнеописанию Гусмана.

Матео Алеман-и-де Энеро родился в 1547 г. в Севилье. Этот город — «испанский Вавилон» в аттестации поэта Луиса де Гонгора, «родина всесветная, открытый заповедник, запутанный клубок, широкое поле, надежный маяк, малое подобие вселенной, родная мать сиротам, прибежище грешников», по язвительной характеристике из второй главы романа, — Алеман выбрал родиной и своему герою. Улица Компас в Севилье и площадь Сокодовер в Толедо были в XVI в. средоточием бродяг и нищих со всей Испании. Сюда, в родную Севилью, вернется Гусман после всех походов и странствий по городам Испании и Италии, чтобы через местную тюрьму попасть на галеры — венец жизненной школы плута. Отец Алемана был врачом при Королевской тюрьме, и, надо полагать, будущий создатель пикареского жанра с детства имел возможность наблюдать нравы уголовного мира и дна Севильи.

Алеман слушал лекции на медицинском факультете Саламанки и Алькалá-де-Энарес (где учится и Гусман), но экзамена на звание лиценциата, вероятно, не сдал из-за смерти отца. Тяжелое материальное положение семьи заставляет его вернуться в 1568 г. в Севилью, где он берет займы крупную сумму у одного капитана с обязательством жениться на некоей донье Каталине де Эспиноса (опекуном которой был его заимодавец) и вернуть долг в течение года. Деньги, однако, были вскоре растрочены, и, оказавшись перед выбором между долговой тюрьмой и женитьбой, юный Алеман предпочитает последнее.



Брак был несчастлив, что, по-видимому, отразилось в эпизоде первой женитьбы Гусмана и неоднократных в романе нападках на женщин. Алеман вскоре оставляет свою жену и отправляется в Мадрид, где с 1574 г. служит в государственном казначействе, а также занимается маклерством при распродаже недвижимой собственности. По словам Алонсо де Баррос, сочинителя похвального слова к первой части «Гусмана», Алеман пробыл на этой должности двадцать лет, служа «исправно, хоть и без особой охоты», но эта служба не принесла ему обеспеченности: в 1580 г. его заточают в тюрьму за долги.

К 80-м годам относятся его, насколько нам известно, первые литературные опыты — не опубликованные в свое время переводы из Горация, в лирике которого Алемана привлекают пессимистические мотивы бренности и пустоты человеческой жизни, над чем редко задумывается молодость. Жалобы на тяжкие страдания, выпадающие на долю тех, кто пробует устроиться в столице, звучат и в предисловии к «Нравственным изречениям», сочинению его друга, уже упомянутого Алонсо де Баррос. То был литературный дебют Алемана в 1598 г.

К этому времени первая часть «Гусмана де Альфараче» была закончена, судя по разрешению к печати, датированному 1597 г., Алеману уже исполнилось пятьдесят лет. На свою «дозорную вышку»<sup>1</sup> он, как и его герой, восходит в пожилом возрасте. Жизненный итог этой книги, опыт пережитого, отмечен теми же, что и в переводах из Горация, мотивами безнадежности и глубокого разочарования.

Исключительный успех романа не вывел автора из нужды, тяготевшей над ним всю жизнь. Немалую роль здесь сыграли и воровские, в ущерб его интересам, издания. Но и без того литературный труд по тем временам — и не только в Испании — был ненадежным источником дохода (вспомним судьбу более плодовитого, чем Алеман, Сервантеса). Через два года мы во второй раз находим Алемана в долговой тюрьме Севильи, куда он прибыл из столицы нищим. Лишь благодаря заступничеству одного родственника, отнюдь не бескорыстному (тот получил пятьсот экземпляров «Гусмана»), он выходит на волю.

Между тем популярность алемановского героя соблазнила другого автора на затею более смелую, чем тайная

---

<sup>1</sup> «Наблюдатель жизни человеческой» (подзаголовок второй части), исп. *atalaya*, буквально: «дозорный на вышке».

перепечатка. В 1602 г. появляется «Вторая часть Гусмана де Альфараче» Матео Лухана де Сайяведра — псевдоним, под которым, как полагал Алеман, скрывался валенсийский адвокат Хуан Марти. Вероятно, Матео Лухан успел ознакомиться с рукописью почти готовой второй части романа Алемана, который признается, что «беспечно разбрасывал свои бумаги и замыслы, и в конце концов их выхватили на лету». Вряд ли, однако, плагиат в «подложной» второй части, помимо самого замысла продолжить историю плута, зашел дальше заимствования некоторых эпизодов. Матео Лухан к тому же обработал эти эпизоды в другом духе, скорее нравоописательно-бытовом, чем нравоучительно-сатирическом, с меньшим искусством стиля, но не без таланта и знания жизни, что должен был признать и сам Алеман.

Через двенадцать лет та же судьба постигнет Сервантеса, которого «опередил» Авельянеда (тоже псевдоним), опубликовав свою вторую часть «Дон Кихота». Знаменательно различие между Алеманом и его великим современником в методах расправы с ловкими соперниками. Сервантес строит свое обвинение преимущественно на художественно-литературных соображениях, доказывая, что Авельянеда по существу не понял замысла «Дон Кихота», обеднил и исказил образы героя и оруженосца, неузнаваемо огрубленных в «подложном» продолжении. Напротив, Алеман в предисловии ко второй части хвалит талант и познания своего соперника, заявляя (не без иронии), что «готов ему позавидовать». После упрека в том, что Матео Лухан воспользовался чужим замыслом, Алеман ограничивается в предисловии мелкими, и не всегда справедливыми, критическими замечаниями по его адресу. Зато в самом тексте своей второй части автор дает волю чисто личным нападкам на Хуана Марти, бродягу, скрывшегося для безопасности под вымышленным именем Матео Лухана Сайяведры, чтобы «занять кафедру вороведческих наук». В качестве одного из персонажей второй части Алеман выводит его брата, Сайяведру-младшего, жалкого воришку, который обкрадывает Гусмана де Альфараче, присвоив его имя, а затем, получив прощение с советом в придачу «не таскать чужие сочинения», поступает к Гусману на службу и помогает ему во всякого рода махинациях. Этот плут в конце концов сходит с ума на корабле во время бури и в припадке безумия кричит, что он «тень Гусмана де Альфараче», «его призрак», перевирая при

этом историю жизни Гусмана по сочинению своего брата Матео Лухана, и т.п.

Вторая часть «Гусмана» с подзаголовком «написанная Матео Алеманом, истинным ее автором» появилась в 1604 г. в Лиссабоне. Алеману пришлось сильно изменить первоначальный текст, «удаляясь от того, что было написано раньше» опередившим его соперником. Мы не можем судить о том, что при этом было опущено, но по эпизодам связанным с именем Сайяведры, играющего такую большую роль в повествовании первых двух книг второй части, можно убедиться, как много было Алеманом добавлено. Третья часть романа, если она вообще существовала (автор утверждает, что в 1604 г. она уже была готова), никогда не выходила в свет. В том же году в Лиссабоне появляется его «Житие святого Антония Падуанского». Оба новых сочинения, видимо, не поправили материального положения автора. Как многие испанцы того времени, Алеман пытается счастья за океаном и шестидесятилетним стариком отправляется в Мексику (1608). В изданной там через год «Кастильской орфографии» он жалуется на слабое зрение, нужду, на непрекращающиеся преследования врагов, которые, вероятно, успокоятся лишь после его смерти.

В Мексику Алеман прибыл в свите архиепископа Гарсиа Герры, впоследствии вице-короля Новой Испании, и на службе у этого прелата находился последние годы. Своего покровителя он прославил в «Жизнеописании дона Гарсиа Герры», великолепном образце ораторского искусства, которое он с таким блеском демонстрирует и на многих страницах «Гусмана де Альфараче» и которое вознаградило автора не лучше, чем его дар романиста. То было последнее его произведение (1613). Дальнейшая судьба Алемана и год его смерти неизвестны (предположительная дата — 1614).

Читателю, знакомому с биографией Сервантеса, не могли не напомнить о ней многие черты и факты в жизни Алемана. Они были однолетками и скончались примерно в одно время. По происхождению оба принадлежали к идальгии, к тому низовому дворянству, которое доставило Испании столько дарований во всех сферах культуры золотого века. Отец Сервантеса также был бедным врачом. Автор «Гусмана» получил медицинское образование в Алькала-де-Энарес, где родился автор «Дон Кихота». В 1602 г., когда Алеман был заключен в долговую тюрьму Севильи, здесь, тоже

во второй раз и в силу тех же обстоятельств, находился Сервантес. К литературной деятельности оба они обращаются после долгих мытарств и жизненных неудач; главное создание одного и другого — плод «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» на склоне жизни. Наконец, оба были втянуты в необычный «поединок», на который их «бесчестно вызвал» (по выражению Алемана) похититель творческого замысла; самый псевдоним де Сайяведра (по случайному совпадению?) вызывает в памяти образ гения испанской литературы.

Знаменательно, однако, что в одиссее жизни Алемана мы не найдем героических эпизодов, подобных участию в битве при Лепанто или алжирскому плену из биографии Сервантеса. Алеман с иронией относится к воинскому делу, где все обман и суета, как сама жизнь человеческая (I — I, 7)<sup>1</sup>, — и не только в романе, где эта ирония звучит в устах плута, но и в «Кастильской орфографии». По всему видно, что Алемана мало трогает громкая слава века, уходящего в прошлое, и внимание его всецело приковано к настоящему, к безрадостной изнанке этой славы, к разверзающейся бездне национального позора и нищеты. В этой атмосфере прошли все годы писателя, и она сквозит в его романе. Горизонт Наблюдателя жизни не такой всеобъемлющий, как Дон Кихота, за которого спорят два века национального развития — восходящий и нисходящий.

Да и метод претворения лично пережитого в художественный образ у Алемана иной, чем у Сервантеса, — более эмпирический, опирающийся на непосредственный опыт, более «биографический». Разумеется, было бы грубой ошибкой далеко заходить в сближении автора «Гусмана» с его героем. Это более допустимо применительно к поздним плутовским романам, начиная с «Маркоса де Обрегон» Висенте Эспинеля (1618), и особенно к «Эстебанильо Гонсалесу» (1646) и к «Жизни Торреса Вильяроэля» (1743) — реальным автобиографиям. В «Гусмане» мы подозреваем личные воспоминания в эпизодах студенческих лет героя, его неудачной женитьбы, пребывания в тюрьме. И даже не столько в самом повествовании, сколько в рассуждениях, в патетических разоблачениях царящего произвола, когда голос автора сливается с голосом плута, —

---

<sup>1</sup> Цитаты приводятся по изданию: М., ГИХЛ, 1963. Пер. Е. Лысенко и Н. Поляк. Здесь и далее римские цифры обозначают часть и книгу, а арабские — главу «Гусмана де Альфараче».

во избежание «несообразности» автор с самого начала предупреждает читателя, что его галерник был в свое время «причастен к наукам». Личная обида обойденного по службе Алемана звучит в нападках на выскочек без ума и знаний, занимающих государственные должности, «кои по плечу лишь разумному и достойному идальго», и в обличении нечестивых вельмож, которые «подбирают не человека для места, а место для человека», «возвышают подлецов, а честных выгоняют и в грязь втоптывают вместе с их честностью», — даже в ущерб художественной правде образа Гусмана, который никогда не был на казенной службе.

Роман Сервантеса — не в меньшей мере плод пережитого и выстраданного — чужд подобного использования узкобиографических мотивов. Конгениальность в судьбе ламанчского идальго с судьбой его творца, более внутренняя и художественно преобразованная, — метафора, а не факт. Читателю не придет в голову искать за каким-либо приключением странствующего рыцаря прямой биографический казус, как в приключениях странствующего пикаро. Любопытно, что точность описаний разных городов Италии, где подвизается Гусман во второй части романа, заставляет исследователей предполагать, что Алеман в молодые годы посетил Италию, возможно, в свите кардинала Аквавивы (при котором, к слову, находился и Сервантес). Своего героя и земляка автор не забыл привести и в Алькала-де-Энарес, родной город Сервантеса, потому что там учился Алеман. Колоритная география походов пикаро часто восходит к авантюрной биографии его творца, тогда как Сервантесу не потребовалось выйти за пределы скупого и сурового пейзажа Ла-Манчи и ближайших областей, чтобы создать незабываемую панораму для национального романа.

Личная жизнь Сервантеса и историческая судьба Испании слились в синтетическом образе Дон Кихота, в сложной философско-психологической концепции, которую, не поняв и огрубив, свел на нет Авельянеда своим продолжением. Напротив, тип повествования, созданный Алеманом, его концепция реалистического романа как сатирической картины общества, изображенного через автобиографическую историю плута, нашли многочисленных и талантливых подражателей, даже более последовательных, чем основоположник жанра, — среди них не последнее место занимает и Матео Лухан. Отсюда уже отмеченное выше

различие между Сервантесом и Алеманом в том, как каждый из них откликнулся на узурпацию их героя «продолжателем».

### 3. Социальная почва и литературные прототипы пикаро

Кто такой пикаро?

Происхождение слова до сих пор остается спорным. Его выводят из названия Пикардия (историческая французская провинция с главным городом Амьеном; отсюда приходили в Испанию бродяги наниматься на случайные работы) — наиболее вероятная гипотеза; либо от испанского *bigardo* — бездельник, негодяй; либо от испанского *picar* — клевать, щипать, отведать и др. (отсюда пикаро: «тот, кто питается отбросами») — малоубедительное предположение, и т.д. Каждое объяснение, впрочем, опирается на черты, свойственные этому характерному явлению испанского общества XVI—XVII вв.

Пикаро — босяк, бродяга, тунеядец, «сын праздности» (Алеман), рыцарь социального дна, «искатель житейской удачи и легкой жизни» (Кеведо), ради которой он не брезгает никакими средствами. То он нанимается слугой, но, ни к кому не привязываясь, легко меняет хозяев, то ходит с «корзиной», подносит покупки с рынка, то помогает на кухне (так называемый *picar* *de* *cocina* — кухонный пикаро), ибо любит устраиваться поближе к котлу. Временами он ворует, побирается, но это не профессиональный вор, не нищий — и тот и другой со средних веков имели свои корпорации и уставы, тогда как пикаро — вольная птица и не любит клетки. Продукт разложения корпоративного строя, он своего рода робинзоном (одна из трансформаций авантюрно-плутовского романа в «капитанском» его варианте — «Робинзон Крузо») проходит через мир, где все против него и он один против всех. Но это робинзон беспечный, живущий сегодняшним днем, не накопитель, а мот, картежник, шулер и порой, если улыбнется фортуна, франт, хотя чаще щеголяет в лохмотьях и питается чем попало, — своего рода хиппи XVII века. Вместе с тем он предприимчив, остроумен в проделках, нередко образован и по-своему воплощает модный идеал века — «инхениосо» (человека «с идеями»). У него своя честь, которая не позволяет ему заниматься каким-либо ремеслом. При этом ему, по словам плута Эстебанильо

Гонсалеса, «плевать и на султана, и на персидского шаха, не говоря уже о чести дворянской». «Настоящая жизнь — это жизнь пикаро», полная превратностей и лишений, но зато праздная и независимая, — плуце всего пикаро презирает труд и постоянные обязанности.

Бродяжничество, разумеется, было известно Европе с давних лет, а в Испании против него издаются законы с XIV столетия, но в массовое явление, сущее национальное бедствие оно превращается здесь лишь с XVI в. В это время возникает само слово «пикаро» (в литературных памятниках — впервые в сороковых годах). К концу столетия праздный пикаро в известных кругах становится даже неким нравственным и эстетическим идеалом, воспеваемым наряду с рыцарским и пасторальным (поэма в терцинах «Жизнь Пикаро» 1601 г., написанная независимо от Алемана). «В наши дни сословие пикаро — самое многочисленное, — замечает Алеман, — все в него попадают и даже гордятся этим». Через девять лет после выхода «Гусмана» Сервантес в новелле «Высокородная судомойка» (1613) выведет юнца, который покидает богатых и знатных родителей, поддавшись модному соблазну, и отправляется гулять по белу свету, причем он «так глубоко постиг всю суть бродяжничества, что мог бы прочесть лекцию с кафедры знаменитому Альфараче».

Ростом армии деклассированных, возвещавшей резервную армию труда для будущего, сопровождается во всей Европе великое социальное брожение, вызванное ломкой средневековых устоев и возникновением капиталистического способа производства. Но в колоритном образе испанского пикаро — в его авантюриности, претензиях, паразитизме, возведенном в культ, — есть свои особые черты, порожденные национальными условиями возникновения буржуазного общества в Испании, парадоксами развития в «цветущий период» ее культуры.

Испания была во многих отношениях ведущей страной при переходе к Новому времени. Завершив свое национальное объединение к концу XV в., она пролагает путь к Новому Свету и первой участвует в его освоении. Мировая держава в ближайшем периоде, Испания играет первенствующую роль в политике и официальной культуре Западной Европы: испанский язык изучают в это время во всех странах, испанское искусство соперничает с итальянским, испанский этикет принят при многих европейских дворах, а в модах пышный испанский костюм вытесняет

к концу XVI в. изящный костюм Ренессанса. При этом Испания оставалась, по сравнению с соседями, страной социально отсталой; ее военно-бюрократический абсолютизм, напомилавший, по словам Маркса, скорее восточные деспотии, не поощрял, как в других странах, а скорее тормозил развитие нации. Авантюрной внешней политике, фантастической мечте о мировом господстве и чудовищным расходам на содержание армии и двора соответствовала и бездарная внутренняя политика в отношении национальной экономики, глушившая хозяйственную инициативу и унижавшая труд. Основой этой политики были утрированные принципы так называемой системы меркантилизма, популярной в эту эпоху во всей Европе: считалось, что национальное богатство главным образом определяется количеством драгоценных металлов в стране. Но потоков золота, которые текли из Америки, не хватало даже на покрытие государственных расходов. Пресловутая революция цен в XVI в. губительно отразилась в первую очередь на производительных классах Испании, на крестьянах и ремесленниках, не участвовавших в грабеже колоний, в авантюрной охоте за золотом, которое легко доставалось, падало в цене и быстро уплывало. Хищническая эксплуатация колоний поэтому только развращала нравы, иссушала национальную энергию и разоряла страну.

Политика испанских Габсбургов приводит к упадку сельского хозяйства, к массовому переселению в города и бродяжничеству: к концу XVI в. четверть населения Испании составляют люди без определенных занятий и источников дохода, в том числе сто пятьдесят тысяч бродяг. Между тем государство поощряет перевод пахотной земли в луга в интересах развития животноводства и активного баланса внешней торговли. За счет сельского хозяйства оно стремится развивать мануфактуру и металлургию, необходимую для армии. Податями при этом облагается лишь физический труд — земледелие и ремесла, хотя и без того он хуже всего вознаграждал себя, и принадлежность к налогоплательщикам становится для испанца позорной: ремесла предоставляются презираемым морискам, а торговля находится в руках иностранцев, особенно генуэзцев. Помимо военной и духовной карьеры, занятиями, подобными испанцу, общественное мнение признает (а налоговая политика поощряет) лишь службу королю и знатым господам. Во времена Алемана в одном только финансовом ведомстве Кастилии, где служил сам писатель, числилось



шестьдесят тысяч чиновников. В 1560 г. кортесы жаловались королю, что из-за роста числа слуг в свитах знатных лиц сельскому хозяйству не хватает рабочих рук. По свидетельству иностранцев, земли в Испании часто остаются невозделанными, ибо испанцы предпочитают умирать с голоду, но не унижать себя физическим трудом. Тщеславие и праздность в верхах и низах становятся отличительными чертами испанца этой эпохи.

Тип пикаро — знаменье времени для Испании. Он вызван переходом к новому общественному строю в сравнительно отсталой стране, которую к тому же завела в тупик военная и хозяйственная политика правящих кругов, близорукая и кастово своекорыстная.

Алеман впервые — и никто из последующих испанских писателей не сравнился с ним в этом смысле — представил своего пикаро как горестно-комическое порождение испанской жизни и одновременно как прокурора и судью этого общества. В историческом и национальном масштабе образа отличие алемановского плута от его литературных предшественников.

В испанской средневековой поэзии часто прославляются изворотливость и хитрость героя, который не останавливается и перед обманом для достижения жизненной удачи. Здесь сказываются и традиционные связи Испании с арабо-мавританским миром и его литературой, герой которой обычно наделен лукавством, практическим умом. Еще в испанском эпосе и романсах хитрость и жадность характерны для народного героя не менее, чем верность и храбрость; пространные, наивно восторженные перечисления добычи, «радующей сердце Сида», следуют за реляциями о его победах. В «Хронике рыцаря Сифара», первом рыцарском романе Испании (начало XIV в.), народный образ оруженосца Рибальдо часто напоминает героя плутовского романа. Более прямыми литературными источниками жанра можно признать два замечательных создания староиспанской поэзии — «Книгу благой любви» Хуана Руиса (середина XIV в.) и «Селестину» Фернандо Рохаса (конец XV в.). Первая из них — стихотворная автобиография распутного архидьякона, который, исповедуясь перед читателем, повествует о своей жизни будто бы с целью предостеречь от чувственной любви и в лукаво-наивном тоне пересыпает, подобно Алеману, свой рассказ притчами, шутками и едкими разоблачениями. В «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» (или «Селестине») за основным

планом рассказа об идеальном чувстве влюбленных героев выступает яркая картина городского дна, представленного в образах ловких слуг и проституток во главе с пронырливой сводней. Этот сатирический «низкий» план «Селестины» развивается уже после Алемана в «женской» разновидности плутовской повести с героиней плутовкой («Плутовка Хустина» Л. Убеды, «Дочь Селестины» С. Барбадильо, «Мадридские гарпии» К. Солорсано).

Мотивы ловких проделок и плутней хитрого или циничного героя в фольклоре, эпосе и письменности разных народов восходят к незапамятным временам поэтического творчества. Тип плута в этом смысле гораздо шире образа, созданного Алеманом, и как родовое начало не раскрывает его своеобразие, жизненный колорит его характера. В произведениях Х. Руиса и Ф. Рохаса, несомненно, отражен процесс брожения в низах позднесредневекового общества, но ни в поэтической исповеди деклассированного клирика Руиса (которая родственна средневековой поэзии школяров-«вагантов»), ни в мире Селестины, своего рода корпорации социально отверженных, этот процесс еще не имеет универсального характера и не стоит в фокусе национальной жизни.

Непосредственным предшественником, а по мнению многих исследователей — первым образцом плутовского жанра является анонимная повесть «Ласарильо с Тормеса» (1554), давно переведенная на все европейские языки, в том числе — и многократно — на русский. В этой маленькой книжке, пользующейся на протяжении четырех веков неизменным успехом у читателя, написанной с непревзойденным искусством и чувством меры, выступают почти все черты плутовского романа: 1) мемуарная, как бы документальная форма для вящей убедительности рассказа; 2) безыскусная хронологическая последовательность событий, начиная с рождения рассказчика; 3) герой, меняющий занятия, но чаще всего слуга у разных господ; 4) иронический и сатирический тон, разоблачение общества через восприятие слуги, знакомого с изнанкой жизни своих хозяев; 5) комизм порочного, низменного, часто «физиологического»; 6) превратная, подчиненная случаю судьба героя, беспомощно плывущего по «реке жизни» (символичное для Ласарильо рождение на реке Тормес).

Ласарильо попеременно служит поводырем у слепого нищего, слугой у скупого церковника, у тщеславного эскудери, у продавца индulgенций. Его хозяева — закон-

ченные сатирические типы, перешедшие в пикарескный роман XVII в.; не хватает здесь одного — самого пикаро (в повести нет еще и этого слова). Ласарильо простодушен, внутренне неиспорчен, старателен, чужд праздности. Голодная жизнь у хозяев толкает его на обман и перемену мест, но по натуре Ласарильо не бродяга — начиная с детских лет, когда мать отдает его на службу к нищему, стимулы его странствий и злосчастий всецело в среде, а не в авантюрном характере. По своей натуре герой повести скорее противостоит миру обмана, в котором живет: концепция человека в «Ласарильо» еще лишена строго «плутовского» единообразия. Ласарильо, по сути, так и не усваивает первого урока, преподнесенного ему нищим слепцом, что с людьми надо «быть хитрее самого черта» — этой несложной философии пикаро, в характере Ласарильо нет ничего «демонического». В конце повести мы уже видим его женатым, но в памяти читателя он так и остается маленьким Ласаро, невинным ребенком, взывающим к нашей жалости. Короче, «Ласарильо с Тормеса» — еще плутовская повесть без плута; это, если угодно, «детство» пикарескного жанра.

Зрелость наступает через полвека, под самый конец правления Филиппа II, когда вполне обнаруживается национальный кризис. В эти годы и складывается концепция «Гусмана де Альфараче», пикаро как национального образа.

#### 4. Пикаро — национально-исторический образ

Жизнеописание Гусмана автором задумано как личная история искателя удачи и как национальная поэма современной жизни. Все здесь ничтожно, тривиально — и драматично, полно захватывающего интереса. Как в «поэме» Гоголя (отдаленно связанной с традицией плутовского романа), искусство у Алемана «возводит презренную жизнь в перл создания».

Рассказ начинается с происхождения Гусмана, с язвительного описания «малого мира» — среды, воспитавшей плута, его семьи (своего рода «малая посылка суждения», которая вошла в неписанный канон жанра). Затем, не в пример Ласарильо, самовольное бегство из родительского дома, вступление в «большой мир» (большая посылка) и первая служба у трактирщика. В Мадриде он попрошайка, носильщик, поваренок, снова носильщик и там же впервые похи-

щает большие деньги. В Толедо он щеголь, герой неудачных любовных интрижек, а затем, промотавшись, слуга у капитана, с которым едет в Италию. В Генуе ему не везет, но в Риме он блаженствует, достигает высшего искусства в ремесле нищего, служит пажом у кардинала и посредником в любовных связях у французского посла. Его обворовывает Сайяведра, но благодаря мошенничествам в Болонье, Милане, Генуе он снова богатеет и возвращается в Испанию. Здесь он женится и вскоре вдовев, спекулирует векселями, разоряется, поступает на богословский факультет, но, не закончив науки, снова женится, проматывает приданое жены, живет за счет ее поклонников, и жена от него убегает с любовником. Он поселяется в Севилье, ворует, служит экономом, за хищенья пожизненно сослан на галеры и там переживает величайшие муки, но, выдав товарищей, замысливших мятеж, удостоивается права на освобождение.

Менее всего, однако, произведение Алемана может быть отнесено к приключенческим романам увлекательной интриги. Его фабула при пересказе покажется, пожалуй, куда занимательнее самого рассказа. Уже в предисловии автор предвидит, что роман не придется по вкусу «черни», которой важно только «узнать, что сказала собака да что ответила ей лиса»; он подозревает, что невежественный читатель бросит «книгу под стол». Рассказ ведется в сознательно замедленном темпе, перебивается разного рода отступлениями. А также, дабы «позолотить пилюлю» и «бросить кость собаке», — вставными любовными новеллами (прием, заимствованный Сервантесом), которые разрывают и без того непрочную ткань повествования. Лучшая среди них, пользовавшаяся успехом не меньшим, чем «Рассказ о безрассудно любопытном» из «Дон Кихота», — это новелла об Осмине и Дарахе (I— I,8) во вкусе любимой современниками «мавританской повести», жанра, восходящего к традициям эпохи Реконкисты. Этот рассказ удачнее прочих увязан с историей Гусмана перекликающимися мотивами: превратная (как у Гусмана) судьба «протей» Осмина, его изобретательность в обманах и разыгрываемая им роль пикаро.

«Гусман де Альфараче» также не поражает разнообразием социально-бытовых красок. Алеман очень осторожен в повествовании, когда касается дворянства и духовенства, столь показательных для Испании сословий (о них его плут рассуждает лишь в «общих местах» дидактиче-

ских отступлений), а тем более высших сфер политики, куда испанскому пикаро не дотянуться. В следующем веке и в иной стране эти круги смело введет в свой роман Лесажа (а среди испанцев, еще до Лесажа, поздний пикаро Эстебанильо Гонсалес, герцогский шут, составивший свое жизнеописание). Не приходится и ждать, что в романе с таким героем будут выведены крестьяне или ремесленники, — до них пикаро нет дела. Впрочем, порой кажется, что алемановскому герою, сыну генуэзца и международному бродяге, мало дела и до самой Испании. В этом существенное отличие Гусмана от внешне столь сходного с ним немецкого Тиля Эйленшпигеля (начало XVI в.), который проведен через все круги позднесредневекового города и цеховые корпорации.

По внешнему богатству национальной картины, по изображению среды вокруг героя, Алемана превосходят и спокойно ироничный Солорсано, и благодушно насмешливый рассказчик Эспинель, и необычайно изобретательный в зарисовках быта Гевара, и особенно беспощадный сатирик Кеведо, создавший поразительную галерею фантастически мрачных, гротескных образов идальгии, духовенства, чиновников и всякого рода «вольных профессий» тогдашнего испанского общества, к которым относится и «профессия» самого пикаро. Правда, никто из мастеров плутовского жанра не сравнился с неизвестным автором «Ласарильо» меткостью реалистических характеристик, искусным отбором типажа и естественным изяществом стиля.

Пользуясь терминами живописи тех времен, можно сказать, что «история» — как тогда называли многофигурную картину на мифологический или исторический сюжет — тяготеет у Наблюдателя жизни к тому, чтобы перейти в характерный для искусства барокко «портрет», в автопортрет как сгусток национально-исторического.

Алемановский плут — характер исключительный и одновременно универсальный; он и исключение из правила, и само правило. Гусман — сын праздности, она — источник всех его бед; но в Испании «ни я, ни ваша милость, ни та сеньора — никто не желает работать; мы хотим, чтобы все делалось само собой, как по щучьему велению», начиная с его отчима, командора, кто только может, тот пристраивается к теплему местечку; во всех домах, где он служит, жизнь — сплошной праздник, столованье да пированье. Вся жизнь Гусмана — обман и плутни, но такова же она у трактирщиков и купцов, писцов и судей,

правителей и вельмож. Да и с какой стати Гусману говорить правду? Ведь за ложь его кормят; ложь и лесть — любимая пища властелинов... «Пойдите скажите им, что владения их разорены, а подданные обнищали», в этой жизни все обман (замечательные притчи об Усладе и Досаде, о Правде и Кривде из первой части). Гусман ворует — должностные лица все воруют. А как иначе ухитряется как-нибудь рехидор, не получая жалованья, содержать полный дом прислуги? «Вельможи — высокопоставленные грабители, которые живут под защитой громкого имени и посылают на виселицу нашего брата, мелкого воришку». Короче, вся жизнь тут, «как на дне морском: рыба рыбешку целиком глотает». Гусман расточителен, ему не идут впрок ловкие ограбления бакалейщика в Мадриде, купца в Барселоне, родственников в Генуе, и он не выходит из нужды. Но безрассудно расточительны все вокруг него, — и читателю сдается, что вопрос Гусмана: «Какой толк от богатства, зачем оно, если мы не знаем, как его сохранить?» — косвенно направлен и по заокеанскому адресу. Современники Алемана готовы были считать, что «Нищета Испании — следствие открытия Америки» (название книги писателя XVII в. Санчо де Монкада).

Испанская жизнь отразилась в Гусмане, как в вогнутом зеркале, он дух этой жизни и ее образ. Национально окрашено его тщеславие<sup>1</sup>, сознание своего благородства, даруемого только кровью, его наглость и высокомерие. Отождествление Гусмана с Испанией обнажено в словах французского посла: «Этот солдат, Гусманильо, похож на тебя и на твою Испанию, которая все берет силой и дерзостью».

История пикаро, избалованного с детства, ни к какому делу не приученного, скитающегося по белу свету в погоне за удачей, как бы становится некоей многозначительной притчей. Собственная бродячая жизнь напоминает Гусману беспечно управляемые государства, в которых голова у ног ума просит. У нищих бродяг те же привилегии, что у испанских королей, и тот же девиз: «Plus ultra» — «Все дальше». Читатель Алемана помнил, что это официальный

---

<sup>1</sup> «Аристократическое» имя Гусман — название одного из двадцати древних родов (Арагон, Борха, Мендоса, Осорио, Толедо, Веласкес, Ла Серда и др.), от которых вели свое происхождение испанские гранды, считавшиеся «братьями короля». Комическое сочетание Гусман де Альфараче (Альфараچه — дачное селение сеvilских мещан) изобличает выскочку и «князя бездельников», мещанина во дворянстве — на испанский лад.

девиз испанских Габсбургов, девиз их военной и дипломатической экспансии для создания мировой католической державы.

«Уклоняясь» то и дело от рассказа о своей жизни, подхватывая случайные «шары», какие попадают в ходе рассказа, чтобы перескочить на общие рассуждения об Испании, «любезной своей родине, неподкупном страже веры», Гусман все время строго держится темы. Пикаро — Испания в миниатюре, поэтому ничтожная история плутней как бы становится иносказанием о стране, ее портретом. Благодаря редукции жизнь человеческая сведена к биографии мошенника, но эта биография служит лишь поводом для размышлений о состоянии общества. Вместе беспристрастного бытописательного романа, которого ожидает современный читатель, получается страстная политическая сатира. Важно ли заниматься одним Гусманом? Надо ли его разоблачать? «Все крали — и сам я таскал». «Люди за хлеб — так и я не слеп». «Глядя на эти бесчинства, я сам стал таким, как все». Пикаро не хуже других, только закон не на его стороне. Его провинны — часто сущий пустяк, но все дело в том, что «булла с привилегией на воровство даруется лишь мастерам цеха богатых и сильных». И вообще, стоит ли останавливаться на злоупотреблениях отдельных лиц, на «вещах всем известных»? Ведь вся беда в общей болезни социального организма: «Тело поражено не одной, а многими язвами». Всюду, сверху донизу, беззаконие, надувательство, подлоги, злоупотребления — как не прийти в отчаяние! Все крадут, все обманывают, все идет наоборот, «куда ни глянь — дело дрянь».

Алеман, как и многие лучшие люди его века, в отчаянии от всеобщей коррупции, перед которой он чувствует себя бессильным. Но и это бессилие национального сознания перед национальным злом также отражается в образе Гусмана — в бессилии плута перед собственными пороками: как правило, нравственные мысли, намерения впредь исправиться осеняют его накануне очередной крупной аферы. Автору с его прекраснодушными проектами спасительных законов под стать пикаро — политиканы, прожектеры, и главный среди них сам Гусман, у которого среди прочих предложений есть и разумный проект более эффективных наказаний за воровство...

Парадоксально то, что голос сатирика так часто сливается с голосом мошенника и детище порока выступает в

роли наставника нравственности! Но тут обнаруживается и другая сторона испанского пикаро. В культе праздности и даже в бесстыдстве («Во всех невзгодах оставался при мне главный мой капитал — бесстыдство») сказывается у пикаро жажда раскрепощения. Автор останавливается в недоумении перед авантюризмом своего героя, которая с детства толкает его на преступление, и готов ее объяснить неблагоразумием молодости («страшный это зверь — двадцать лет!») или греховной человеческой природой. Однако это «молодость» не только биологическая, но и историческая. Алеман ближе к истине, когда объясняет силу порока в своем герое «жаждой свободы от оков земных и небесных». С наибольшим удовольствием вспоминает Гусман о «блаженных невозвратных временах» нищенства в Риме, когда он был сам себе хозяин, когда не надо было никому угождать и домогаться чужих милостей. В следующем эпизоде его берут на службу к кардиналу, казалось бы, повышают в ранге, но это возвышение он воспринимает как унижение — его «низвели до положения слуги». Правда, Гусмана там ласкают, живется ему весело, но для него это «веселье у позорного столба, с рогаткой на шее». Ничто его не радует, день и ночь он думает о прежней привольной жизни пикаро.

В алемановском плуте отразился не только процесс морального упадка, но и — на свой лад — рост сознания личного достоинства, связанный с возникновением нового общества. Хозяевам Гусман служит из одной нужды и, в отличие от Ласарильо (или Санчо Пансы), лишен патриархальной привязанности к своим кормильцам. Часто его плутни — например, на службе у того же кардинала — форма отстаивания своей независимости перед старшими по сословной лестнице, которых он не уважает и которым жестоко мстит за обиды; «страх — это чувство рабское», и «не такой я человек, чтобы обуздывать себя». Герой-бродяга — горестное «разорванное сознание» этого мира, отрицательное начало и вместе с тем синтетический образ испанского общества — должен был поэтому стать и глашатаем его исканий, его «разума».

Почти через два века во Франции о жизненном типе, зафиксированном впервые в Гусмане де Альфараче, напоминает герой трилогии Бомарше<sup>1</sup>. Но в Испании конца XVI в.

<sup>1</sup> Имя Фигаро, неясное по этимологии, явно созвучно «пикаро» — именно в этой роли появляется герой Бомарше в «Севильском цирюльнике». Образ Фигаро, однако, восходит к герою Алемана лишь косвенно,



«третье сословие» еще не сложилось как прогрессивная сила нации. «Положительная программа» Гусмана часто не идет дальше безжизненной дидактики в христианском духе, к тому же довольно искусственной в устах мошенника.

## 5. Образ пикаро и реализм барокко

Мироощущение и эстетика Алемана тесно связаны с эпохой, протекавшей под знаком реакции на культуру Возрождения. «Гусман де Альфараче», опубликованный на шесть лет раньше «Дон Кихота», уже принадлежит искусству барокко — характер его реализма существенно иной, чем в последнем художественном памятнике Ренессанса.

Творчество художников Возрождения было проникнуто верой в то, что в малом мире человеческой жизни и в «микрокосме» человеческой природы отражается разум, царящий в жизни «макрокосма», в природе и в обществе. Верой в единство естественного и нравственного. Отсюда и представление, что повиноваться естественным влечениям своей природы, развивать свои способности — это и право и долг человека перед обществом, его разумное призвание, его судьба. Из взгляда на человека как творца собственной судьбы исходит в эпоху Возрождения изобразительное искусство, новелла, поэма, комедия, трагедия, роман — вплоть до «Дон Кихота», где на этой вере героя основана вся коллизия романа. Но уже в искусстве позднего Ренессанса гуманистическое, идеализирующее понимание жизни сталкивается с бесчеловечной природой рождающегося нового общества, которое последние художники Возрождения поэтому и оценивают как недостойное человека, неразумное и неестественное состояние связей между людьми.

Напротив, художники барокко коренным образом пересматривают само понимание человека, само соотношение в жизни и обществе между природой и разумом, между естественным, свободным, стихийным и нравственным, должным, необходимым, а тем самым соотношение между реальным и идеальным в искусстве. Испания, где естественный исторический переход к буржуазному обществу протекал в самой неразумной форме и привел

---

через образы слуг во французской комедии и испанском театре, где циничный и авантюрный слуга «грасиосо» — родной брат пикаро.

к длительному и, казалось, безысходному национальному упадку, стала ведущей страной всеевропейской реакции против идей предыдущей эпохи. Искусство Испании во второй половине классического века наиболее показательное для барокко и пронизано сознанием переживаемого всеобщего разлада. Это искусство стремится объяснить национальный кризис как закономерное следствие дисгармоничности всего сущего, которая обнаруживается более всего в самом полдне жизни, в буйном цветении ее сил. «Все уже достигло зрелости, и более всего — личность... и в обхождении с одним человеком в нынешнее время надо больше искусства, чем некогда с целым народом», — замечает философ испанского барокко Бальтасар Грасиан. По отношению к «природе», к естественным влечениям человека или потребностям общества организующий разум может поэтому выступать лишь как узда для природы, как «возвышенное насилие», усугубляющее несправедливость и страдания, и без того разлитые в жизни, но необходимые для сохранения общественного целого.

Уже похвальное слово к первой части романа раскрывает одну из основных идей «Гусмана де Альфараче»: полемику Алемана с «невежественным учением, гласящим, будто лучшая школа — сама природа», то есть с учением Ренессанса. История юного авантюриста, который, повинаясь своей «природе», своим влечениям, смело покидает отчий кров, чтобы собственными силами отвоевать себе место в жизни по своему вкусу, — это прежде всего сатира на «человека — творца своей судьбы», на героическую «романтику века странствующего рыцарства буржуазии», эпохи мореплавателей, конкистадоров и авантюристов всякого рода. Доспехи испанских конкистадоров к концу века обратились в лохмотья пикаро. В развенчании отжившей и вредной романтики Алеман заходит несравненно дальше Сервантеса. Человек Алемана — существо неразумное, слабое, не творец своей судьбы, а раб своей судьбы, «раб своих страстей» — дурных страстей. Он переменчив от природы, как неразумная изменчивая материя, вечно стремящаяся к новым формам.

Развитие природы, движение образа у Сервантеса (и не только Дон Кихота, но и Санчо Пансы) автономно, органически коренится в самой природе оригинальной личности, ибо «человек — сын своих дел», как гордо заявляет Дон Кихот. У Алемана движение образа автоматически, механически вызвано внешними импульсами среды, так как, по

сго мнению. «человек — сын своих средств», непостоянных и от него не зависящих. По дороге в Мадрид, в первом же трактире, где у Гусмана отняли плащ, он оставляет и свой стыд, «слишком тяжелый груз для пешехода», и становится пикаро. В дальнейшем каждый раз, когда «нужда показывает ему свое гнусное обличье», он «сразу понимает», чего от него требует жизнь, и мгновенно преобразуется. Отсюда и многообразные облики «испанского Протея», и его превратная судьба. В классическом испанском театре такая концепция жизни приводит к комедии интриги, где случай, стечение обстоятельств превалируют над характером и из игры случайного вытекает иногда сама философия пьесы.

В жизни Гусмана, во всей человеческой судьбе, по Алеману, ведущую роль играет фортуна. Она мачеха всех добродетелей, мать всех пороков, хрупка, как стекло, неустойчива, как шар, сегодня дает, завтра отнимает; как волны морские, она всегда в движении, катит нас, вертит и так и эдак и вдруг выбросит на берега смерти навеки; а при жизни принуждает разыгрывать все новые роли на подмостках вселенной. Фортуна — единый всемогущий бог в мире Гусмана; ее перст куда более ощутим, чем перст божественного промысла, якобы посылающего плуту испытания и унижения перед грядущим вознесением. Слепая фортуна — образ алогичного хода жизни, причудливой динамики человеческого существования в барочном мироощущении. Но превратная фортуна, возносящая и низвергающая смертных по своему капризу, — это прежде всего синоним богатства, царящего в частнособственническом обществе. Фортуна одаряет или разоряет человека, но всегда случайно, незаслуженно.

Богатство и бедность — тема бесчисленных горестно-язвительных рассуждений Алемана. Для Испании, классической страны авантюрных методов первоначального накопления, в высокой мере показателен образ богатства как «шалых денег», представление о капитале не как о следствии планомерной деятельности и целенаправленной личной инициативы (как у Дефо в «Робинзоне Крузо»), но всего лишь даре фортуны в заведомо неразумном и несправедливом обществе. (В этой поэтической цельности наивного образа заключается и преимущество ранней критики собственнического мира в плутовском жанре перед зрелым новоевропейским романом.)

Вся земля, где воцарилась безумная фортуна, представляется Гусману «сумасшедшим домом». «На всем свете, — сообщает ему трактирщик, — остался лишь один человек в здравом уме, но пока не удалось установить кто. Каждый думает, что именно он».

Всюду продажность, обман и коррупция. Порок универсален, и сатирик, обличая его, не может промахнуться и подобен тому юродивому, который швырялся булыжниками, приговаривая: «Эй, берегись! в кого ни попаду — все не мимо!» Все — плуты, и поэтому жизнеописание плута становится зеркалом человеческой жизни.

Сатирический подход к обществу, к его преходящим учреждениям, свойственный литературе Возрождения, распространяется в плутовском романе и на человека, на его природу. Человек — скопище пороков и безрассудств. Типическое в гуманистическом реализме Возрождения было пронизано идеализацией человека, который обнаруживает величие и значительность даже в преступности (Макбет) или в безумии (Дон Кихот). Напротив, барочный реализм отмечен односторонне отрицательным взглядом на общество и человека. Антропологическое (неисторическое) понимание человека и общества, присущее искусству от Возрождения до Просвещения, свойственно и реализму барокко, но здесь оно всегда приводит к величине со знаком минус. Это чисто сатирический реализм. Его «правда» всегда «горькая и колючая», его «предмет» — «пошлый и низкий». «Гляжу на фиалку, а вижу в ней отраву. На снегу мне мерещатся грязные пятна; блекнет и вянет свежая роза, едва до нее коснется моя мысль». «Ближний не святее меня — такой же слабый, грешный человек, с теми же естественными или противоестественными пороками и страстишками». Мизантропическая мысль Алемана тяготеет поэтому к безнадежности и пессимизму. «Не жди лучших времен и не думай, что прежде было лучше. Так было, есть и будет». «Ежели только на помощь не явится ангел божий и не перевернет всю эту лавочку вверх дном».

В «Гусмане де Альфараче» явно ощущается атмосфера католической реакции, оплотом которой была Испания. Христианское благочестие Алемана несомненно. Кроме «Жития святого Антония Падуанского» он — уже в Мексике — снабдил похвальным словом «Житие Игнатия Лойолы». Среди вставных новелл в «Гусмане» одна —

не очень скромная новелла о Доротее и сводне Сабине (III—II, 9) — разоблачает козни дьявола и прославляет Бога, опору невинных и праведных. Роман заканчивается «хвалой Господу». Уже этим произведение Алемана отличается от «Дон Кихота», проникнутого свободомыслием, «эразмизмом». Но, впрочем, как ни велико влияние католицизма на автора, концепция «Гусмана де Альфараче» — не вывод из косных догм, но плод вдумчивых критических наблюдений над современным обществом. Как и Тирсо де Молина или Кеведо, его младшие современники, Алеман даже к христианской традиционной морали приходит своим, нетрадиционным путем, — пытливая мысль Возрождения, с которой эти писатели полемизируют, не прошла для них бесследно. Односторонне сатирическое изображение человека в «Гусмане» впервые в истории романа фиксирует внимание на определяющей роли среды (разумеется, на отрицательной стороне жизни, на разлагающем влиянии, как всегда в реализме барокко!). Девиз пикаро — «куда люди, туда и мы». Если он, бездельник, мошенничает, то и «дельцы — народ отпетый, совести не имеют» и охотно ее меняют или теряют (притча о весте генуэзцев: I—III, 5).

В объяснении источника царящего зла Алеман, однако, колеблется между национально-историческим и универсально-«антропологическим» обоснованием. Его плут то современный и даже специфически испанский образ — «в этом наша привилегия среди всех народов земли», то это образ порока, царящего повсюду на земле — «так уж заведено повсюду на белом свете... Повсюду творится то же самое, всему найдется пример и в других краях». Пикаро — как будто историческое явление: именно «в наши дни сословие пикаро самое многочисленное». И вместе с тем все восходит еще к грехопадению Адама и Евы, после которого «часовой механизм человечества так проржавел и расшатался, что нет в нем ни одной исправной пружинки». И теперь в жизни каждого человека повторяется та же история: «После первого грехопадения мы попадаем под власть изменной плоти». У Сервантеса ситуация рождается из сравнения и столкновения века нынешнего с минувшим; возвышенную человеческую натуру Дон Кихота и ее высокий комизм порождает историческое развитие. У Алемана положение нынешнего века восходит к извечному злу, с ходом времени лишь усугубляющемуся; развитие каждого человека, например

Гусмана, — история порчи и упадка человеческой природы. Плутувской роман — «отрицательно-образовательный» роман.

Тон автора (который передает отношение к «гусмановскому» миру) поэтому колеблется между издевательством, гневом, гражданским негодованием — и желчным бессилием, экклезиастовской безнадежностью и религиозным смирением. Страстные разоблачения царящего беззакония заканчиваются мотивами «пусть все идет, как идет», «против зла все бессильны», «не при нас оно началось». Реформаторский пыл, характерная для эпохи абсолютизма вера во всеспасительную силу закона («если бы издать» такой-то и еще такой-то «закон», то «зло вовсе нетрудно искоренить»), однако чаще безмерное отчаяние с одним лишь утешением, что и для богачей, для нечестивых правителей, для этих лицедеев, выходящих на подмостки жизни в роли вельмож, наступит неизбежный конец комедии: «Благословен Бог, что есть Бог! Благословенно его милосердие, что назначило день суда равно для всех!»

В этих колебаниях между возмущением и смирением, между разумным должным и жалким реальным, между социальной энергией и христианской резиньяцией, между надеждой и отчаянием формально нет последовательности, нет цельности, но в них пульсирует дисгармоническая жизнь алемановского романа, и они показательны для дуализма барочной сатиры. Эта непоследовательность сознательно допускается автором. Последовательности не может быть там, где «сумятица и разлад стали нашей истинной натурой», там, где «душа состоит из двух враждующих половин», божественной и земной, а плоть слаба и несовершенна. Как впоследствии Руссо, которому указывали на противоречия его системы, Алеман мог бы заявить, что любовь к истине ему дороже, чем последовательность.

Эстетика «враждующих половин» и «разлада как истинной природы» приводит в построении романа к причудливым, казалось бы, несовместимым контрастам, к резким, как в барочной живописи, светотеням. На фоне биографии мошенника, ее земной, «презренной прозы», голосом из других миров звучит тон вставных героических новелл, так же как в эпизодах религиозной экзальтации героя божественный голос совести в душе кающегося плута. Таков же контраст чувственных вождедений

Гусмана (комическая низменная действительность) и идеальных чувств героев новелл (высокий поэтический вымысел).

Мироощущение Алемана уже исходит не из внутренней родственности элементов, а из их враждебности, не из жизнерадостного «совпадения противоположностей» — *coincidentia oppositorum* — основополагающее положение натурфилософии Возрождения от Николая Кузанского до Джордано Бруно, — а скорее из мрачного «совмещения противоположностей», из антагонистической борьбы двух враждебных начал во всем живом. Эти два начала — тело и душа, страсти и разум, природные влечения и нравственные веления, народная жизнь и законы — сосуществуют, но не переходят друг в друга. Каждое из них стремится подчинить и подавить другое — насилие лежит в основе не только стихий, но и самого «разума». «Разум, подобно придиричвому учителю, стремится выколочить из нас пороки и ходит за нами с розгой. А мы убегаем из школы, убоявшись порки, к добрым тетушкам и бабушкам, где нас угощают сладостями. Но разум по большей части побеждается вожделением, сродным нашей природе, как дыхание и сама жизнь, хотя разум обладает старшинством». И «на этом кончается битва между разумом и страстями». Наивное рассуждение плута прекрасно передает понимание «разума» в XVII в., по форме возрождающее старый средневековый дуализм плоти и духа, но по сути подсказанное новым антагонизмом исторического развития и переживаемым национальным кризисом культуры. Этот сухой «разум» — насильственный, враждебный естественным стремлениям народа — свойствен и иезуитскому «рационализму» в духовной жизни, и глубоко дисгармоническому «иезуитскому стилю в искусстве» (как раньше иногда называли барокко). Этот «разум розги» недурно обосновывал деспотическую политику абсолютизма, он и ее хроническим неудачам в битве с «неразумной» жизнью придавал отпечаток возвышенного.

Ярким примером парадоксального совмещения противоположностей является образ Гусмана, непостижимый вне барочной эстетики внутреннего разлада. Специфична здесь не насыщенность назиданиями, обычная для старой сатиры, а то, что назидания исходят от пикаро. Жизнь свою Гусман описывает, уже находясь на галерах, но рассказ ведет с детства, в строго хронологическом порядке,

сопровождая события своими рассуждениями раскаявшегося старца. Таким образом, возникают два облика Гусмана: юного и старого, действующего и оценивающего, неопытного и умудренного годами, плута и сатирика. Один — воплощение страстей, жизни, личного начала; другой — рассудка, морали, общественного начала. Уже сама мемуарная форма построена в «Гусмане» на антиномии, на барочной противоположности «изменчивого героя» и «незыблемой цели». Это «перспективы и светотени», которыми автор, одновременно «историк» и «живописец», «сумел прикрыть назидания и советы, столь необходимые для дел государственных и улучшения нравов», как объясняет нам друг Алемана в похвальном слове в первой части.

Итак, перед нами два плана картины: 1) передний — повествовательный, пошлый; 2) глубинный — дидактический, возвышенный. Первый уже в прошлом, но это, несомненно, реальный Гусман; второй — в настоящем, но тут мы лишь слышим голос идеального Гусмана. Предполагается, что эти два плана, хотя и совмещенные, строго разделены, ибо раньше Гусман был только плутом. Но как понимать размышления нравственного Гусмана? Это его нынешние размышления? А разве молодой Гусман никогда не размышлял, не возмущался жизнью, по-своему не обличал порок? Если верить герою, то и пострадал он за то, что говорил правду (II—II,7). Дидактика романа — а она в каждой главе дается рядом с плутнями — это, очевидно, мысли молодого Гусмана, о которых вспоминает старик; предмет первого плана, преломленный через второй. Но как? Мы не знаем. Мы не видим, как из плута рождается сатирик. Второй, возвышенный, план — его начало — теряется в глубине перспективы.

К концу романа Гусман-плут исправляется и становится нравственным автором мемуаров. Должны ли мы ему верить? Он уже — не раз — пытался исправиться. Быть может, это очередная и, пожалуй, самая тонкая плутня — на сей раз с читателем? Или к богатому комплексу пороков прибавилось на старости лет еще иезуитское ханжество? Мы помним, как незадолго до ареста Гусман умудрился заставить и духовника, и всю Севилью поверить в его святость. Читателю нелегко представить себе добродетельную старость матерого плута, который предательством добыл себе свободу. Пошлый передний план — его конец — также уходит в перспективу. Как он пере-



ходит во второй план, мы не видим. Это происходит в таинственных недрах души, куда не проникает никакой свет анализа. Как параллельные линии, которые встречаются лишь в бесконечности, оба Гусмана как-то живут всю жизнь рядом, в каждой главе, но лишь под конец благодетельный Гусман, с помощью благодати, задушил чувственного Гусмана — надо верить в благодать! Действие завершается в неопределенной дали (плутовской роман часто остается незаконченным). Лица выступают из мглы; плут Гусман исчезает во мраке времен, там преображается, и оттуда уже звучит голос разумного Гусмана. Психология образа — неясная в контурах, мнимо-глубинная, незавершенная, как в «открытой» композиции барочной живописи.

Разладу в человеческой природе соответствует и внешнее положение — одиночество в «естественном обществе», где царит война всех против всех, по выражению философа XVII в. Гоббса. Уже с первых строк посвящения читатель ввергнут в атмосферу недоброжелательства, коварства, низости, козней, от коих нет спасения, в атмосферу томления и страха перед «душегубами», «василисками». За этим идет патетически язвительное обращение «К черни», преследующей автора и в столице, и в деревне, и в уединении... Насколько тон Алемана отличается от тона Сервантеса в предисловии к «Дон Кихоту», проникнутом спокойным достоинством и дружеским юмором!<sup>1</sup>

Похождения Гусмана начинаются с того, как мальчиком он в сумерках покидает родной дом в Севилье и, обливаясь слезами, не видя ни неба, ни земли, бредет по дороге, голодный и одинокий, в «совершенно чужом мире». где, как ему начинает казаться, он скоро «перестанет понимать язык окружающих». Эти похождения завершаются сценой отправления на галеры; Гусман, уже пожилой человек, медленно шагает в наручниках по улицам Севильи — даже родная мать не вышла его проводить, не пожелала его видеть. «Был я совсем один, один среди всех». Но предела «одиночества среди людей» он достигает

---

<sup>1</sup> В предисловии к первой части «Дон Кихота» Сервантес иронически отзывается об авторах, которые пичкают свои произведения цитатами из Евангелия, вроде «Любите недругов ваших», и тут же изображает беспутных повес. Это, вероятно, намек на одну проповедь в «Гусмане де Альфараче» (I — I,4). Есть некоторые основания предполагать, что личные отношения между Сервантесом и Алеманом были неприязненными.

на галере, когда, всеми покинутый и гонимый, на этот раз безо всякой вины, он подвергается чудовищным мукам и унижениям. «Пасть ниже было некуда». Лишь теперь происходит «вознесение» непутевого «сына человеческого» (евангельские ассоциации в этом заключительном эпизоде спасения вполне ощутимы). Отверженный пикаро, существо без семьи, без друзей, без постоянного занятия, бродяга, выбитый из жизненной колеи, выброшенный из человеческого общества, некий робинзон среди людей — наиболее благодарный материал для Алемана с его концепцией полного одиночества человека в мире.

Литературе Возрождения, ее новелле, поэме и драме, в общем еще чужда тема человеческого одиночества. Для цельных, общительных натур ее героев, если почему-либо они и уходят от людей, нет радости в одиночестве, нет жизни вне общества (вспомним обрамляющую новеллу «Декамерона» или некоторые комедии Шекспира). Даже бродяга Панург у Рабле — образ социально столь близкий пикаро — при всех пороках остается «добрым пантагрюэльцем» и неизменным членом пантагрюэльской компании. Поэтизация ухода от людей в пасторальных жанрах литературы Ренессанса еще непоследовательна, а порой довольно искусственна. Тема глубокого разлада героя с миром и нарастающего осознания своего одиночества (относительного даже в «Гамлете» и «Дон Кихоте») возникает в литературе Возрождения лишь на исходе — в ней выражается кризис гуманистической мысли. Но с нее начинается мироощущение барокко, и она проходит через все его искусство.

Показательно, что в барочном искусстве впервые в литературе Нового времени возникает и собственно робинзоновский сюжет одинокой жизни на необитаемом острове. А именно — у испанца Б. Грасиана в философском романе «Критикон» (1653) и почти одновременно у немца Гриммельсхаузена — заключительный этап жизни героя — в романе «Симплициссимус» (1668), литературно связанном с плутовским жанром, а по содержанию — с величайшим национальным кризисом и социальным распадом в Германии эпохи Тридцатилетней войны. В литературе барокко этот сюжет пронизан глубоким пессимизмом, и только век Просвещения придал ему совсем другой, даже противоположный, смысл.

«Поистине весь мир стал разбойничьим притоном. Каждый живет сам по себе, каждый промышляет в оди-

ночку» — так объясняет плут Гусман воришке Сайяведе всю суть жизни. Здесь и объяснение того, почему плутовской роман чреват робинзоновской ситуацией. Отношение Гусмана к людям, к самому себе, к новому состоянию мира проникнуто разладом и внутренним смятением; мир и манит и губит. Но также двойственно его отношение к «доплутовскому» своему прошлому, к невинному блаженству под материнским кровом, к которому он не может и не желает вернуться: «Свое привольное жите я не променял бы на достаток моих предков... С каждым часом оттачивался мой разум». Гусман вспоминает о древне-израильском народе, который в пустыне тосковал по котлам египетским; подобно ему, пикаро ушел из патриархального рабства, но очутился в пустыне. Он отверг райское блаженство, ибо возжелал познать добро и зло и быть свободным (I—1,7). Ветхозаветные образы здесь представляют «грехопадение» героя, вступающего в «свободный мир», его деморализацию, утрату социальных связей, осознание своего опустошения и одиночества.

Несмотря на религиозную фразеологию и католическую тенденцию, именно в испанском плутовском романе, особенно у Алемана в образе его пикаро, впервые — и в достаточно резкой форме — художественно отражен процесс «отчуждения» человека в обществе от своей общественной природы — одна из основных тем позднейшего искусства буржуазного общества.

## 6. Комическое в романе о пикаро

Чисто сатирическое и дидактическое направление художественной мысли Алемана сказывается и в барочном характере смеха, и в стиле «Гусмана де Альфараче».

Объективный источник комического здесь — низменное в жизни. Это прежде всего плутни всякого рода, плутни самого пикаро и окружающего общества — вор на воре. (Сатира Алемана, в отличие от Кеведо, щадит лишь нищенствующих монахов, проповедников и других духовных лиц, «отрешившихся от мира».) Изобретательность, оригинальный творческий дух человека в плутовском мире — это мелкое жульничество слуги, обкрадывающего хозяина и его клиентов, профессиональные уловки нищих, а в более крупных делах — беззастенчивая наглость, для которой и большого ума не требуется. Пикаро, впрочем, часто сам остается в дураках, становится жертвой

более ловких мошенников, особенно другого пола, — чувственность его ослепляет, и первым делом тут опустошается его кошелек; плутовской роман знает любовь лишь в виде похоти, а женщину только расчетливую, корыстную и изменчивую, как сама материя — первоначальная стихия жизни. В конечном счете источник смеха в романе — превратная фортуна. Комически безрассудный герой — дитя фортуны. Она «катит» его, преобразует на все лады, создает ему все роли, из которых и складывается его биография. Не личные способности, а случайное место кормит человека. Случайные обстоятельства, «гнусное обличье нужды» заставляют героя комически изворачиваться.

Фортуна — образ «текущих» шальных денег, земной бог. Но и о небесном боге, о спасении души герой Алемана рассуждает языком банковских операций. «Все нынешние тревоги, — поучает плута Гусмана благочестивый Гусман, — спиши на счет Господа. Возложи на него также возмещение за предстоящие убытки — он все покроет, а твой долг скостит. Малостью сей можешь купить себе благодать... И когда внесешь сию лепту, он приложит свой капитал к твоему и, тем безмерно его умножив, дарует тебе жизнь вечную». Вспомним, что алемановский пикаро — сын генуэзца, менялы. Но нужно также принять во внимание сравнительную новизну банков для тогдашней Испании, чтобы оценить свежесть «остранения» в коммерческих выражениях голоса совести у плута. Магическая сила золота — характерная тема испанского барокко, особенно у Кеведо.

Алогизм жизни создает причудливые, смешные положения: «богачи умирают от голода, бедняки — от объедения»; лишь нищие и короли обладают привилегией просить, не унижая себя; от добра Гусману стало худо — порой вполне реальные парадоксы в испанской жизни! Комизм причудливого, сравнительно умеренный и редкий у Алемана, в дальнейшем развивается у Кеведо и приводит к барочным гротескам.

Смешные ситуации часто возникают в «Гусмане» вокруг «желудка». Служба кухонным мальчишкой для героя, сызмальства привыкшего к отборной пище, была сущим раем, он снимал навар с супа и пробовал жаркое, но из этого рая его прогнали за пустяк — Гусмана случайно накрыл хозяин, когда он пытался сплавить на рынке украденный кусок. Пикаро был тогда помощником

эконома, который служил у придворного повара, и тот с королевской кухни тащил домой дичь целыми мешками, — четырехчленная градация обжорства и воровства, которая венчается в придворной среде<sup>1</sup>. И все вокруг котла! Главное — еда, «с нею беда не беда». «Хорошо, когда есть отец и мать, но первое дело иметь что жрать». Комические приключения мальчика Гусмана начинаются с того, что в одном трактире его накормили тухлыми яйцами, а в другом — мясом лошака. Иногда это комизм физиологических отравлений, унаследованный плутовским романом от средневековой традиции. «Последнее и худшее из унижений» галерника Гусмана (за которым непосредственно следует заключительное «вознесение» сына человеческого) — это возложенная на него обязанность изготавлять из ветоши подтирку и, предварительно облобызав ее, подавать тем, кто подходит к борту за нуждой.

Пикаро придерживается примитивного материализма. Первое ощущение, ведущее его по дороге жизни, — животное чувство голода. К философии Ренессанса и к античности восходит учение о «нужде — великой наставнице, хитроумной изобретательнице, научившей болтать даже дроздов, сорок, соек и попугаев». Но двуединая, двулика́я нужда, великий стимул матери-природы в жизнерадостном пантеизме Возрождения (Рабле в знаменитом эпизоде о Гастере-Желудке также пересказывает это рассуждение римского сатирика Персия), показывается у Алемана преимущественно как «гнусная нужда», издевающаяся над человеком. Она — проявление «враждебной человеку материи» в мизантропическом материализме XVII в.

Смех Алемана поэтому невеселый. В «Гусмане де Альфараче» даже осуждается веселый смех во всех его видах: уже легкий смех свидетельствует о некоем легкомыслии, громкий смех — о неразумии, а безудержный хохот, даже когда на то есть причина, — признак безнадежных, отпетых дураков (I—I,4); взгляд прямо противоположный Рабле, согласно которому «смех свойствен только человеку». Субъективный источник комического у Алемана — не избыток жизненных сил, не их игра, как в «абсолютном смехе» Ренессанса, а недостаток сил, бессилие перед жизнью: «Коль ты бессилен, разумней

---

<sup>1</sup> «Все забирают у одного то, что оно одно забрало у всех», — по язвительному замечанию Кеведо об испанском государстве.

смириться и скрыть рычанье под смехом». Смех — следствие накопившейся желчи и, вместе с назиданиями и добрыми советами, тут же оценивается как «забавный вздор»: просто «печь накалилась, потому и искры посыпались». Это «относительный смех»: самому автору, его герою да и читателю не так уж смешно, потому что участвуют они не в «карнавальной игре Бога», как определяет человеческую историю немецкий писатель Возрождения Себастиан Франк, а скорее в дьявольских игрищах Фортуны — богини собственнического мира.

По общему характеру комическое у Алемана тяготеет к сарказму, злорадному, жестокому, «терзающему» смеху. Яркое представление о нем читатель получит уже в первых главах романа, где плут характеризует своих предков, заранее опровергая злоречивых летописцев, буде они найдутся. Речь идет о темных делишках отца, о поведении матери, которая, сойдясь с отцом, осталась на содержании у богатого кабальеро, ибо судно стоит на двух якорях надежнее, а она предпочла бы умереть с голоду, нежели нанести урон своей чести; о проститутке-бабушке, которая также чести своей ни разу не запятнала, — сплошное глумление под видом восхваленья. Гусман начинает с постной защиты и, как бы проговариваясь, сбивается на скандальное разоблачение покойных родителей. Это «раздирающий» смех, хотя рассказчик и предупреждает, что «человеку не гоже подражать гиене, которая кормится, откапывая трупы»<sup>1</sup>. Во всем блеске звучит сарказм в панегириках богатым и власть имущим. После Алемана сарказм достигает вершины в издевательском смехе величайшего сатирика Испании Кеведо.

Одна из основных форм комического в «Гусмане» — это слово, как бы рассчитанное не на глаз, а на сказ. Рассказчик спорит с читателем, обращаясь с ним коротко, на «ты», огрызается, рекомендует набраться терпения и подождать, насмехается над читательницей сеньорой Вертушкой, просит извинить, что надоел своими назиданиями, советуется с читателем, не запустить ли камнем в дельцов, предлагает ему сесть за стол и самому писать книгу и т. п. Он постоянно себя одергивает: «Лучше замолчу. Знаю, да помалкиваю. Пусть лают собаки почище меня». В тоне

---

<sup>1</sup> Сарказм происходит от греч. *sarx* — плоть; это — «едкий» смех. В барочно-комическом дух «вгрызается» в плоть; рассудок, издеваясь над вожделениями, «вьедается» в изменное.

сказа непосредственно передан тонус жизни — сочетание раздражения и смирения, страха и надежды, иллюзий и глумления. Это стиль лукавый, извивающийся — автор говорит не то от своего имени, не то от имени героя. Поэтому тон рассказа то серьезный, патетичный, то беспечный, циничный. К тому же сам рассказчик — в прошлом мошенник, а ныне «человек ясного ума, причастный к наукам», — фигура двоящаяся. В самом стиле повествования сказывается натура Протея.

В образе Гусмана сошлись авантюрный герой литературы Возрождения и его спутник — озорной и пронзительный шут. В герое плутовского романа еще играют жизненные силы (особенно когда ему живется сытно), он еще озорует, как шут; от испанского рыцаря наживы до сухого дельца позднейшего буржуазного романа еще далеко. Но оба — и герой и шут — деградировали и терпят поражение в новой жизни. Герой стал пикаро, народная мудрость артистического шута разложилась на низменные плутни и догматические проповеди. В сказе предоставляется слово то плуту, то проповеднику, причем первый договаривает за второго. Проповедник, выступая в Испании Филиппа III, соблюдает осторожность, не касается личностей, предупреждает «разумного читателя», что «по разным причинам остановился на полпути», и в частности из боязни «кого-нибудь задеть»; о многом он бы хотел написать, но не написал — «прочти то, что сумеешь». Он любит говорить притчами и аллегориями на общие темы — часто это лучшие в литературном отношении страницы романа: притча об Усладе и Досаде (I—I,7), о Правде и Кривде (I—III,7), о старости (II—I,3) и другие. Зато бывалый плут приводит примеры из практики судей, рехидоров, врачей с точным указанием лиц и местности — вероятно, реальные случаи из современной жизни. Иногда плут и проповедник выступают рядом, и мальчику Гусману, который клянется, что жестоко расплатится с трактирщицей, накормившей его тухлыми яйцами, каноник тут же читает красноречивую проповедь на тему «Любите врагов ваших» — совмещение ничтожного, пошлого с возвышенным, патетическим, как подобает человеческой жизни.

Язык сказа в «Гусмане» поражает богатством лексики, красочных оборотов, народных поговорок, разнообразием тона и стиля, то шумного, трескучего, то строгого, до темноты сжатого. И, однако, безжизненная дидактика не всегда скрашивается колоритной формой — проповедни-

ческий сказ Алемана прямо противоположен дружески фамильярному «пантагрюэльскому» сказу Рабле, с которым стиль Алемана внешне так схож. Современники, воспитанные на религиозной проповеди, вероятно, менее ощущали недостатки назидательного красноречия и, по словам автора похвального слова, ставили Алемана рядом с Демосфеном и Цицероном.

В живости голоса рассказчика, в разнообразии интонаций одна из самых характерных поэтических черт «Гусмана де Альфараче». Среди испанских плутовских романов сказ так же отличает роман Алемана, как кошмарные гротески — «Великого Мошенника» Кеведо, а фантастический сюжет-символ — «Хромого Беса» Гевары. Каждый из мастеров плутовского романа по-своему пытался художественно преодолеть разлад между тривиальностью плутовского материала и значительностью жизненных обобщений. В 1734 г. Лесаж переделал «Гусмана де Альфараче», до этого многократно переведенного во Франции, где роман уже выдержал не менее девятнадцати изданий. Лесаж в своей обработке устранил дидактику, а отчасти связанные с нею авторские отступления и сказ. Этот вариант романа, уступка вкусам иного общества, был переведен на ряд европейских языков (в том числе и на русский)<sup>1</sup> и заслонил оригинал. Но, выиграв во внешней занимательности, «Гусман де Альфараче» Лесажа значительно проиграл по содержанию и по искусству комического — и то и другое неотделимо у Алемана от дидактики и сказа.

## 7. Пикаро и герой новоевропейского романа

Для искусства Алемана в целом характерен обобщающий отрицательно антропологический метод, когда из наблюдений над одной жизнью, над одной натурой делаются выводы о «человеческой природе» вообще. Форма «жизнеописания» для Алемана поэтому наиболее органична. Все социально-политические выводы, вся философия романа подаются в прямой связи с перипетиями в личной судьбе героя. Другие персонажи романа, с кото-

---

<sup>1</sup> Гузман д'Алфараш. Истинная гишпанская повесть господина Лесажа. М., 1804. (В перепечатке 1813 года на титульном листе: «Шалости забавного Гусмана, или Каков в колыбельку, таков и в могилку».) Выдержала восемь изданий.



рыми сталкивается пикаро, а также материальный внешний мир сами по себе мало интересуют автора.

Читатель «Гусмана», наверно, запомнит такие жанровые зарисовки и натюрморты во вкусе реализма XVII в., как «хочущий погонщик мулов» (I—I,4), «битая дичь» (I—II,6), «Эскудеро, покупающий кролика» (I—II,6), «политиканы трактиров» (I—II,7), «щеголь в соборе» (I—II,8), «нищий калека» (I—III,5) и т. п., но это второстепенные детали для Наблюдателя жизни. Его интересует целое — человек, общество, государство.

В этом смысле, строго говоря, за Алеманом никто не пошел. Ближе всех среди мастеров плутовского жанра к нему стоит Кеведо (и, пожалуй, Гевара, но уже под непосредственным влиянием Кеведо), который отказался от прямой социальной дидактики, создав вокруг пикаро такую «конгениальную» картину национального целого — правда, ценою чудовищно издевательских преувеличений, — что она сама за себя говорит, некую серию сатирических призраков в духе более законченного барокко. По сравнению с «Великим Мошенником» Кеведо кажется, что в «Гусмане» еще не до конца преодолена традиция реализма «Ласарильо».

Оба они — Алеман и Кеведо — тем самым тяготеют к жанру философского романа. При этом Кеведо, которого иногда называли «испанским Вольтером», ближе к автору «Кандида» (среди французских мастеров этого жанра в XVIII в.) сознательной условностью образов-тезисов, пестротой не менее условной интриги, а также тоном рассказа и смеха. Алеман, напротив, во многих отношениях ближе к Руссо, создателю автобиографической «Исповеди», где тот изобразил себя бродягой, который становится философом и постепенно осознает свое «одиночество среди людей»; метод Руссо, изучающего человеческую природу через одного себя, тоже напоминает Алемана. Алеман близок и к Руссо, автору «Новой Элоизы», которая насыщена социальной полемикой, дидактикой и меланхолией. Разумеется, по мировоззрению оба писателя испанского барокко — прямые антиподы двух вождей французского Просвещения и лишь потому могут быть с ними соотнесены.

Дальше всего отстоит от Алемана тот писатель, имя которого всегда упоминается в историях литературы рядом и в связи с ним, а именно — Лопес де Убеда, выступивший как первый продолжатель плутовского жанра. В романе

«Плутовка Хустина» (1605) (женский вариант пикарескного героя), опубликованном через год после второй части «Гусмана», выведена преуспевающая особа, искусная лицемерка и сутяга, ловко ищущая женихов, которую в награду за все плутни автор под конец повествования выдает замуж за самого знаменитого плута — Гусмана де Альфараче! Рисую жизнь плутовки в соблазнительном свете, Убеда по духу ближе к уже упомянутому анонимному автору поэмы «Жизнь Пикаро», чем к автору «Альфараچه». Нравоучения, которыми он еще в большей мере, чем Алеман, насытил свое произведение, имеют чисто практический характер — это своего рода «школа карьеры» для женщин. Сервантес поэтому назвал «Хустину» «дрянной книжкой».

Других испанских авторов плутовского романа покорили в «Гусмане» те возможности, которые дает жизнеописание бродяги для создания широкой картины нравов. В центре их произведений — изобретательный герой, «Слуга многих господ» (название плутовского романа Херонимо де Алькала), разоблачающий неказистую изнанку жизни этих господ и всего общества. (У Эспинеля, правда, герой — странствующий бедный дворянин Маркос де Обрегон, близкий плуту лишь по жизненному положению, не по характеру.) Второстепенные бытовые детали Алемана у них разрослись в большие эпизоды как составные элементы романа наряду с приключениями героя. Значение назидательных рассуждений при этом ослабляется, и возрастает роль конкретных социальных образов фона. Мемуарная форма — у Алемана символическая исповедь-покаяние блудного сына — для этих авторов поэтому уже не обязательна; от нее отказываются Салас Барбадильо, Солорсано и Гевара: акцент переносится с героя на мир вокруг него. В таком виде традиция плутовского романа как сатирико-бытового жанра проникает в европейские литературы XVII в., где она обретает в каждой стране свои национальные особенности.

Она доходит до Лесажа, который, перед тем (и после того) как создал «Жиль Блаза из Сантьяны» — роман об испанском плуте XVII в., затмивший для ближайших поколений все испанские плутовские романы, перерабатывал и переводил испанские образцы («Хромого Беса», «Гусмана де Альфараче» и «Эстебанильо Гонсалеса»). Лесаж, первый писатель французского Просвещения, освобождает плутовской роман от барочной дисгармонии,

от контрастов возвышенного и пошлого, от «разорванного» мироощущения, от двусмысленного тона комизма, от всей испанской остроты и пряности в идеях, образах и положениях, а по сути дела даже от пикаро, причудливого «отрицательного героя» парадоксальной действительности Испании XVII в. Его Жиль Блаз — это обычный человек, «такой же, как и все вы» (на чем постоянно, но тщетно настаивал Гусман; читателю трудно было с ним согласиться!), даже малоинтересный бесхарактерный человек, — интересен и характерен лишь мир вокруг него. Не герой и не мошенник, не попытка насильственно их соединить, дабы показать, как из предельного падения происходит вознесение, но один из многих «людей доброй воли» (и, увы, слабой воли, как у Гусмана), отнюдь не безнадежный от природы человек, «средний» человек, которого стремится изобразить литература Просвещения. К этому же герою и к такой же концепции романа, одновременно с Лесажем, в Англии приходит Дефо как автор «Молль Флендерс» (где преобразован «женский» вариант пикарескного жанра), а также в других произведениях — не плутовского, но родственного ему капитанско-флибустьерского сюжета, начиная с «Робинзона Крузо».

По форме это было как бы возвращением к добарочной предыстории жанра, к гуманистической сатире «Ласарильо с Тормеса», которая ближе писателям Просвещения, чем пессимистическая сатира «Гусмана де Альфараче». В композиции романа унаследуется от Алемана широта трактуемого жизненного материала, но в изображении «человеческой природы» на смену интенсивному обобщающему методу и дидактическим отступлениям Алемана приходит экстенсивное повествование и стройная новеллистически-многочленная композиция.

В барочном реализме испанского плутовского жанра впервые в истории романа герой представлен механическим «продуктом» изменчивых обстоятельств общественной среды — именно при сатирическом взгляде на человека и возникает такое унижительное для него изображение. Знаменательно, что у романистов после Алемана и Кеведо (а формально лишь после Гевары, который, оттеняя «демонизм» неразумной жизни, еще дал плуту-студенту в товарищи беса) характер пикаро уже менее значителен по сравнению со «знаменитым плутом» Гусманом и «великим мошенником» Паблосом у Кеведо. Происходит не только дегероизация, но и, так сказать, «дедемонизация»

главного героя. Этот процесс завершается в XVIII в. в литературе Просвещения, которая отказывается возводить зло в жизни к исконной порочности человеческой природы. Иное понимание «естественного человека», чем в XVII в., иное отношение к социальному прогрессу влечет за собой и другое освещение возможностей, заложенных в «среде», и другую оценку ее воспитательной роли, а тем самым и преодоление барочного взгляда на жизнь как алогичную игру порочных страстей с безрассудной фортуной.

В литературе XVIII—XIX вв. к традиции плутовского жанра, растворенной в сатирическом быте, прибавляется, особенно начиная с Филдинга, влияние Сервантеса, до того времени гораздо менее ощутимое, несмотря на популярность «Дон Кихота». Наряду с изображением поведения человека как пассивного следствия социальных условий в романе все чаще показывается борьба героя со своей средой, его протест против нее и стремление преодолеть ее ограниченность — обычно в юмористическом освещении, — тема «Дон Кихота». Нередко эти две темы, строго разделенные в испанском романе эпохи Сервантеса, теперь сливаются — художественный образ «человеческой природы» становится более конкретным и сложным, более сознательно историческим и последовательно социальным.

Истоки нового европейского романа, особенно после романтиков, утвердивших исторический взгляд на человека и обстоятельства, восходят к классической испанской литературе в большей мере, чем к какой-либо иной, — к роману Сервантеса и его современников, начиная с автора «Гусмана де Альфараче».





# Испанский Хромой Бес

Классическая испанская литература золотого века знаменита образами, сюжетами и жанрами, которые приобрели мировую славу. Достаточно назвать образ Дон Кихота, сюжет Дон Жуана или жанр плутовской повести. Но за исключением образа, созданного Сервантесом, они обычно доходили до других литератур косвенно, через французские переработки — благодаря центральному положению французской литературы в Европе эпохи классицизма.

Роль испанских сюжетов для французских писателей первой половины XVII в. весьма велика. Укажем лишь, что «Сид» Корнеля, положивший во Франции начало трагедии классицизма, его же «Лгун» — первая «правильная» французская комедия, отдельные сцены и целые комедии в театре Мольера, в том числе (через итальянские варианты) «Дон Жуан», восходят к испанским источникам. Но, перерабатывая испанцев, придавая их сюжетам большую ясность и «правильность» в духе классицизма, французы удаляют специфический национальный колорит, сглаживают остроту, вываривают испанскую соль как нелепости «дурного» вкуса. Нормы французского классицизма давно уже принадлежат истории, и мы теперь можем по достоинству оценить особое качество первоначальных образцов.

Одним из таких испанских сюжетов является «Хромой Бес», с которым наш читатель знаком по повести Лесажа, доставившей сюжету всеевропейскую известность. Вольный французский «вариант», однако, имеет мало общего

с испанским оригиналом, повестью Велеса де Гевара. В наше время можно усомниться в том, что Лесаж «превозмог» свой образец, как полагали некогда — часто с чужих слов.

## 1

Луис Велес родился в 1579 г. — судя по записи о крещении, в конце июля — в Эсихе, «самом богатом городе Андалусии», с гордостью описанном в шестой главе «Хромого Беса». Второй сын малосостоятельного идальго Велеса де Дуэньяс, он окончил школу в Эсихе, слушал лекции в университете города Осуна (где по бедности был освобожден от платы за учение) и там же в 1596 г. получил степень бакалавра.

Нам известны некоторые из его ранних литературных опытов: поэма в честь бракосочетания Филиппа III (1599), хвалебный сонет к «Забавному путешествию» Рохаса (1603), рисующему быт бродячих актеров<sup>1</sup>, пьеса «Горянка из Веры» (1603). Но литературный труд по тем временам менее всего мог обеспечить автора, и перед вступающим в жизнь Велесом стоял обычный для молодого испанского дворянина выбор — «церковь, море или дворец». В конце 90-х гг. паж у кардинала, архиепископа Севильи, он затем несколько лет служит солдатом в Италии и Алжире, участвует в войнах с турками, после чего поселяется в Мадриде, где при дворах знати протекает его жизнь. Мы видим Велеса то в свите графа, приближенного Лермы, то, после падения этого временщика, при дворе маркиза из рода Осуна. Одно время он служит у принца Уэльского, гостившего в Испании, затем поступает мажордомом к эрцгерцогу австрийскому, но тот скончался от обжорства, не позаботившись в завещании о своем слуге.

Все эти должности были скорее почетными, чем доходными, «одно звание без содержания, как бывает с иными придворными», по замечанию Хромого Беса. Пенсии выплачивались неаккуратно, чему пример подавал королевский двор. Вельможе полагалось иметь в своей свите поэта, одаренного остроумным воображением (*ingenio*), — о нуждах «инхенио» мало заботились. Вся жизнь Велеса преследовала нищета.

---

<sup>1</sup> Оно вдохновило во Франции Поля Скаррона на создание «Комического романа».

В 20-х годах он ходатайствует о месте хранителя королевского платья. В 1625 г. ему пожаловано звание королевского спальника, сперва чисто номинальное, — лишь через восемь лет Велесу наконец определили ежемесячное жалованье. Он вынужден жить на скудные доходы от своих драм (в особенности драм на религиозные сюжеты, в них Велес успешно соперничал с самим Лопе де Вега) и часто прибегать к помощи друзей. За два года до смерти он подает прошение королю, умоляя спасти от кредиторов, а также о том, чтобы за старостью должность спальника была передана сыну Хуану, также поэту<sup>1</sup> и драматургу. Луис Велес скончался 10 ноября 1644 г., оставив завещание из одного перечня долгов.

Эта столь характерная для современника и друга Сервантеса картина горестной жизни плохо вяжется с образом беспечного баловня короля и вельмож, осыпавших любимца милостями за его остроумие, — таким рисовался автор «Хромого Беса» потомству, пока в новейшее время не выяснились подлинные факты его биографии. Как иногда бывает со старыми мастерами, воображение их поклонников творит биографию и образ художника на основе впечатлений от его творчества. Авторское «я» в «Хромом Бесе», рассказчик, умеющий язвительно «истину с улыбкой говорить», шаловливый тон повествования о приключениях беспечного студента и благорасположенного к нему покровителя-беса — вот основа легенды о Велесе.

В этой легенде есть и зерно истины. Современники единодушны в восторгах равно перед талантом и личным обаянием Велеса, перед общительностью, любезностью, а главное, перед остроумием «блистательного инхенио из Эсихи» (выражение актера и драматурга А. Клара-монте). Лопе де Вега в «Лавре Аполлона» восхищается «цветущим, неисчерпаемым остроумием дивных стихов блестящего Луиса Велеса». Сервантес вспоминает о нем с теплотой в «Путешествии на Парнас» («Я встретил Луиса Велеса, воплощение благородства, веселья, остроумия, любезности, я его обнял среди бела дня на улице»), называя его «утехою друзей». Романист Салас Барбадильо заявляет, что «не знает на Парнасе остроумия, равного тому, что рождено счастливым даром Велеса».

Из собственных злоключений «счастливый дар» Велеса

---

<sup>1</sup> Ему принадлежит хвалебный сонет в начале «Хромого Беса».

извлекал эффект «утехи для друзей» — остроты его просительных записок о ссуде были в Мадриде у всех на устах.

## 2

В 1637 г. Луис Велес<sup>1</sup>, определяя «население» созданной им «империи», сообщает, что уже сочинил около четырехсот драм, «не считая стариков и детей вроде романсов, сонетов, децим, канцон и прочей поэтической мелочи», — плодovitость не исключительная для соратников Лопе де Вега. В свое время драмы Велеса пользовались немалым успехом, некоторые из них (трагедия «Король важнее уз крови», драма народной чести «Луна Сьерры», комедия «Ловкий обман и доверчивая глупость») принадлежат к лучшим образцам классического испанского театра. Но со второй половины XVII в. театр Гевары все реже привлекает к себе внимание, разделяя судьбу пьес его современников, — всех их затмил в глазах ближайших поколений Кальдерон. В собрании «Новых комедий лучших авторов», издававшемся в 1652—1704 г. (574 пьесы в 48 томах), где первое место занимает Кальдерон — 53 пьесы, — под именем Велеса де Гевара помещены еще 15 пьес, и он удостоен девятого места (сам Лопе де Вега по количеству пьес здесь разделяет лишь одиннадцатое — тринадцатое места). В дальнейшем театр Гевары приходит в забвение. При жизни автора он ни разу не выходил отдельным изданием, свыше девяноста сохранившихся драм до сих пор рассеяны по европейским библиотекам.

Как драматург Велес де Гевара близок Лопе де Вега, которому иногда даже приписывали некоторые пьесы его последователя. Помимо бытовых комедий плаща и шпаги из современной жизни Велес, так же как и Лопе, любит драматизацию исторических легенд, народных баллад, — на выражениях, восходящих к фольклорным преданиям, порой основаны сюжеты и даже заголовки его пьес («Бес в Кантильяне», «Тяжба беса со священником из Мадрилехоса» и т. п.). Но у Велеса, более чем у его учителя, заметно тяготение в интриге к экстравагантному, к неужи-

---

<sup>1</sup> Или Велес де Гевара, как с 1608 г. он подписывается, — по имени одного из участников Реконксты, к которому возводит свой род.



данным переломам, к зрелищным эффектам, к излишествам необузданной фантазии. В «Хромом Бесе» он выводит безумного лиценциата, сочинителя пьес вроде «Разграбления Рима», «Мрака над Палестиной» или «Сожженной Трои», где потребуются четыре тысячи вооруженных греков для троянского коня и одиннадцать тысяч дуэний для свиты прекрасной Елены,— в этом образе звучит ирония и над собственным пристрастием к «трескучим драмам».

Часто сюжеты автора «Хромого Беса», (как и прочих испанских драматургов) основаны на вере в чудесное, на вторжении потусторонних сил в повседневную жизнь. Трудно сказать, в какой мере разделял высокообразованный автор представления суеверной аудитории. Иногда это фантастика мнимая, чисто комедийная: герой является под видом привидения к своему сопернику, королю, чтобы вынудить у него согласие на брак с любимой («Бес в Кантильяне»); ловкий слуга-плут выдает себя за волшебника и дурачит героиню, верящую в духов («Ловкий обман и доверчивая глупость, или Чары Мерлина»). Сложнее характер фантастики в пьесе «Тяжба беса со священником из Мадрилехоса» (написанной в соавторстве с Мира де Амескуа и Ф. Рохасом Соррилья; Велесу здесь принадлежит первый, и лучший, акт). В героиню, крестьянку, страдающую меланхолией, вселился бес Асмодей: она способна летать, прикосновением увлекая других,— и крестьяне хотят ее сжечь как колдунью. Но за девушку заступаются жених и приходский священник, которому после искусно проведенной «тяжбы» с бесом удается изгнать нечистую силу. Все симпатии автора в этой драме на стороне душевнобольной героини, а ее суеверные гонители представлены в комическом свете. Основанная на реальном факте, происшедшем в 1607 г., и, по существу, направленная против процессов над ведьмами, «Тяжба беса» недаром была запрещена инквизицией.

Подобно Сервантесу или Шекспиру, своим современникам, Велес оставляет вопрос о загадочных явлениях «сверхъестественного» открытым, сохраняя за собой извечное право художника пользоваться для своих замыслов фантастикой. Отсюда и чудесное в религиозных драмах Велеса вроде «Двора сатаны», где бес Люцифер выходит из Тартара и появляется в древней Ниневии времен пророка Ионы, чтобы совратить людей и погубить город.

«Хромой бес» был напечатан в Мадриде в 1641 г., за три года до смерти автора, и написан, по-видимому, около 1637 г.

Эта повесть — в какой-то мере итог опыта всей жизни. Как и «Дон Кихот» Сервантеса, «Доротей» Лопе де Вега, «Гусман де Альфараче» Алемана, «Маркос де Обрегон» Эспинеля — также созданные на склоне лет, «Хромой Бес» содержит немало лично пережитого, автобиографического. Не только безумный комедиограф из четвертой главы, но и основной герой повести дон Клеофас — «кавалер многих сквозняков», «дворянин рифмы», один из тех поэтов-«культистов», кто состоит в услужении у знати, но сам же издевается над жалкой ролью «поэта — лакея Фортуны», — явно образ автогенный. Современному читателю надо иметь в виду, что сонет дона Клеофаса и насмешливый «Указ Аполлона», восхитившие «академиков» Севильи, были прочитаны самим Велесом де Гевара 21 февраля 1637 г. на заседании под его же председательством во время придворных празднеств в честь коронавания императора Фердинанда III, о чем свидетельствует сохранившийся подробный отчет, — небезынтересная деталь для правильного суждения об истоках и характере смеха «Хромого Беса».

«Хромой Бес» создан на исходе расцвета наиболее характерного жанра в прозе золотого века, жанра плутовской повести, предвестником которой был еще в середине XVI в. анонимный «Ласарильо с Тормеса». К 1641 г. уже давно вышли и «Гусман де Альфараче», к тому времени ставший классическим, и «Плутовка Хустина» Убеды. За ними последовали «Дочь Селестины» С. Барбадильо, «Маркос де Обрегон» Эспинеля, «Алонсо, слуга многих господ» Херонимо де Алькала, «Дон Паблос» Кеведо — почти все наиболее известные испанские образцы знаменитого жанра.

Своеобразие Велеса меньше всего заключается в галерее сатирических образов его повести. Здесь он лишь повторяет своих предшественников, в особенности своего друга Кеведо, его прямого учителя в повести, каким в драме был для него Лопе де Вега. К Кеведо, в частности, восходят образ сумасшедшего комедиографа (в «Паблосе» это сочинитель «Ноева ковчега», где действующими лицами должны выступать все животные), сцена с бродячими

актерами, сатира на бездарных поэтов, описание при- тона нищих и т. д.

Завершающее место «Хромого Беса» в истории всего жанра уже видно во втором «скачке», как называются здесь главы (первый служит экспозицией), — едва ли не наиболее эффектным и, во всяком случае, самым знаменитом. Глава строится в виде изящной мозаики пестрых бытовых сцен; каждая из этих миниатюр — в зародыше обычный эпизод плутовского романа. От «Ласарильо» до «Паблоса» проходят «персонажи сего театра, прелесть коего в разнообразии»: традиционный искатель должности, скряга, кутилы, картежники, крючкотвор, щеголь, ханжа, трактирщик, богатый иностранец, алхимик, соблазнитель, рогоносец, сводня, проститутка. Не без влияния того же Кеведо (как автора знаменитых «Видений») Велес создал в этой главе некое «видение-репетиториум», краткий итог всего типажа пикарескного жанра.

Тем самым в небольшой повести сказывается и присущая этому жанру экстенсивность метода, тяготение к универсальности, к фиксации *всей* жизни во *всех* ее состояниях, изображаемых, однако, под единым, последовательно «плутовским» углом зрения. Над всем в жизни господствует обман. День в мире плутовского жанра начинался с того, что «каждый выходил на промысел со своими намерениями... каждый норовил надуть другого, плутни и обман застили свет божий».

Несмотря на морализующий подход, образы плутовской повести поражают характерным, незабываемым колоритом, составляющим славу классического испанского искусства. Как у предшественников, так и у автора «Хромого Беса» бесчисленные виды «обмана и плутней» чаще всего сводятся либо к жадности, к погоне за золотом, либо к тщеславию, к погоне за показным величием (супруги, помешанные на карете, улица Поз, гардеробная предков, академия поэтов и т. д.). Это «национальные», конкретные пороки, язвы экономики и культуры испанского общества XVII в. при переходе к Новому времени.

Едва ли не наибольшую ненависть вызывают представители порядка в бюрократическом полицейском государстве, самом деспотическом в Европе, — альгвасилы, рехидоры, законники, сутяги, «в некотором смысле дьяволы почище меня», по заверению Хромого Беса. Рассказ у Велеса начинается с злключения героя, спасающегося бегством от блюстителей закона, и заканчивается сценой,

где Бес при подобных же обстоятельствах юркнул в рот писцу — «лучшего убежища ему бы и не сыскать». В универсальной картине «человеческой жизни» испанские мастера соблюдают национально-исторические акценты и испанские краски.

Показательно, что в богатой галерее типов «Хромого Беса», при всем стремлении к «энциклопедичности», нет крестьян, — мы так часто видим их в испанском театре, в драмах самого Велеса! — нет и ремесленников и вообще персонажей из производительных кругов общества. Велес и тут верен традиции. Испанская плутовская повесть знает только город, и город потребляющий, а не производящий, обычно большой город (Мадрид, Севилья), «все-ленский ковчег», в котором «кишит наделенная разумом нечисть», «огромный котел, в котором бурлит людское варево». Знакомство с городом — с жизнью в наиболее развитых, цивилизованных формах — начинается с харчевни, излюбленного места действия; затем — всякого рода злчные места и притоны, где царят праздность, тунеядство, коррупция, моральный распад. В силу многих причин, в частности из-за деспотической, «азиатской» формы управления (по выражению К. Маркса), в Испании переход к новому обществу, как нигде в Европе, сопровождался упадком производительных сил страны, всеобщим отвращением к труду. В этом правда пикарескного угла зрения — национальную жизнь мы видим в плутовской повести глазами празднующегося бездельника (пикаро).

По сравнению с предшественниками, в особенности с мрачным Кеведо, Велес скорее смягчил картину и придал сатирическому обобщению видимость фантастической шутки — в отличие от «документальной», автобиографической формы, принятой в плутовской повести. По содержанию Велес лишь варьирует, хотя и не без оригинальности, традиционные мотивы, зато в их расположении и в темпе он придает рассказу легкость и динамичность, возможную лишь в сказке («сказано — сделано»). Чередование эпизодов во втором «скачке» и самих «скачков», как уже отмечалось в испанской критике, напоминает кадры современной кинохроники.

Мастерство автора видно и в композиции глав — каждая имеет особый характер и тональность. Первичные наблюдения, эмпирия быта, его хаотическое разнообразие — в сцене «снятия крыш» (II). Первичные обобщения,

аллегорические группы бытующих пороков (III). Продолжение темы тщеславия. Сочинение «трескучих комедий» (IV). Более высокий международно-политический план. «Патриотизм» Беса (V). Продолжение темы патриотической гордости в географических экскурсах. Космологические вопросы студента, от которых, однако, Бес уклоняется (VI), — вместо этого Бес саркастически показывает приятелю процессию Фортуны, царящей над миром (высшее обобщение жизни). Но тут же панегирик Севилье, «желудку Испании и всего света» (VII). Напыщенная хвала баловням Фортуны, видение Главной улицы Мадрида во время гуляния знати (VIII) — льстивая компенсация за язвительные видения глав II и VII. И, в заключение, духовная жизнь: «аристократия культуры», академия поэтов и — между двумя ее заседаниями — «академия» притона нищих (IX—X).

Но ярче всего изобретательное остроумие «инхенио из Эсихи» сказалось в фабуле, найденной для традиционного материала, и в общем тоне повести.

#### 4

История «демонического» в искусстве показывает, что в художественном воплощении, как и в религиозном представлении, человек творит черта «по образу своему и подобию». Эпохи, течения и даже отдельные литературные жанры порой находят себе «бесов» как символы, эмблемы для более резкого, фантастически законченного выражения идей, устремлений и ситуаций, для выражения своеобразия целого, его «духа».

Так, к концу расцвета итальянского Возрождения Макиавелли, воспользовавшись бродячим сюжетом о злых женах, создал в Бельфагоре беса ренессансной новеллистики. В следующем веке воплощением дисгармонического в мироощущении эпохи барокко стал — на почве английской революции — мятежный Сатана Мильтона. Беса французской «галантной» повести рококо создал Казотт в Вельзевуле из «Влюбленного дьявола». Художественный итог веку Просвещения подвел Гёте в Мефистофеле, духе отрицанья и сомненья. За Люцифером Байрона стоят «реальные» герои литературы эпохи байронизма и весь ее дух (как за Демоном Лермонтова — герои его поэм и романа).

В каждом из этих примеров — их легко продолжить —

показательно, кстати, и явное стремление писателей не повторять имена демонов, уже ставшие знаменитыми, — этим как бы подчеркивается особый характер нового образа демона. В сцене знакомства Хромой просит студента не смешивать его с другими дьяволами, у него, мол, особая роль и особая натура.

В «Хромом Бесе» Велес де Гевара дал плутовской повести на исходе расцвета жанра в Испании ее демона.

Образ своего черта и его имя Велес заимствовал из испанского фольклора, народной демонологии — из заклинаний и поговорок — особенность, свойственная, как уже сказано, и его драмам. В этих поговорках «Хромой Бес знает больше других», «Хромой Бес всех проворней». Имя Хромого Беса часто встречается в протоколах процессов инквизиции против ведьм, оно было хорошо закомо читателям Гевары («Так бы сразу и сказали, — замечает студент, когда Бес называет свое имя, — не пришлось бы долго объяснять»). Демон Велеса прежде всего «самый озорной из всех адских духов», неугомонный в веселых плутнях, «адская блоха, во все встречающая», — воплощение «универсализма» плутовского жанра и его героя. Это бес-пикаро. И перед тем как попрощаться с нами, направляясь в Севилью, где его поймают адские сыщики, Хромой «под занавес» и как бы вскользь напоминает читателю о своих питомцах на земле и реальных прототипах, затеяв несколько драк среди пикаро на севильской площади, знаменитом всеиспанском месте их сборищ.

Но герой плутовской повести, проходящий одиноким робинзоном через мир, в фабуле «Хромого Беса» раздвоен. Бесу-пикаро автор дает спутником вечного студента. В образе дона Клеофаса есть черты нищего идальго, с которым в плутовском повествовании нередко сходится герой, а также черты позднесредневекового «ваганта» (бродячего «школяра»), социально родственного плуту. Еще в «Гусмане де Альфараче» (где герой, как и в «Хромом Бесе», учится в университете Алькалá), но в особенности в «Паблосе» Кеведо большое место в похождениях пикаро занимают проделки студенческих лет. Велес выделяет из биографии героя студенческий период, отклоняясь от традиции, согласно которой герою положено прежде всего быть слугой многих господ, бродягой и мошенником. Несколько смягчая тем самым и «облагораживая» канонический сюжет, Велес зато дает студенту в руководители дьявола.

Так появляется форма диалога, которую Велес предпочитает чистому повествованию своих предшественников, — Хромой в роли наставника отвечает на вопросы студента, «дьявольски» комментирует жизнь. Форму диалога, правда, избрал и Херонимо де Алькала в повести «Словоохотливый послушник, или Алонсо, слуга многих господ». Но у него это диалог-исповедь (Алонсо, став монахом, рассказывает викарию свою плутовскую жизнь), прямо вырастающий из пикарескной автобиографии, в которой есть оттенок покаянной исповеди перед читателем. В «Хромом Бесе» нет этого оттенка, всегда искусственного у испанцев, начиная с «Гусмана де Альфараче». Роль Хромого, ведущего диалог, а по существу, весь образ Беса как наставника — воплощение язвительного, без тени сочувствия и теплоты, «дьявольски» жестокого смеха, свойственного, как правило, плутовскому жанру. Этим гротескным миром, видимо, управляет сам сатана, ему и карты в руки.

Мотив общения и бесед любознательного героя с всезнающим Бесом восходит через западноевропейские сказания о Соломоне и Морольте к восточным, в частности к талмудическим, легендам о Соломоне и Асмодее (в древнерусских сказаниях его зовут Китоврас). Ловкий бес, владея тайными знаниями, помогает Соломону при постройке храма и наставляет его в мудрости. Черт Велеса также искусен, но он ничего не строит, не производит, он принес людям песни, танцы, шутки, фокусы, шарлатанов и мошенников. Это бес прожигания жизни и изворотливости, мудрости «практической» в пикарескном («потребительском») смысле слова. Теоретические науки — не его сфера; его не занимает устройство мироздания — вполне достаточно знать, что миром правит безумная Фортуна, — философия, непосредственно вырастающая из наблюдения быта. Бес-пикаро поэтому томится на службе у ученого-чернокнижника, где он может сгодиться лишь для мелких услуг, а в этом Хромого с успехом заменит бесенок Левша, служивший в аду на побегушках. Как наставник студента, Бес Гевары мало имеет общего с «философским» бесом чернокнижника, также спутником-наставником героя, в поэме Гёте.

Велесу де Гевара, разумеется, было известно одно из имен Хромого Беса в испанском цароде — Асмодей, но он ни разу не назвал его этим именем (которым зато воспользуется Лесаж). В фольклоре, где этот образ еще

сохраняет первоначальную синкретичность, Хромой Бес является также бесом сладострастия. Он ведаёт любовными приворотами и вселяется в девушек, как мы уже видели в драме Велеса «Тяжба беса», — там он и назван Асмодеем. В сказаниях о Соломоне Асмодей насилует его жен, а в хорошо известной современной Гевары «Книге Товита» (где единственный раз в Библии упоминают Асмодей) он, ревнуя, убивает всех женихов Сарры. Напротив, «практический» бес Гевары равнодушен к женским чарам и просит не смешивать его с демоном распутников, каковым-де является Вельзевул (таково имя влюбленного дьявола и у Казотта). Хромой излечивает студента от чувства к донье Томасе, показывая ее плутни, наставляя героя в том, что «не надо быть легковёрным». Сатирическая плутовская повесть так же далека от любовного романа XVII—XVIII вв., как и от философской поэмы Гёте или Байрона.

За фантастикой Велеса стоит не только реальный облик пикареского героя, в ней «обнажается» и его положение, типичная для жанра ситуация. В этом смысле особенно характерен скачок второй, где ярче всего проявилась изобретательность Велеса. Деклассированный герой жанра проходит через мир, нигде не задерживаясь, не связывая себя ни с каким состоянием, занятием, профессией. Он вступает с обществом в чисто *внешние* (механические) отношения, *наблюдает* за обществом насмешливо-любопытным взглядом, внутренне как бы отдален от объекта наблюдения, подобно «дозорному на вышке» (так себя именует Гусман де Альфараче). В ситуации скачка второго это воплощается в том, что Бес и студент наблюдают за жизнью столицы с верхушки колокольни. Хаотичность сцен здесь соответствует беспорядочно пестрой композиции жанра, отсутствию разумного порядка в наблюдаемой плутом жизни.

Это, затем, всегда взгляд слуги, «разоблачающего» своих господ; ему известна вся подноготная их частной жизни, он знает ее с черного хода, заставлял хозяев в «естественном», самом непрезентабельном виде, в каком они не показываются перед людьми. Пикареский дух у Велеса «с помощью дьявольских чар» снимает перед нами крыши зданий, разоблачая жизнь людей в час, отведенный для сна; «этот час равняет всех»: мужчины и женщины, забывая о приличиях, поспешно сбрасывают тряпье цивилизации и предстают в естественном виде.



Далее. Крыши Бес снимает, «точно корку пирога», обнажая «мясную начинку Мадрида», — знаменитый образ, который впоследствии перенесет в свою повесть Лесажа, с прямой ссылкой на Гевару<sup>1</sup>. «Потребительская» концепция жизни подхвачена тут же студентом, который «замер, увидев этот пафет из человеческих рук, ног и голов», в дальнейшем она постоянно подчеркивается гастрономическими образами: «кабальеро, тощий, как вяленая селедка», который спит, «точно запеченная в тесте минога», лотки с водкой и закусками — «первые приметы начинающегося дня», «огромный котел столицы», где «бурлит людское варево», и т. д. Первое, что замечают в жизни Мадрида Бес и его товарищ, — это компания кавалеров и дам за ужином.

Но созерцательное положение (восходящее к средневековым «видениям», а непосредственно к «Видениям» Кеведо) скоро надоедает озорным героям, они еще прибегнут к нему только один раз в Севилье, во время вынужденного затворничества (сцена с магическим зеркалом в скачке восьмом). Герои спускаются с колокольни на землю, вступают с людьми в беседы, затевают драки — обычные похождения пикаро. Бес переносит студента в разные места Испании, играя роль Фортуны, которая гонит пикаро по разным городам. Быстрота полетов проворнейшего из бесов (хотя и хромого — в «дьявольском» мире все наоборот!) передает «дьявольскую» динамичность («скачки») биографии непоседливого плута, которого, начиная с Ласарильо, родившегося на реке, носит, как щепку, по «реке» жизни.

В этих собственно повествовательных главах фабульные линии двух героев повести — фантастического и реального — развиваются параллельно, как сравнение. Оба героя вышли из повиновения, скандально нарушив установленный порядок, за обоими одновременно гонятся сыщики и альгвасилы двух миров, адского и земного. К концу они оба водворены на положенное место: Бес возвращен в преисподнюю, студент — к своим университетским занятиям. И если Фортуна оказалась в конечном счете благосклонной к студенту, то лишь потому, что Велес изобразил всего один эпизод из его жизни. Отсюда и новел-

---

<sup>1</sup> Но в «Хромом Бесе» Лесажа, где жизнь дана под иным углом зрения, чем в испанском источнике, это сравнение лишено значительности и выпадает из общего целого.

листическая законченность повести, не в пример обычно незаконченной, «открытой» композиции плутовских романов (мотивированной тем, что рассказывает свою жизнь сам герой, а следовательно, жизнь его еще не закончена). В остальном положение адского духа оттеняет реальное положение героя плутовского жанра, его дух. Вся история низвергнутого в ад мятежного беса, который поплатился больше всех остальных и вдобавок заточен в колбу, комментирует историю правонарушителя пикаро, низвергнутого на дно жизни, часто репрессируемого, заточаемого.

Герой и фабула в повести Гевары — образец реализованной метафоры. Фантастика повести в целом, как и аллегории третьей главы, «призрачна только с виду» (авторская ремарка). Студенту «начхать» на сыщиков Люцифера, ибо он приписан к университету в Алькала и другому суду, кроме университетского, не подлежит; да и сам Хромой, пожалуй, не верит ни в чох, ни в сон и вскользь замечает, что ворожба — «вздор». Чертовщина Велеса — аспект «демонической» жизни в пикарескном мире Испании.

Сюжет Велеса в его время как бы носился в воздухе, и еще Кеведо в одной из своих сатир пользуется приемом «раздвижения стен» мадридских домов. На придворном празднестве 1637 года, упомянутом выше, Ф. Рохас зачитал шуточную речь (*vejámen*), в которой бес вместе с поэтом невидимками посещают разные дома и наблюдают людские пороки. Впрочем, Рохас, соавтор Гевары, на заседании, где тот председательствовал, вероятно, воспользовался идеей друга, скорее всего с его ведома.

Независимо от малозначительного вопроса о приоритете, несомненно, что Гевара в «Хромом Бесе» создал «миф» плутовской повести. К концу расцвета пикарескного жанра его дух как бы художественно воплотился и, пользуясь выражением Гегеля, «отпустил себя» в характерную символическую ситуацию.

## 5

С сюжетом, основанным на вторжении в повседневный быт экстравагантной чертовщины, «призрачной только с виду», согласуется и тон «Хромого Беса» — «двусмысленный» для него будет наиболее точным определением. Это больше, чем обычная ирония, ибо в тоне, как и в самом сюжете, *сохраняются*, взаимно отрицаясь, *совмещаются*

два противоположных аспекта смешного предмета, на чем и основана игра комического.

Скорее это тон «двойной» иронии, характерный для «остроумно-изобретательного» Велеса, типичного испанского «инхениосо» — идеал того века. Воплощениями этого идеала в разных вариантах являются и Дон Кихот, и герой испанской комедии, и ее «грасиосо», изобретательный слуга, да и сам пикаро в быту и в литературе. В тоне двойной иронии до конца выдержан неотделимый от автора озорной Бес. Он и действительный наставник житейской мудрости, преподносимой в сатирических примерах, и вместе с тем «Обманщик» — прозвище, им выбранное в «Академии» (где его питомец не случайно назвался «Обманутым»).

В их сонетах, в «Указе Аполлона», во всем поведении на заседаниях академиков под видом учтивой лести преподнесено издевательство — «причудливый слог», вызывающий бурю восторгов у присутствующих. Напротив, в описании притона нищих за иронией ощущается нотка восхищения — и героев и автора — «изобретательностью» этих «инхенио» мира городского дна. (Примерно таков тон в описаниях голытьбы и у Алемана, Кеведо и других.)

Освещение у Велеса де Гевара порой исходит одновременно из двух источников света; даже в чистой иронии совмещаются противоположные углы зрения. В эпизодах «рынка громких имен» или «купели донов» осмеивается испанское тщеславие; но в антигенеалогической сатире автора-«гуманиста» есть и высокомерие потомственного дворянина, готового «раскреститься и раздониться», глядя на выскочек, лезущих в доны, — и вместе с тем ирония над дворянским высокомерием. В испанской сатире нет определенности, «чистоты» тона, в нем сошлись взаимоисключающие начала. За панегириком богатой, пышной Севилье, главному порту Испании, следует — между прочим — признание Хромого, что в этом городе, столице испанских пикаро, он чувствует себя превосходно, «потому, верно, что в нем изобилие нечистой совести, привозимой из Индий». Обратная сторона великолепия жизни, ее расцвета, ее «полдня» — соблазны, разложение, грех, все язвы цивилизации, этого царства нечистого.

Хромой — мастер язвительного панегирика. Образец его красноречия — процессия Фортуны, но здесь еще ирония открытая, явно саркастическая. Тон становится более двузначным и «нечистым», когда речь заходит об

испанской монархии. В споре с иностранцами после дона Клеофаса, готового воевать со всем миром, «дабы повергнуть его к стопам короля Испании», выступает Бес с восславлением «его королевского величества... борзого благородных кровей», по сравнению с которым все прочие короли — «шавки». Даже дьяволы «прославляют величие» испанских королей. Бес с гордостью говорит об испанских грандах, об испанских городах и соборах, он благоговеет перед святейшей инквизицией. Разумеется, можно не сомневаться в монархизме, патриотизме и религиозности автора и дона Клеофаса. Но бес — христианин, бес — патриот, бес — верноподданный! В главном герое кульминирует двусмысленность тона.

В сочетании хвалы с насмешкой, лести с издевкой — единство тона во всей повести, лукавого тона в мире лукавого, где «Все правда и все обман» (название комедии Кальдерона). Открыто сатирический в бытовых зарисовках и обобщающих аллегориях, тон становится более хитрым, «игровым», когда дело касается священных материй (монархии и короля) и конкретных важных персон. Бес тогда прибегает к напыщенной хвале. При этом сам автор вскользь замечает, что это «гиперболы», «хотя более истинные слова вряд ли слетали с его языка».

Последние слова более всего относятся к восьмому скачку. Читатель настоящей книги, вероятно, эту главу только перелистает, а то и просто пропустит, и притом не много потеряет. Испанскую аудиторию, возможно, пленяло это утомительное описание вереницы титулованных особ, в котором автор блистает придворной «эрудицией» и ораторским искусством. Современного читателя оно заинтересует разве лишь тем, как решается чисто стилистическая задача — избежать однообразия формул в чудовищно затянувшейся лести. Но похвальное слово испанской знати произносит Бес — и утрированный панегирик самой льстивой главы не лишен лукавства.

Повесть Велеса, где основной образ заимствован из фольклора, восходит и по тону к народному творчеству, к смеху «архаическому», — до утверждения в европейской литературе классицизма, придавшего сатире чистоту и единство тона. В «Хромом Бесе» много народно-театрального, особенно в скачках втором и третьем, и автор недаром часто упоминает о празднестве Тела Господня, сопровождавшемся театральными представлениями. В народных игрищах позднего средневековья выступал комический

бес, соблазнительный, «прелестный» (в древнерусском значении слова), насковзь двусмысленный образ. Как пережиток, он сохранился и в испанском театре XVII в., где даже встречается бес-монах, бес-проповедник. Сочетание благочестия с кощунством (традиционное средневеково-фамильярное обращение со священными материями) мы видим в повести Велеса уже со сцены, где Бес устраивается на верхушке храма Святого Спасителя; затем мы от Хромого узнаем, что бесы чтят Рим, «главу воинствующей церкви» и тому подобное.

Обычным мотивом архаического смеха были шутки над всякого рода кончиной и, в частности, над кончиной мира. В повести Велеса действие начинается в поздний час, «законное время для... всяких шуточек со смертью», когда «кончается последнее действие» комедии прогулок и купающиеся восклицают: «Река кончилась!» В дальнейшем немало подобных «шуточек» (например, эсиханский столп, «гранитное дерево — только вместо плодов на нем почему-то висят люди»). В конце повести нам сообщают о близости светопреставления: уже шьют Люциферу парадный костюм «к торжеству по случаю рождения Антихриста».

Однако тон повести, которым передается мироощущение, не является лишь данью архаической традиции. Как и у Кеведо (питающего исключительное пристрастие к «шуточкам со смертью»), как у других испанских сатириков, он прежде всего подсказан современностью, глубоким кризисом испанского общества — его хозяйства, политики, духовной жизни — в эпоху Филиппа III и Филиппа IV. Неопределенный, намеренно неясный, двусмысленный тон, комизм, основанный на игре противоречивых начал, передает атмосферу жизни без перспектив, отсутствие в самом сознании ясного представления о выходе из тупика — только в смехе и оценка этой жизни, и субъективная разрядка. У Велеса тон, как уже сказано, мягче, чем у его учителя, — образ озорного Беса умеряет отчаяние «демонического» смеха Кеведо. Более спокойная ирония «Хромого Беса» выражает мужество духа в царстве абсурда, где правит безумная Фортуна и награды раздает слепой Полифем.

Двусмысленный тон, в котором язвительность умаслена лестью, обеспечил сатире Велеса благоприятный официальный прием, тогда как сатира Кеведо (которого враги величали «протодьяволом») нередко подвергалась запре-

там. Из двух цензоров инквизиции, одобрявших повесть, первый, рассыпаясь в комплиментах стилю, указал, что в ней «нет ничего против католической церкви и добродетели», а второй отметил, что «для разоблачения мирских обманов автору не пришлось выйти за пределы родной страны и что даже в шутках и сатирических видениях он сумел ее восславить».

Разумеется, было бы наивным упрощением усматривать в тоне «Хромого Беса» прием для отвода глаз, — он слишком ограничен для всего духа произведения Велеса де Гевара.

## 6

В предисловии к первому изданию своей повести «Хромой Бес» (1707) Рене Лесаж посвящает ее «сеньору де Гевара, который снабдил его заголовком и замыслом произведения», в чем он, Лесаж, «признается всенародно». Но его слова — «Повесть столько же ваша, сколько и моя» — не больше чем дань изысканной французской вежливости. Лесаж близок к первоисточнику лишь в первой главе, где он почти переписывает Велеса. В дальнейшем он все больше отклоняется от образца и создает совершенно самостоятельное произведение. Сходства между обеими повестями, даже в фабуле, хоть и несколько больше, чем обычно между двумя образцами плутовского жанра, но, пожалуй, меньше, чем между некоторыми оригинальными обработками одного и того же сюжета, скажем, Дон Жуана.

Лесаж придает повествованию большее техническое «совершенство» (на вкус классицизма) внесением «единства»: места (события не выходят за пределы Мадрида), времени (все происходит в одну ночь) и действия (у Лесажа нет параллельного действия в аду). Но он также коренным образом меняет материал, характер и тон всей повести, ее дух в целом и прежде всего образ беса.

У французского писателя это «бес сладострастия», воспетый поэтами бог Купидон, который забавляется, соединяя стариков с несовершеннолетними, бесприданниц с нежными любовниками и т. п. «Вы видите перед собою прелестного бога любви, могущественного властителя сердец» — во вкусе французского рококо. Это и бес моды, его платье увешано разными предметами дамского обихода, а зовут его, конечно, Асмодей (имя, во многом благодаря

Лесажу, ставшее нарицательным для соблазнителя). Он также бес мотовства и охромел вследствие ссоры с бесом корыстолюбия, сбросившим его на землю, — испанский пикаро, тоже порядочный расточитель, вряд ли пошел бы на такую ссору. Во французскую повесть вставлено немало историй, заимствованных из пикантных светских хроник тогдашнего Парижа. Короче, испанский бес-пикаро, дух городского дна, стал у Лесажа изящным бесом галантных нравов, духом парижских салонов.

У французского писателя века Просвещения Хромой — вместе с тем бес-философ, в беседах со студентом он критически обсуждает множество вопросов, начиная от природы снов и кончая сравнительной ценностью трагедий и комедий. Конечно, достается не только ханжам, но и духовенству, особенно инквизиции — без разоблачения религии во Франции XVIII в. не мыслится ни философия, ни остроумие. Тенденция смеха при этом всегда вполне ясна и однозначна, хотя в роли дьявола-«рационалиста» еще сохраняется элемент двусмысленного лукавства (и не только как художественный «пережиток»). Повесть Лесажа настолько же тяготеет к «философской сказке» XVIII в. (по сравнению с которой, однако, держится ближе к эмпирии быта), к серии притч, социально-бытовых зарисовок, насколько у Велеса она вырастает из фольклора, видений и народного театра. Бес-философ до конца повести только созерцает жизнь, сопровождая картины подробными пояснениями; лишь один раз «бес любовных союзов», по просьбе студента, сходит с вышки во время пожара, чтоб спасти девушку, на которой в конце женится дон Клеофас. Это бес-рассказчик. Бес-пикаро, напротив, скорее постановщик и актер; роль наблюдателя ему быстро надоедает, и он вмешивается в им же затеянные драки, «ловко орудя костылями».

Фантастическое обрамление отступает у Лесажа на второй план перед содержанием сюжета. Читателя, как и автора, интересуют лишь бытовые положения — подлинная сфера реализма Лесажа. За множеством рассказов Беса, сопровождаемых трезвыми пояснениями, мы почти не замечаем самого рассказчика, его облик. Для Лесажа Бес — не поэтический образ постижения «существа» жизни, как для Велеса, а технический прием ее изображения. Он сводит поэтому фантастику к минимуму (убирает линию преисподней) и, боясь наскучить читателю видениями, прибегает к большим вставным новеллам вполне

реалистическим,— в них мы уже окончательно забываем о фантастической рамке.

Тон сатиры у Лесажа совершенно иной, ирония сосредоточенно-конкретная, она не переходит в универсально-отрицательный («дьявольский») взгляд на общество и человеческую натуру; среди житейских примеров, приводимых Бесом, немало и образцов благородства. «Демонизм» самого Беса у писателя французского Просвещения поэтому мнимый, а сюжет — несмотря на техническую «упорядоченность» — лишен органичности и многозначительности, присущей испанскому первоисточнику.

Французская, более рассудочная, переработка сюжета о Хромом Бесе получила мировую известность и даже в самой Испании соперничала со своим источником. Лесаж с гордостью писал в предисловии к изданию 1727 г., что если в Париже его повесть считают подражанием, то в самом Мадриде ее ценят как подлинник. Эти слова — отметим в качестве курьеза — через сто пятьдесят лет оправдались буквально. В 1877 г. в Мадриде вышел испанский перевод «Хромого Беса» Лесажа (до этого многократно переводившегося на испанский) как сочинение Велеса де Гевара! Впрочем, интерес к повести Велеса на его родине никогда не угасал: в XVII в. она выдержала не менее пяти изданий (четыре из них по-смертные), в XVIII в. — четыре, а в XIX — девять.







# Жизнь и творчество Бальтасара Грасиана

Первым знаменитым испанским писателем, с которым познакомился русский читатель, был Бальтасар Грасиан. В 1742 году — задолго до первых русских публикаций Сервантеса — в Петербурге появился перевод его «Карманного оракула», выполненный неутомимым С. С. Волчковым, секретарем Академии наук, по наиболее известному в Европе французскому переводу Амело Делауссе (1684)<sup>1</sup>. Афоризмы «Оракула», видимо, имели успех, так как в 1760 г. вышло второе издание. И хотя прямых упоминаний в русской литературе почти нет<sup>2</sup>, они, надо думать, вошли в круг чтения любителей «мыслей мудрых людей» (Л. Толстой). Но после 1792 г., когда в Москве был опубликован также перевод «Героя»<sup>3</sup>, произведения Грасиана на русском языке не появлялись вплоть до наших дней<sup>4</sup>, и современному читателю его имя ничего не говорит, известное только специалистам.

---

<sup>1</sup> Грациан Придворной человек с французского на российский язык переведен Канцелярии Академии Наук Секретарем Сергеем Волчковым.

<sup>2</sup> М. П. Алексеев приводит один эпизод из романа М. Н. Загоскина «Искуситель» (1838), в котором речь идет о «Придворном человеке» как о книге непонятной, темной (Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI — XX вв. Л., 1964, с. 83).

<sup>3</sup> Ирой Балтазара Грациана. Пер. с франц. Якова Трусова.

<sup>4</sup> В книге «Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение» (М., 1977) опубликована 1 часть трактата Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума».

Между тем о всеевропейском значении замечательного классика испанской литературы эпохи ее расцвета свидетельствует хотя бы количество изданий в переводах на разные языки. По-французски «Оракул» печатался не менее 34 раз, по-английски 21 раз, по-итальянски 24 раза, по-голландски 6 раз, пять раз по-венгерски, дважды по-польски, 9 раз на латинском и не менее 37 раз на немецком языке (из них, за столетие, начиная с 1861 г. — 14 изданий во вдохновенном переводе А. Шопенгауэра, восторженного поклонника Грасиана). С полным правом можно утверждать, что у читателя века Просвещения, в том числе и русского, «Карманный оракул» был настольной книгой, а его автор стоял в одном ряду с любимыми «моралистами», с Паскалем, Лабрюйером, Вовенаргом, Шамфором — во главе с герцогом Ларошфуко. Многократно печатались и переводы других произведений Грасиана, в частности 23 раза (из них 6 раз по-французски) издавался в переводе трехтомный «Критикон».

Что касается славы Грасиана в наше время, то — помимо огромного и все возрастающего множества посвященных ему исследований, отчасти в связи с повышенным интересом к культуре барокко — 31 издание «Оракула» до 70-х годов в XX в. за пределами Испании (из них 15 по-английски, 7 по-немецки), как и новый немецкий перевод его большого романа, свидетельствуют, что через три столетия критическая по преимуществу и остроумная мысль автора «Критикона» (и первого теоретика остроумия) еще доходит в своей остроте до современного читателя.

## I

### ЖИЗНЬ И ЛИЧНОСТЬ

#### Основные вехи жизненного и творческого пути

Бальтасар Грасиан-и-Моралес родился в арагонском селении Бельмонте около Калатаюда (древней Бильбилы, родины любимого его поэта Марциала) в почтенной, хотя и незнатной, семье лекаря и крещен 8 января 1601 г. — с большим правом, чем впоследствии (в шутку) Г. Гейне, Грасиан мог бы назвать себя «первым человеком своего века». Три брата и сестра Бальтасара приняли монашество — что так обычно для тогдашней Испании, и

будущего писателя, которого воспитывал дядя, капеллан в Толедо, еще с детства предназначили к духовной карьере.

После начального образования в толедской коллегии (иезуитской «школе разума»), затем, до 1611 г., в сарагосской коллегии, где мальчик уже выделялся своими способностями, он становится в Таррагоне послушником (1619) иезуитского ордена — с завещанным самим Игнатием Лойолой режимом строгой бедности: вплоть до разрешения просить подавание. Он изучает философию в родном Калатаюде (1619 — 1623) и теологию в Сарагосе (с 1623 г.). К этим годам относятся его литературные дебюты в столь характерном для раннего Грасиана панегирико-дидактическом жанре — два некролога (1620 и 1624) братьям по ордену. Он заметно продвигается по иерархической лестнице, его назначают помощником ректора сарагосской коллегии, затем — преподавателем латинской грамматики в Калатаюде (1627 — 1630); в каталонской Лериде он ведет курс «моральной теологии» (1631 — 1633), а в коллегии Гандии (Валенсия), иезуитской сопернице Сорбонны, курс философии (1633 — 1636). Но, видимо, уже в эти молодые годы Грасиан почему-то не внушает руководству ордена полного доверия — и не только из-за «тяжелого характера», о чем часто упоминается в обязательных для членов ордена периодических личных характеристиках. Срок послушничества и положенная по уставу тщательная проверка «чистоты крови» для Грасиана особенно затягиваются (отчасти, вероятно, из-за областнических страстей, недоверия валенсийцев к арагонцу). Лишь в 1635 г. (спустя целых 16 лет!) совершается наконец торжество «принятия четырех обетов» (бедности, целомудрия, смирения и абсолютного послушания), из которых для Грасиана, по всему складу характера, наиболее трудными, надо полагать, были не первые два, не телесные. Грасиану в этом году исполнилось 35 лет — по Данте «середина жизненного пути», переход к зрелости, что на языке автора «Критикона» называется «кризис».

Новый период, начало литературного творчества, открывается в следующем, 1636, году, когда Грасиан переезжает в Уэску на должность проповедника и исповедника местной иезуитской коллегии. После клерикального захолустья родного Калатаюда (на 3000 населения 9 монастырей мужских и 3 женских) переезд в Уэску, один из культурных центров Арагона, сам по себе немало значил. В ректоре коллегии (Франсиско Франко) он обрел

влиятельного покровителя по службе, а вне ее — и это главное — достойного ценителя своих талантов в лице просвещенного вельможи Винсенсио Ластаносы, впоследствии неоднократно прославленного Грасианом как образец «личности». Владелец пышной усадьбы со знаменитыми у современников садом, зверинцем, богатой библиотекой, Ластаноса, коллекционер, автор сочинения по нумизматике, сам был не чужд литературного творчества. В его доме собиралось светски образованное общество Уэски — перед Грасианом впервые открылся мир более широких культурных интересов, чем те, что царили в иезуитских коллегиях его молодости.

Через год в родном Калатауде выходит первое значительное произведение Грасиана, моральный трактат «Герой» (издание, до нас не дошедшее) — иждивением Ластаносы, как и все последующие книги до «Критикона», — сочинение, хорошо встреченное в Испании (три прижизненных переиздания — 1639, 1640, 1646) и в Европе (французский перевод, 1645; английский, 1652), где «Герой» вызвал подражания («Французский Герой», 1645, и «Португальский Герой», 1670). Когда через три года Грасиан впервые посетит Мадрид, он в королевской библиотеке найдет свою книгу и не без удовлетворения убедится, что ее знают и читают. Характерное явление культуры барокко испанского и всеевропейского, «Герой» обращен к читателю особенному, «единственному» (*singular*), к «гиганту», творцу «великих дел», которому автор намерен дать образец и вместе с тем «зеркало», ибо герой «сам творит себя» (до своих творений и в самих творениях), служа образцом и для других. В торжественном, испански «важном» стиле трактуются в двадцати главах одно за другим двадцать главных качеств, или «первенств» (*primogres*) «героя»: скрытность, самообладание, пронизательность, великая воля («королевское сердце»), возвышенный вкус, строгий отбор (наилучшего!), новаторство и т. д. Во всех отношениях «Герой» — превосходное введение к барочной этике Грасиана, к ее существу, «героическая» апология личности.

Издан «Герой» самовольно — вопреки запрету для членов ордена печатать что-либо без предварительного одобрения начальства, вопреки завету самого Лойолы. Формально соблюдая обет скромности, Грасиан пожертвовал авторским тщеславием и приписал свое сочинение двоюродному брату, а потому-то и однофамильцу

Лоренсо Грасиану, — уловка, никого не вводившая в заблуждение (что, вероятно, входило и в намерения самого автора). Не на высоте оказался падре Бальтасар вскоре и как исповедник — в деле некоего отца Тонды, недостаточно благочестивого, которому он своевольно отпустил грехи; к тому же Грасиан взял на воспитание незаконнорожденного ребенка своего приятеля. Целых три греха: ни личного смирения, ни пастырской строгости, ни даже простой благопристойности! А главное, не помогают и внушения вышестоящих, он уже готовит второе сочинение, «Политик», которое выходит в Сарагосе в 1640 г. (второе издание в 1646 г.), также без одобрения ордена и под тем же «остроумно» двусмысленным псевдонимом.

Задуманный как продолжение «Героя», конкретная иллюстрация идеала в сфере государственно практической, «Политик» не идет в сравнение с «Героем». Политическая мысль Грасиана, законченного моралиста, — наиболее слабое звено его концепции человеческой жизни. Написанный в форме торжественно назидательного панегирика Фердинанду Арагонскому (в чем отчасти сказывается нередкий у Грасиана областнический арагонский патриотизм), «Политику Фердинанду Католику» (полное название сочинения), завершителю объединения Испании, трактат исходит из само собой разумеющейся всемирно-исторической роли Испании, католической («вселенской») сверхдержавы, из божественной ее миссии, налагающей на королей австрийского дома, наследников Римской империи, спасительный для всего человечества, поистине единственный в своем роде (singular) героический долг. Чем хуже были испанские дела — а к концу Тридцатилетней войны они были уже из рук вон плохи, — тем напыщеннее звучало явно опровергаемое историей, роковое для самой Испании, упрямое мессианистское истолкование ее миссии. Пафос Грасиана, апология независимого от среды и внешней судьбы личного призвания, выступал всего искусственнее, «идеалистичнее», в применении к сфере политической, где личность всего более обусловлена. Под стать ходячим, по сути, идеям «Политика» — и композиция книги, и антропоморфно «остроумная» аргументация: пять частей трактата, пять «детерминант» политического героя — в соответствии с пятью членами человеческого тела. И однако, не возвышаясь над уровнем господствующих представлений, как и над школьной, в XVII в. уже старомодной, логикой — а точнее, именно

благодаря этому, — «Политик» оценивался многими образованными читателями, в том числе и из кружка Ластаносы, как лучшее произведение Грасиана — даже позже, после издания «Оракула» и «Критикона». И, как бы предчувствуя равнодушие потомства к политическому его трактату, сам Грасиан ставил своего «Политика» рядом с «Государем» Макиавелли и «Республикой» Ж. Бодена, не без задора заявляя, что «Политику» недостает лишь одного — автора с авторитетом; нередкое материнское пристрастие писателя к наименее удачному своему чаду.

Но и в «Политике», впрочем, уже чувствуется и критическое жало — совмещение начала панегирического с сатирическим, хвалы и хулы, характерное и для стиля будущего автора «Критикона», и для духа его этики. «Это скорее критика многих королей, нежели панегирик одному», — замечает сам автор. Грасиан в этом учился у Тацита — его прославлению суровых нравов германцев в укор упадочно-изнеженному Риму (памятуя о «Политике» Б. Грасиана, писатель Анхель Ферреро в наше время заявил по адресу франкистской Испании: «Политическая биография — это единственное прибежище для автора на нашей «тацитовской» родине»<sup>1</sup>). Выразительно и то, кому посвящен «Политик», — герцогу де Ночера (исполненный надежд «Герой» был посвящен правящему королю Филиппу IV — быть может, не без тайной надежды), новому покровителю и другу, личности весьма замечательной, воплощению — на сей раз еще живому — грасиановского идеала политического «героя».

Неаполитанец родом, выдающийся участник Тридцатилетней войны, Ночера (1579 — 1642) служил верой и правдой испанским христианнейшим королям, разделяя их абсолютистскую утопию о спасительной миссии Испании, и за свои заслуги был назначен вице-королем Арагона и Наварры. Но он резко возражал против безрассудной жестокости, с которой подавлялось каталонское движение за автономию, что было на руку лишь соседней Франции, главному противнику гегемонии испанцев в Европе. После знаменитого мужественного письма Ночеры Филиппу IV с откровенным изложением своей позиции по злополучным каталонским делам, вину за которые вице-король возлагал всецело на Оливареса, всемогущего временщика и личного своего врага, Ночера был вызван ко двору, заключен как из-

<sup>1</sup> Игра слов: *tacet* (лат.) — молчит.

менник в крепость Пинто, где через год скончался после пыток. Духовник Ночеры с 1639 г., когда тот вызвал Грасиана из Уэски в Сарагосу, столицу Арагона, он разделял политические взгляды Ночеры (в частности, по каталонскому вопросу) и прославил его в «Политике», где Ночере приписано много мыслей автора. Ночере Грасиан остался верен и после того, как тот был осужден и заточен, демонстративно выражая (в «Остроумии» и в «Благоразумном») уважение его взглядам и сочувствие судьбе уже после смерти Ночеры, что само по себе было немалым гражданским мужеством, и не только по тем временам.

В 40-х гг. выходят и переиздаются три новых произведения Грасиана: трактат-антология «Остроумие» («Arte de ingenio, tratado de Agudeza». Мадрид, 1642; 2-е, значительно расширенное, издание 1648 г. под названием «Agudeza y arte de ingenio»), новый этический трактат «Благоразумный» («El Discreto». Уэска, 1646; два переиздания — одно искаженное «пиратское», 1647, 4-е издание — 1656) и сборник оригинальных афоризмов «Карманый оракул» («Oráculo manual». Уэска, 1647; 2-е издание — 1653). Растет его литературная слава. Но все более осложняется, обостряется — и не только из-за публикаций по-прежнему без орденской санкции — его положение в ордене и в обществе.

Уже «Политик» не мог быть достаточно угоден вселенско-христианскому ордену. Начиная с заголовка — не «Государь», во избежание ассоциаций с безбожником Макиавелли (хотя с Макиавелли Грасиана здесь роднит общая модель, хитрый политик Фердинанд Арагонский), но и не «Политик христианский», как у Хуана Маркеса (1564 — 1612), и не «Политика христианская», как у собрата по ордену Хуана Марианы (1537 — 1624). По всему духу это чисто политическая мудрость (среди пяти «детерминант» Политика ни одной собственно христианской), откровенно мирской патриотизм, некая характерная для века абсолютизма «политическая религия» (по выражению Б. Кроче) — в ущерб католическому рвению, подобающему для члена Общества Иисуса.

Не лучше обстояло дело с трактатом «Остроумие». Несмотря на насыщенность книги примерами из благочестивых проповедей и не менее благочестивой лирики, это прежде всего учебник мастерства слова и панегирик модному («концептистскому») вкусу, изысканному

«остроумию». Более того, брат Бальтасар, по-видимому, и в своих проповедях также нередко прибегал к модернистскому «искусству Изощренного Ума» (подзаголовок «Остроумия»), мало понятному для простого ума прихожан и орденом не одобряемому светскому новшеству. В Валенсии, куда Грасиан был переведен в 1644 г., он как-то в одной проповеди сообщил — в качестве наглядной «иллюстрации» — пастве о лично им, отцом Бальтасаром, недавно полученном «письме из ада», этаким занятной информации «с берегов Ахерона», — легкомыслие, за которое проповедник получил выговор и должен был принести публичное покаяние.

Более серьезные неприятности ожидали Грасиана после издания «Благоразумного» (1646). Книга вышла в арагонской Уэске, куда автор отправил рукопись из враждебной ему Валенсии, причем Ластаноса снабдил местное издание похвальным словом, а каноник Мануэль де Салинас (родственник Ластаносы и поэт, тогда еще приятель Грасиана) — акrostихом, в котором раскрывается подлинное имя автора, что само по себе было не очень благоразумно. Что более важно, моральный трактат изобиловал политическими и довольно резкими пассажами, в частности, откликами все по тому же больному, а для ордена иезуитов во многом щекотливому, каталонскому вопросу — вплоть до прославления замученного Ночеры, даже до язвительных выпадов по адресу двора и самого монарха Филиппа IV. В связи с «Благоразумным» генерал ордена Никель, который уже давно выражал арагонскому своему наместнику неудовольствие за поблажки строптивому монаху-литератору, высказал в адрес автора строгое предупреждение — с угрозой отлучения, буде тот не исправится.

В «Благоразумном» этика Грасиана достигает своей зрелости: преодолевая прекраснодушные иллюзии «Героя», она отмечена налетом разочарования в современности и пронизана характерной для барокко жесткой антиномией «воли» (природы) и «разума» (духа), акцентируя спасительную для личного призвания роль просвещенного «благоразумия», неустанно напряженного внимания и осторожного недоверия — к себе, своим страстям и к окружающему миру. Изданный через год «Карманный оракул», наиболее популярная в потомстве книга Грасиана, в трехстах афоризмах конкретизирует и иллюстрирует эту благоразумную антиномию. Функция



«Оракула» по отношению к «Благоразумному» та же, что, среди ранних произведений, «Политика» к «Герою».

В 40-е годы Грасиан пробует свои силы также вне рамок литературной и преподавательской деятельности. Он тяжело переживает национальные бедствия этих лет: внутри страны (каталонская междоусобица, восстание португальцев), в Новом Свете (отпадение Бразилии), в Европе конца Тридцатилетней войны, как и последствия этих бед для населения Испании, голод и чуму. В качестве проповедника мы видим в эти годы Грасиана в испанской армии на каталонском фронте — в осажденных французами Таррагоне (1644), Лериде (1646), где он воодушевляет воинов перед штурмом, закончившимся снятием осады; за свое красноречие падре Бальтасар удостоился у солдат прозвания Отца Победы (через пять лет в посвящении первой части «Критикона» Грасиан не забудет упомянуть о делах под Леридой). В письмах этих лет к друзьям звучит глубокое сострадание к разоряемому населению, отвращение к мародерству и грабёжам, чинимым обеими воюющими сторонами.

Последние десять лет (1647 — 1657) литературного творчества Грасиана — после возвращения в родной Арагон, сначала в Уэску, затем в Сарагосу, где ему доверена кафедра Священного Писания, — почти целиком отданы «Критикону», монументальному замыслу философского романа о пути человека в человеческом обществе, итогу жизненного пути самого автора. Первая часть (1651, Сарагоса) — под псевдонимом Гарсиа де Марлонес (анаграмма от Грасиан-и-Моралес) — издана уже на собственные средства и посвящена новому другу, «доблестному кавалеру дону Пабло де Парада», генералу артиллерии и герою освобождения Лериды от осады. Отношения с прежним покровителем Ластаносой к этому времени заметно охладели — из-за нелюбезного отзыва Грасиана о «Целомудренной Сусанне», слабой поэме упомянутого выше каноника Салинаса. Издание первой части «Критикона», повествующей еще в сравнительно спокойном тоне о «весне детства и лете юности», имело успех у читателей (два переиздания — 1656 и 1658) отчасти из-за «робинзоновского» необычного сюжета и, хотя вызвало зависть соперников (Салинас писал об «упадке» автора «Героя» и «Политика», ныне домогающегося дешевого успеха у «толпы»), еще не повлекло за собой для автора новых неприятностей.

Во второй части («Осень Зрелости»), опубликованной в 1653 г. в Уэске (под прежним псевдонимом Лоренсо Грасиан, восстановленным и в переизданиях первой части), местами звучит высокомерное презрение к завистникам. Более «зрелая» и для самого автора, едкая в социальной критике, особенно в эпизоде, бичующем лицемерие светское и духовное («Обитель Гипокрииды», через которую лежит путь героев в Дом добродетели, ядовитый эпизод, изобилующий «личностями» — в духе модного в XVII в. скандального «романа с ключом»), вторая часть «Критикона» переполнила чашу терпения начальства. Не помогли и вышедшие через два года вполне благочестивые «Размышления о причастии» (1655) — первое выпущенное под настоящим именем автора и единственное чисто религиозное сочинение, в котором Грасиан отвергает «приписываемые» ему всякого рода мирские книги. Переживаемое страной тяжелое положение требовало усиления бдительности. В Рим один за другим следуют доносы на недостойного члена ордена, которому доверили кафедру Священного Писания. Но Грасиан не унимается. После выхода третьей части «Критикона» (1657, Мадрид) новый ректор сарагосской коллегии (каталонец, сменивший прежнего, благоволившего к отцу Бальтасару) виял наконец настояниям неумного врага Грасиана генерала ордена Никеля. Грасиану выносят публичный выговор, его лишают кафедры, запрещают преподавать, высылают из Сарагосы и приговаривают к строгому покаянию — «на хлебе и воде».

Враги торжествовали. В июне следующего года, в нелюбимой Грасианом Валенсии, городе для него злополучном — здесь он впервые был подвергнут унижению в связи с «письмом из ада», здесь влиянием пользовались его враги и завистники, — появился скандальный памфлет «Отраженная Критика, или Осуждение Осуждения». Скрывшийся под анаграммой автор, вероятно, иезуит Пабло де Рахас, не просто читатель «Критикона»: ему известны и кое-какие факты прежней жизни и характер Грасиана. Глумливый памфлет показателен для атмосферы жизни Грасиана в последние годы и заслуживает краткого изложения. В Саламанке кружок богословов и профессоров обсуждает литературную новинку, роман «Критикон», интересуясь также судьбой сочинителя. Выясняется, что Критило (герой романа и явно сам автор, присяжный универсальный «критикан») сейчас ютится в Саламанке,

находясь в довольно мизерабельном состоянии. Его, старого трясущегося «пигмея», тут же приводят — и он докладывает синклиту о перипетиях дальнейшей своей судьбы, то, что не вошло в «Критикон». Оказывается, справедливая Астрея отказала Критило в блаженстве пребывания на острове Бессмертия, чего, если верить концу романа, он якобы достиг. Ординарец богини справедливости Презрение, как бы предвосхищая обсуждение романа учеными Саламанки, перечислил Критило все его грехи: тут и злоречие универсальной сатиры («а ведь не подобает разумному обсуждению перейти в сплошное осуждение»), и дурной, манерный стиль (невежественные варваризмы, модное острословие), и неуважение к лучшим писателям Испании, и клевета на валенсийцев, даже на орден иезуитов; а самое главное — неблагочестие сочинителя (как это Критило забыл первым делом наставить сына своего Андриенио в основах веры христовой!). Бедный Критило смиренно во всем кается — и умирает добрым католиком...

В довершение издевательства автор памфлета, между прочим, задает Грасиану коварный вопрос насчет чистоты крови («Много ли ты знаешь о своих предках?»)... Под фамилией Грасиан (Хен-Грасиан либо просто Хен) были известны некоторые испанские евреи XIII — XIV вв. — один барселонский раввин, один врач и философ-переводчик, один ученый талмудист. «Грасиан» — латинизированный перевод древнееврейского «хен»<sup>1</sup>, хотя родители Грасиана уже давно пользовались репутацией «старых католиков». «Грасиановский вопрос» о предках автора «Критикона», всплывший в 40-х годах нашего века и до сих пор не вполне решенный, как видим, волновал и кое-кого из современников.

Последний год жизни Грасиана — после отправления (в начале 1658 г.) в ссылку — это сплошные унижения, беды, отчаяние. За ним следят, проверяют, нет ли в его келье рукописей, ему, по указу самого генерала ордена, запрещено иметь бумагу и чернила. И хотя с апреля строгости несколько смягчаются и Грасиана переводят исповедником в Таррагону, о возвращении к любимой преподавательской и проповеднической деятельности не

---

<sup>1</sup> «Хен» — «милость», «благоволение», также «грация», «очарование»; отсюда *gratia plena* — в евангельском обращении архангела к Богородице и в молитве к ней — перевод «мало хен» иврита.

может быть и речи. Отказывают ему и в просьбе о переходе в другой орден... Он рано постарел, хворает. В декабре того же года Бальтасар Грасиан скончался — в возрасте 58 лет.

### **Трагическая коллизия, определившая судьбу Грасиана**

В Калатаюде, родном городе Грасиана, сохранился написанный маслом единственный дошедший до нас портрет Грасиана. За письменным столом, вероятно в келье, фигура болезненного человека, сидящего в расслабленной и вместе с тем задорной позе, с невеселой улыбкой на лице и вызывающе поднятой рукой с пером, — образ одинокого испанского «интеллектуала». С этим образом согласуются отзывы современников и врагов, а также характеристики по ордену, которые в один голос твердят о «склонности к меланхолии», «желчном характере», о вечно раздраженном, всеми недовольном критикане, язвительном «Моме».

В этом тщедушном теле — мощный, непреклонный дух. «Арrogантный» к человеческому ничтожеству, но «большой друг своих друзей», с «арагонской верностью» преданный им и тогда, когда все покинули их; нередко друг восторженный, жадный к совершенству и величию человеческому. А в общем, в отношении к людям — требовательность завзятого проповедника, прирожденного всеобщего наставника и, скорее, чем сердечная любовь, склонность к состраданию — со стороны того, кто сам изведal немало невзгод и обид.

Внешне жизнь Грасиана, малозначительная по событиям — постоянные переезды, связанные с разными назначениями в пределах трех восточных провинций Испании, трения и конфликты с начальством по ордену, отмечена «провинциальностью». Ни в колорите, ни в рисунке она не идет в сравнение с бурными «авантюжными» биографиями Сервантеса, Лопе де Вега, Алемана, Кеведо — разве что в печальном своем исходе напоминает развязку жизни величайшего сатирика Испании, старшего современника Грасиана.

В объяснении драматического — и достаточно закономерного — исхода жизни Грасиана среди его биографов наметились две точки зрения. В XIX в., при позитивистском историко-культурном методе, все сводили к духовной ограниченности, придиричвому формализму ордена, к

«среде», неспособной оценить оригинальный и смелый ум. В XX в. исследователи (например, Мигель Батльори, выдающийся новейший знаток Грасиана), стремясь к большей конкретности и беспристрастию, не умаляя роли руководства ордена, возлагают вину также на личные недостатки Грасиана, на вечное неблагоприятие этого апологета благоразумия. Резоны обоих подходов очевидны уже при первом знакомстве с жизнью Грасиана, но, как обычно при чисто социологическом или психолого-биографическом объяснении, не вполне удовлетворяют. Не проникая в суть значительного явления духовной культуры, до конца не сводимого ни к «среде», ни к индивидуальной психологии, критика при том и другом подходе невольно снижает *трагизм* судьбы Грасиана.

Роковым для Грасиана, моралиста прирожденного, но по сути не церковного, не клерикала, оказалось с детства ему предназначенное — в Испании XVII в. почти неизбежное для моралиста — место в жизни. По всему складу натуры и личному призванию — а в тогдашней Испании, пожалуй, никто с такой страстью и упорством не сознавал и не отстаивал решающую роль личного призвания, в разных вариациях ведущей идеи всех его книг, — Б. Грасиану меньше всего подходила роль духовного лица в любом ордене, и уж никак не в основанном не так давно Лойолой, еще не утратившем своего пыла, воинственном ордене эпохи Контрреформации. Новый тип монашества (монашество в миру, никаких личных мирских связей, некие добровольцы-лазутчики в Царстве Кесаря) требовал для борьбы с секуляризированным духом Нового времени, с его «губительным» индивидуализмом, также нового рода самоотречения, духовного отречения — для вящей славы Церкви — от самой своей личности, полного отрешения от всего мирского, даже от чести; воистину абсолютного смирения, безусловного «безличного» послушания единственно истинному «призванию» — свыше! Пафос моралиста Грасиана, его личностной, по сути вполне мирской морали, был в корне несовместим — по-своему тоже «свыше», а не только из-за неуживчивого характера или «непонимания» со стороны руководства — с аскетическим, в принципе антиличностным идеалом иезуитов. Б. Грасиан — это неоднократно отмечалось критикой — рано стал «крестом» для своих отцов (своих «отчимов», *padrastrós*, по сатирическому выражению самого Грасиана), и надо признать, то был крест взаимный. Исход

возможен был только катастрофический — для несправедливого, по самому духу чуждого ордену строптивца.

Дело здесь не в сатирическом направлении таланта (которое к тому же открыто обозначилось у Грасиана лишь в последнем его произведении). Сатирой, притом самой резкой и социально заостренной, иногда и антиклерикальной, испанская литература XVII в., как уже говорилось, намного богаче любой другой литературы в Европе.

Для Грасиана, в целом скорее дидактика, нежели только сатирика, специфична в сатире — и до этого, пожалуй, не доходит ни Тирсо де Молина (как и Грасиан, лицо духовное), ни Матео Алеман, ни даже наиболее жестокий смех Кеведо — авторски «отчужденная» позиция вне изображаемого им мира, как бы «на полях» повествования: некая «маргинальность» (по меткому замечанию его исследователя Артуро дель Ойо), в которой словно уже исчезло либо не слышно, заглушено гражданское отчаяние; позиция заведомо безнадежная в отношении к состоянию общества, «большинству», его наличным силам, высокомерно уповающая только на одинокую и независимо творческую личность. Именно это высокомерие (ибо «мерит по высокому» как неумолимой норме), а не просто сатиричность, должно было исключительно раздражать более пронизательных его читателей и ставило автора в одинокое среди современников, крайнее (в жизни тоже «маргинальное») положение.

И здесь уместно сопоставление с Вольтером. Не меньше, чем к Кеведо, которого иногда называли «испанским Вольтером», применим такой титул к Грасиану, и для обоих с особым акцентом на первом слове. Ниже мы увидим, что автор «Кандида» и «Простодушного» многим обязан автору «Критикона» в жанре повести «философской» — что на языке века Просвещения означает «универсально критической». Оба, Грасиан и Вольтер, в юности учились в иезуитских школах, оба прошли через дисциплину «школы разума», чтобы направить впоследствии принцип разума, как принцип суверенный, против духовных своих наставников, против самого духа клерикализма (Вольтер, разумеется, — в гораздо более громкой, зрелой и откровенно воинственной форме). Оба эволюционировали от оптимистических иллюзий, от прекраснодушного идеала юности (гедонистически культурный «светский человек» у раннего Вольтера, «герой великих дел» у молодого Грасиана) к большей трезвости, к «благоразумию» зрелых

лет. Тем выразительней контраст в судьбе, в откликах со стороны общества. Путь Вольтера от заточения в Бастилию за вольномыслие в юности до беспрецедентного в истории европейской культуры всенародного преклонения перед властителем дум, до всенационального, перед смертью, чествования «короля Вольтера», некоронованного короля общественного мнения — которое во Франции формировалось еще в аристократических салонах XVII в., задолго до выступления Вольтера, и Вольтером лишь было утверждено, — и предельное унижение, полное одиночество, «келейный» конец «нонконформиста» Грасиана, надломленного, загубленного в расцвете сил. Национально характерно и то, что, несмотря на неоднократные политически нелояльные выпады, Грасиан, в отличие от Вольтера, ни разу не подвергался репрессиям со стороны органов государства — для них его фигура была слишком ничтожна, — а лишь со стороны ордена; все унижения Грасиана, вплоть до предсмертного, сводились к внутриорденским дисциплинарным взысканиям.

На свой лад жизнь Грасиана — ее коллизии, от внешнего непослушания до выхода в «духе» из ордена иезуитов в поздние годы, еще до того как, осознав всю ложность своего положения, он пожелал хотя бы переменить орден, — была не менее цельной, чем жизнь Вольтера. Подобно Лютеру, он мог бы сказать: «Здесь я стою, иначе не могу. Да поможет мне Бог». Само «неблагоразумие» Грасиана, начиная с частных, с самовольно публикуемых под прозрачными псевдонимами книг, оказалось в веках неким высшим благоразумием личного призвания, категорическим велением и самопроявлением магистральной идеи всей жизни.

## II

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ГРАСИАНА

#### Трактат-антология «Остроумие, или Искусство изощренного ума»

Перед тем как характеризовать два главных произведения Грасиана, создания зрелой его мысли, необходимо хотя бы вкратце остановиться на раннем теоретико-литературном его трактате «Остроумие, или Искусство изощренного ума». Уже по своей теме эта книга лучше всего введет

нас в стиль его мысли, и если «стиль — это человек», то, на свой лад, в магистральную личную идею всего творчества.

В начале этого трактата автор не без удивления обращает внимание читателя на то, что еще «древние установили правила силлогизма, искусство тропа, но остроумие не трогали... Исследованием остроумия они не занимались». Разработаны уже в античности теории мышления (логика) и красноречия (риторика), но все еще нет теории остроумия — его существа и приемов мастерства. Восполнению этого пробела посвящен новаторский его труд.

Суть остроумия, по Грасиану, состоит в *«изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума»* (курсив везде мой. — Л. П.). Тем самым устанавливается отношение остроумия как разновидности духовного творчества к логическому (истина) и художественному (красота). Подобно логическому, остроумие пользуется *понятиями*, являясь «актом разума» остроумца и обращаясь к разуму аудитории. Но в отличие от акта рассудка, от логического рассуждения, остроумие пользуется *прямым сближением далеких понятий*, тут же их «сочетая», *непосредственно «сопоставляя»* и таким образом открывая новую истину: остроумие не доказывает, как силлогизм, а только высказывает — предоставляя слушателю или читателю самому оценить правильность утверждаемой связи, полагаясь всецело на *культуру «изощенного ума»*. С другой стороны, непосредственность связи, «изящность» сочетания, «гармоничность» сопоставления роднит остроумие с художественным творчеством, с наслаждением от созданий искусства, убеждающих, покоряющих нас интуитивно — одной своей *красотой*. Но это красота, апеллирующая к нашей способности мыслить, не к органам чувств, как в изобразительных искусствах или музыке; это красота самой мысли, а не словесных форм ее выражения и украшения, не внешняя красота фигур, тропов, с которыми имеет дело риторика, искусство красноречия.

Теория остроумия у Грасиана, таким образом, как бы перебрасывает мост от логики к стилистике и эстетике, или, по школьно-традиционной терминологии Грасиана, от «диалектики», второй из «семи свободных наук», к третьей, к «риторике», — возвышаясь над ними обеими. «Остроумие тоже имеет свои доказательства, но если в логических главное — убедительность, а в риторических —



красноречие, то здесь главное — красота» самой мысли. И «чем красота является для глаз, а благозвучие для ушей, тем для ума является остроумие». А стало быть, в сфере проявления ума эстетически «царит острая мысль, полевает остроумие».

Трактат состоит из двух частей. В 50 главах («рассуждениях») первой части рассматриваются виды и приемы «простого» остроумия — так или иначе основанного на «аналогии», простом сопоставлении. Таковы каламбуры, сопоставления двух значений слова, которое тем самым становится обоюдоострым; остроумие толкования собственных имен или переосмысления ситуации (например, Цезарь, соскочив с корабля на берег Африки, упал, но тут же поправил дурную примету, воскликнув: «Я захватил тебя, Африка!»); остроумие неожиданно найденной связи, внезапных поворотов мысли, парадоксов, быстрых отповедей. Сюда же относятся остроумные задачи, загадки, намеки, а также безмолвные ответы *действием* (например, разрубленный Александром Гордиев узел). Все это зиждется на эффектной находчивости, на живой изобретательности изощренного ума в сближении и прямом сопоставлении далекого.

Вторая часть трактата из 13 глав посвящена «остроумию сложному», *вымышленным историям* (фабулам), в основе которых обычно лежит аналогия *аллегорий*, уподоблений отвлеченного (морального) конкретному (материальному): «Уподобления — это основа всякого остроумия с вымыслом, его душа». Сюда относятся эпосы, которые «обобщают деяния всех смертных» в форме приключений, чаще всего фантастических, одной личности (героя): вечно прекрасная «Одиссея», например, — это «картина житейского странствования между Сциллами и Харибдами, Цирцеями, Циклопами и Сиренами пороков»; затем *метаморфозы* — «уподобления природного и морального с помощью фантастического превращения субъекта в тот предмет, которому его уподобляют»; *басни*, а также *параболы*, где, в отличие от басен, добродетели и пороки имеют человеческий вид. Все эти аллегорические жанры словесного искусства тяготеют как повествовательные виды остроумия к моральной притче; родовым образцом ее может послужить притча об Истине, законной супруге Разума, которая, преследуемая вечной своей соперницей, нарумяненной и разукрашенной Ложью, призвала на помощь Остроумие, и оно посоветовало Истине «стать

дипломатичной», надеть на себя платье Лжи, прибегая к разного рода приятным вымыслам, дабы иметь успех, так как «истина всухомятку невкусна», горькую правду надо подслащать: притча о значении остроумия, пользующегося условным вымыслом для успеха истины. Но существует еще и бессловесное остроумие — *фигуративное* — загадочные рисунки, эмблемы, сопровождаемые девизами. В сочинении эмблем и девизов подвизался и сам Грасиан. Для одного военачальника он придумал эмблему, изображавшую копья, секиры и пушки, связанные в пучок змеей (символ мудрости). Девиз гласил: «Vincit dum vincit» — «Побеждает, пока связывает» — каламбур, построенный на сближении двух латинских глаголов, *vincō* — «побеждаю» и *vincio* — «связываю»: «Оружие (сила) побеждает, когда разум (благоразумие) связывает». Сфера остроумия таким образом шире слова и охватывает любые виды *изобретательности* «изошренного ума».

Историками литературы книга Грасиана обычно оценивается как наиболее значительное и программное произведение для эстетики эпохи барокко (либо — в связи с подробным перечислением разнообразных приемов мастерства — как риторика барокко). «Искусство изошренного ума» Грасиана в этом смысле сопоставимо с «Поэтическим искусством» Буало, художественной программой классицизма XVII в., причем более поздняя теория Буало во второй половине столетия уже направлена против чрезмерного культа остроумия у «прециозных», у представителей французского барокко. Полемическая заостренность испанского трактата, впрочем, также несомненна, хотя далеко не так явна, как у Буало. В 1639 г. итальянец Перегрини опубликовал книгу «Об остроумии» («Delle acutezze»), в которой порицает модное злоупотребление остроумием у современных поэтов как порчу вкуса. Через три года в трактате на ту же тему Грасиан явно имеет в виду своего предшественника-итальянца (не удостоивая даже указать его имя), с пренебрежением и вскользь упоминая о «чудовище, антипode таланта», о «человеке, чей ум — бесплодная пустыня», высказавшем «не парадокс, а невежественное мнение, осуждающее остроты», тогда как «остроумие — это жизнь стиля, дух речей»; ибо «слова — то же, что листья дерева, а острые мысли — его плоды».

Современного читателя не может не удивить в этом трактате и то, что высшим основанием искусства слова —

больше того, высшей ступенью прекрасного в сфере всего духовного творчества, включая и искусства изобразительные, даже религиозную мысль, откуда чаще всего берутся примеры, — стало у Б. Грасиана «остроумие», одна из разновидностей комического, занимающая в художественном творчестве периферийное, даже переходное место. Но для Грасиана в этом переходном положении и сказывается синтетическая природа остроумия, его широта, приложимость ко всем видам умственной деятельности — и высота, обращенность к высшей и специфической способности человека, к уму, а не к зрению или слуху, телесным чувствам. Характерно поэтому, что подавляющее большинство приводимых в трактате Грасиана образцов остроумия не имеют никакого комического оттенка и об отношении остроумия к комическому вообще нет ни слова. Ибо в концепции Грасиана не остроумие является видом комического, а скорее само комическое во многих своих видах возникает как один из эффектов остроумия, которое «царит в сфере проявления ума» как высшая творческая сила.

Синонимами к понятию остроумия обычно служат у Грасиана изобретательность, новаторство: «необычное мастерство изощренного ума и великая способность создавать нечто новое». Эстетический трактат Грасиана открывается декларацией: «Продолжать начатое легко, изобретать трудно, а по прошествии стольких веков — почти невозможно, да и не всякое продолжение есть развитие», декларацией, явно направленной против академической традиции в эстетике и искусстве, против банального «подражания — со всеми недостатками заменителя и отсутствием разнообразия». «Восхищает только талант оригинальный», изобретательная «смелость таланта» в «условном, вымышленном». Искусство барокко было для современников модернистским «новым стилем», еретически отказавшимся от традиционных форм, норм, правил, и воспринималось как «неправильное» (откуда и название «барокко»), а противниками осуждалось как причудливая погоня за новизной, модное оригинальничанье.

Несмотря на некоторые формальные недостатки, выдающееся новаторское значение трактата Грасиана несомненно — и не только как первой теории остроумия, но в более широком смысле. До него в европейской эстетике господствовала восходящая к античности (к Платону и

Аристотелю) *миметическая* концепция искусства как «подражания природе», художественной красоты как «отражения гармонии космоса». «Искусство изощренного ума» переносит впервые акцент с объекта на субъект, с мирового Разума на «единый акт разума» творческой личности. Характерно, что, рассматривая в заключительной LXIII главе «четыре источника остроумия» (а по сути — всякого творчества), Грасиан, в противоположность классицистам, придает наименьшее значение классическому образцу (у прославленных предшественников), хотя «подражание — самый легкий и действенный способ обучения». Большое значение имеет выбор предмета: «материал... дает пищу для остроумия»; впрочем, «нет такой бедной материи, чтобы изобретательный ум не нашел в ней себе добычи». Немалую роль играет личное искусство. Но изощренный ум — источник главный, созидательный: «Без него все прочие бессильны, а он и без них справится... когда изобретателен».

Апология *ассоциативного* (а не дискурсивного) начала в художественном творчестве и восприятии, доказательством чему служит природа остроумия, приводит Грасиана (рационалиста!) к ограничению в творческом акте роли рассудка («Природа похитила у рассудка все то, чем одарила талант»), к выдвиганию безотчетной интуиции творческой личности («Всякому великому таланту присуща крупица безумия» — известный уже древним элемент «священного безумия» в художественном творчестве). В учении Грасиана о прекрасном, о роли в художественном суждении «быстроты и живости ума»<sup>1</sup>, впервые в истории эстетической мысли намечается важнейшая категория «вкуса» (*gusto*), неоднократно им называемая, разработка которой уже принадлежит эстетике века Просвещения — и также в связи с рационализмом просветителей.

В панегирической дидактике «Героя», «Политика» и «Остроумия» еще ощущаются восторги прозелита, впервые приобщившегося к богатому миру современной светской мысли. Но уже в эстетическом трактате, задуманном и как учебник «мастерства», целая глава посвящена «остроумию критическому и злomu», особо рекомендуемым уподоб-

<sup>1</sup> Здесь уместно отметить близость концептизма Грасиана к современной эстетике XX века, той роли, которую играет и здесь и там образованность, «культура» аудитории, «школа быстрых ассоциаций», по О. Мандельштаму («Разговор о Данте»).

лениям «язвительной сатиры», — своего рода панегирику наизнанку, или антипанегирику. Этого рода «остроумием» более сложного тона — панегирик деятельной личности в сочетании с сатирой на (социальные) условия ее деятельности — отмечены поздние и наиболее значительные создания Грасиана, «Карманный оракул» и «Критикон».

### III «КАРМАННЫЙ ОРАКУЛ»

#### Антиномия природы и культуры. Два типа афоризмов

«Афоризмы, извлеченные из сочинений Лоренсо Грасиана инфансона»<sup>1</sup> — подзаголовок «Карманного оракула» — это действительно сентенции Бальтасара Грасиана, порой «извлеченные» из трех предыдущих трактатов («Герой», «Политик» и «Благоразумный»), чаще вариации на их темы, а не авторский прием, как может заподозрить читатель, не мистификация наподобие «инфансона» Лоренсо, впрочем, тоже не выдуманного кузена, под именем которого действительно выходили в свет прежние сочинения Бальтасара. Суцая правда и явный (для осведомленного читателя, для друзей) вымысел переходят в псевдониме, играя, друг в друга. После антологии лирики «изощренного ума» из чужих стихов — антология дидактики из собственных мыслей, некий житейский «подручный советник» («Oraçulo manual» — буквально «Подручный оракул») для Благоразумного, изощренного в делах, для всякого желающего стать «личностью», способного ею стать. В первой публикации «Карманного оракула» (1647), изданного в «карманном» миниатюрном формате (12×4 см) «играет» сама типографская форма.

Ассоциативный (метафорически «остроумный»), конseptистски игровой нюанс, который, правда, вряд ли доходит до читателя XX в., есть уже в жанровом обозначении «афоризмы». У современного Грасиану читателя этот термин, в отличие от традиционных своих синонимов («изречения», «сентенции», «максимы» и т. д.), еще ассоциировался со знаменитыми «Афоризмами» Гиппократовыми, терапевтическими и гигиеническими пред-

---

<sup>1</sup> Инфансон — в тогдашней Испании низший дворянский чин, вроде «детей дворянских» в допетровской России.

писаниями. Автор «афоризмов» испанских намерен выступить в роли врача морального. Ибо в своих нравах (лат. mores) общество уже достигло стадии «кризисной» (ниже, при разборе «Критикона», мы увидим, что и этому термину, некогда медицинскому, Грасиан придал более широкое — моральное и социальное — значение), той стадии, когда впервые обнаруживается природа патологического процесса и уже возможно вмешательство врача: стадии зрелости.

И уже в первом афоризме, в его заголовке («Все уже достигло зрелости, и более всего — личность») подхватывается ассоциативный ход, продолжается морально-терапевтическая метафора: заголовок начального афоризма — как бы эпиграф ко всей книге. А стало быть, в «тексте» афоризма, в комментарии к заголовку («Нынче от одного мудреца больше требуется, чем в древности от семерых») число семь — не синоним для слова «много», как обычно в древней патриархальной мудрости народных поговорок на разных языках<sup>1</sup>, а вполне конкретный консептистский намек: «семь мудрецов древности», каждому из которых приписывается одно любимое изречение, для него как бы вся мудрость житейская в одной истине. Основной контраст здесь поэтому — между зрелым «нынче» и «древностью» еще незрелого общества. Второй афоризм затем — с предельной, подобающей «оракулу» лапидарностью, достойной древних изречений, — формулирует кризисное существо «зрелости» в двух словах: *«Натура и культура — два стержня, на коих красуются все достоинства»*.

В этом противопоставлении — вкратце все барочное мировоззрение мысли Б. Грасиана: «хенио» (genio), «натура», то, что Природой дано «человеку от рождения», особые его силы, способности, возможности как особи, — и «инхенио» (ingenio), «изошренность» ума, изобретательность, то, что еще надо культивировать, развивать в себе, чему научается человек, сам формируя себя как личность. Ибо, как вскоре разъяснит афоризм, озаглавленный «Зрелость человека»: «Зрелыми не рождаются, но, изо дня в день совершенствуя свою мысль, изошряясь в своем деле, человек достигает высшей зрелости».

Антитеза эта пронизывает все позднее творчество

---

<sup>1</sup> Но не в испанском, где в значении «много», «несколько» обычно выступает число четыре.

Б. Грасиана. В «Благоразумном» 1-я глава названа «Genio e ingenio». В последовавшем за «Оракулом» «Критиконе» два героя, юный Андриенио (греч. andros — «муж») и пожилой Критило (от греч. crisis — «решение»), его умудренный опытом отец, — это путешествующие по Жизни Хенио и Инхенио. Оба первоначально — пока в еще скрытом от читателя виде — уже наметились в тексте первого афоризма: «мудрость» как дар природы человеку во все времена, в том числе и в «древности», — и «искусство обхождения», особая мудрость, настоятельно требуемая «нынче». Отчетливее контраст проступает в афоризме 2-м («дарование» и «образование»): «невежда» ошибается в «выборе занятия», для чего требуется инхенио. В дальнейшем эта антитеза в синонимах или вариациях нередко выносится в заголовки афоризмов: «Мудрость и доблесть — основа величия» (4)<sup>1</sup>, «Счастье и слава» (10), «Природа и искусство, материал и творение» (12), «Сущность и манера» (14), «Прилежание и одаренность» (18), «Решительный и рассудительный» (53), «Быть благоразумно отважным» (54), «Сущность и наружность» (99), «Делать дело — и показывать дело» (130), «Знать свои страстишки» (161), «Действовать не по норову, а по здравомыслию» (218) и др.

*Мыслитель* Грасиан знает, что оба члена антиномии, натура и культура, равновелики по значению, отмечая это с самого начала, «одно без другого — полдела» (2), часто напоминая, что «разум и сила — глаза и руки»; «для невежды мир — потемки», а «без доблести мудрость бесплодна» (4). Но прагматик *моралист* акцентирует в «Оракуле» второе начало; в двучленном ключе к морали Грасиана ударение, как правило, на втором члене. Ведь даже мудрость (как способность), а тем паче другие таланты, природные силы — это случайный, никем не заслуженный дар (Натуры), тут никто тебе не поможет; тогда как знания, понимание (мудрость как сознательность) приобретаются, это зависит от тебя — тут-то тебе пригодится советник, «оракул» (Культуры). Разумеется, если ты не намерен «закопать свой талант» и если не ошибаешься насчет своего «призвания» и «места в жизни». Поэтому в заголовках большинства афоризмов часто слышен только голос Инхенио: «Действовать скрытно» (3), «Пусть в тебе нуждаются» (5), «Избегать побед

<sup>1</sup> Здесь и дальше число в скобках означает номер афоризма.

над вышестоящим» (7), «Хвала пронизательному» (25), «Человек рассудительный и приметливый» (49), «Человек с разбором» (51), «Изощренный вкус» (65) и т. д. И этот голос слышен даже в заголовках поздних книг Грасиана: «Благоразумный», «Остроумие, или Искусство изощренного ума», «Карманный оракул, или Наука благоразумия», «Критикон». Приоритет в любом деле отдается сознательности инхенио, которому мощная, но наивная натура (хенио) повинуетя, как руки глазам, как лошадь всаднику. Хотя без натуральной мощи даже изощренная культурой мудрость бессильна, бесплодна. (Молодой Грасиан к такому решению антиномии еще не пришел. Его первое произведение «Герой» — апология природной одаренности. А в заключительной главе эстетического трактата «изощренность ума» провозглашается природным и наиболее великим талантом: «Природа похитила у рассудка все то, чем одарила талант», «Всякому великому таланту присуща крупица безумия. Он творит и имеет успех, сам себя не понимая».)

В этом акценте для концепции всякого развития, и персонального, и социального, Б. Грасиан принадлежит своему веку, а в подчеркнутой напряженности решения («кризисности»), в барочно дисгармоничных, парадоксально изощренных оттенках своей трактовки всякой зрелости — по преимуществу своей стране, Испании. Для теории, как и для официальной практики абсолютистского XVII века (при всем разнообразии национальных вариантов), для «цивилизующего» пафоса его мысли (будь то политика Гоббса, старшего современника Грасиана в Англии, или поэтака Буало, младшего его современника во Франции) характерна та же антиномия мощной талантами, одаренной задатками, но самой по себе слепой, даже губительной, стихийной «натуры»<sup>1</sup> (хенио) — и в ограничениях, абсолютистских регламентах спасительной, лишь благодаря искусству управления рассудительной, пронизательной «культуры» (инхенио). «Поэтическое искусство» Буало — тот же «Карманный оракул», свод правил (в потомстве ставших афоризмами) — для талантами одаренного поэта, буде тот пожелает достичь в своем деле мастерства, зрелости, «культуры».

---

<sup>1</sup> Puer robustus, sed malitiosus — Парень дюжий, но злокозненный. — Гоббс о народе как социальной силе (латинский трактат «De Cive» — «О гражданине», 2-е изд., 1647).



Как антиномия, контраст природы и культуры явился реакцией на пресловутое «открытие природы и человека» в предыдущую эпоху, в гуманизме Возрождения, идеализирующем *стихийно свободное* развитие (вспомним девиз Телемского аббатства Рабле «Делай что хочешь»): для мысли Ренессанса природа и разум еще не антиномичны, все естественное развивается само по себе разумно. Такой взгляд представляется ведущей мысли эпохи барокко и классицизма — далеко не без оснований! — фантастической, утопической точкой зрения, неопытностью беспечной юности. Суверенная роль патронирующего разума над страстями, авторитет культуры для природы — всем очевидная аксиома в обиходном словоупотреблении «цивилизованного» человека эпохи абсолютизма, вплоть до середины XVIII столетия. И только с новым подъемом освободительных сил, с эпохи сентиментализма и преромантизма, вместе с выступлением Руссо, с его апологией естественной природы в противовес искусственности современной культуры, с его критикой абсолютистской «цивилизованности», достаточно зрелой, но именно поэтому фальшивой и несчастной, — возрождается давняя антиномия, даже с большей остротой, но с противоположным, чем у Грасиана и его современников, акцентом. Последователи Руссо в Германии во главе с молодым Гёте горделиво называют себя «бурными гениями», отвергая во всяком творческом процессе суверенитет рассудка, признавая лишь за природой, за природной «оригинальной» одаренностью, за самостоятельной творческой личностью решающую роль в развитии подлинной здоровой культуры — вслед за Эдуардом Юнгом в Англии, автором знаменитого «Рассуждения об оригинальном творчестве» (1759). В этом значении — как высшая оценка творческой личности — понятие «гений» перешло к потомству, после того как двухвековая антиномия потеряла столь характерную для ее первооткрывателей остроту.

Мы пойдем резоны концепции «Оракула», странный для позднейшего читателя акцент на «искусстве», а не на врожденных талантах, не на «гении», если зададим себе вопрос: к кому в первую очередь обращается Бальтасар Грасиан, кто же — по своему положению в обществе и цели в жизни — читатель его афоризмов? В социальной структуре абсолютизма XVII в., иерархической по преимуществу, в частности в Испании, все определяется местом, степенью на официальной лестнице — лишь там и могут

проявиться, обнаружиться и реализоваться таящиеся в природе природные дарования — личные призвания. Иерархическое «место» даже часто выносится по смыслу в заголовок: «Иметь разумных помощников» (15); «О прирожденной власти» (42); «К каждому подбирать отмычку. В этом искусство управлять людьми» (26); «Быть разборчивым в слугах» (62); «Не входить в тайны вышестоящих» (237) и т. д. Грасиановский человек — это прежде всего «начальник» либо его «помощник», «советник» (что в конечном счете — одно и то же), а более конкретно — «придворный» как модель «культурного человека»<sup>1</sup> для всякого подвизающегося на поприще культуры — писателя, художника, ученого, мореплавателя; при абсолютизме никому из них не обойтись без покровительства свыше, без пожалованного «места». И будь ты хоть Колумб, без августейшего доверия «католической четы», без монаршего назначения главой экспедиции не открыть тебе Нового Света. Решает «место», а его надо завоевать — с помощью «искусства», «инжении».

«Природа бросает нас на произвол судьбы — прибегнем же к искусству» (12). Грасиановский человек вступает в жизнь, как игрок приступает к азартной игре. Его карты — это случайные, отнюдь не заслуженные им дары Фортуны, от него зависит только игра, ходы, выбор карты: понять положение, внять голосу Жизни — в ситуации и в нем самом, в игроке, — постичь зов Жизни, «призвание» (2). Отсюда стилистически — пристрастие Грасиана к терминам «игры» (*jugar*): «От игры в открытую — ни корысти, ни радости» (3); противники «по двум ходам разгадают всю игру... Опытный игрок не делает того хода, которого ждет... противник» (17); «Первое правило в игре — вовремя снести карту; младшая карта той масти, что сейчас в козырях, больше старшей прежнего козыря» (31); надо уметь «вовремя прекратить удачную игру» (38), «сходить пешкой остроты» (79), «не стать шестеркой» (85), «играть пренебрежением» (205); «не выкладывай с первого хода всю наличность» (95),

---

<sup>1</sup> Начиная с первого французского перевода Амело Делауссе (1684) концептистски темный заголовок оригинала «Карманный оракул» почти во всех изданиях заменялся на более понятный читателю «Придворный» («*Nomme de cour*»). В этой французской (без перевода!) форме заголовок «Оракула» сохраняется и в ранних немецких переводах (1686, 1687, 1711 и др.), в голландских (1696, 1700, 1701) — отсюда и его русский перевод у С. Волчкова «Придворной человек».

«зрители видят больше, нежели игрок» (287) и др. Карта (хенио) определяет, искусство (инхенио) решает.

Афоризмы «Оракула» — советы в этой житейской игре. Они двоякого рода. Одни, экстравертные, напоминают о партнерах (и «зрителях») — о соперниках, завистниках, «черни». Другие, интровертные — обращены к самому игроку, к контролю над собственной натурой. «Жизнь человека — борьба с кознями человека» (13). Ведь в настоящей игре, в «зрелом» (цивилизованном, культурном) обществе, у партнера тоже свой «инхенио», свое «искусство» — глупее нет, чем считать всех глупее себя. У каждого свои «замыслы», «умыслы» — любимые слова Грасиана: «Действовать, исходя из умысла, то второго, то первого...» (13); в игре надо «менять приемы», дабы не позволить противнику «разгадать... замысел» (17); «Злой умысел высматривает брешь, куда бы проникнуть» (145); «...и, ежели у тебя нет ключа к умыслам...» (193), «...казниться будешь век. Умысел недруга готовит... соблазны благоразумию» (207); полезно «умело противоречить», тогда «выманишь из глубин самые заветные тайны и, мягко ведя за узду, направишь их на язык — а там и в сети, расставленные твоим лукавым умыслом» (213); да еще надо «быть начеку с теми, у кого на уме второй умысел» (215) и т. д.

Первое правило в цивилизованной игре поэтому — «скрытность»: уже с заголовка 3-го афоризма как развитие предыдущего о «хенио и инхенио». «Действовать скрытно» — даже правило священное: «в образе действий подражай божественному», от людей скрытому, «дабы всегда привлекать к себе напряженное внимание»<sup>1</sup>. Этим гарантируется возвышенная «непроницаемость духа» (94). Но это означает и напряженное недоверие к людям, в частности — к чужой откровенности, возможно, умышленной, коварно игровой: «Не всему верить... Слух — черный ход для правды и парадный для лжи» (80). Чужая душа — потемки, и надо «к каждому подбирать отмычку», его ключик, «у каждого своя страстишка» (26), в том числе у тебя самого, и поэтому надо «скрывать больное место» (145). Вообще настоящая игра, жизненная игра — игра тайная, искусство «метать и отражать тайные стре-

---

<sup>1</sup> Еще в «Герое» «скрытности» посвящена 1-я глава: «Сам господь щедро понтирует, но оставляет в резерве бесконечное количество карт».

лы»: ими «проверяются намерения» партнера (37), также тайные.

Немало советов отличаются замысловатой «изошренностью» в искусстве оставаться божественно «непроницаемым». Рекомендуются, например, «не начинать с возбуждения чрезмерных надежд», ведь окружающим «воображать желаемое легко», от тебя тогда больше ждут, а надежды далеко не всегда сбываются — «действительности не утнаться за воображаемым». Куда вернее сначала «возбудить интерес... предоставить некий кредит, не выкладывая, однако, всю наличность»... «Но для дурного такое правило не годится — тут преувеличение даже полезно: все... теперь находят сносным то, что прежде казалось ужасным» (19). Или хитроумные советы «начинать на чужой лад, чтобы закончить на свой» (144); «За легкое дело берись, как за трудное, а за трудное — как за легкое» (204); «Оказывать заранее как услугу то, что потом будет выглядеть как награда» (236) и т. п. Распорядителю, власть имущему, «Оракул» сообщает, что иногда даже полезно «дозволять себе мелкие небрежности... ты как бы бросаешь быку зависти плащ — во спасение бессмертия» (83). А советнику дается не менее тонкий совет: куда важнее «наводить на мысль... чем приводить на память» (68), но при этом надо помнить, что «их превосходительствам угодна помощь, но не превосходство» (7).

Другого рода наставления имеют, как сказано, своим предметом натуру самого игрока и проповедуют самоконтроль. Их не меньше, чем афоризмов первого рода. «Господство над своими страстями — свойство высшего величия духа» (8); «Управлять своим воображением», этим злополучным «домашним палачом глупцов» (24); «Никогда не раздражаться» (52); «Не поддаваться пошлой переменчивости настроения» (69); «Не быть неровным, избегать самодурства — и природного и напускного» (71) и т. д. Чувства, страсти на свой лад также играют и, выйдя из повиновения, обыгрывают самого игрока, как в жизненной игре соперники, партнеры, — если не хватило пронизательности. И афоризм 227-й предписывает: «Не поддаваться первому впечатлению. Иные вступают с первым впечатлением в законный брак», впечатления «последующие для них — любовницы, а так как вперед всегда выскочит ложь, то для правды уже нет места».

Но и недоверчивость — к людям, к собственным чув-

ствам — надо всячески скрывать. Высшая степень в искусстве скрытности — когда скрыто само искусство: «Величайшая хитрость — скрывать хитрость, ибо ее приравнивают к лживости» (219). Достигается же такая совершенная степень — упражнениями, привычкой, благодаря которой искусство (культура) входит в природу, становится «второй натурой», как, вслед за древними, называет привычку Паскаль, современник Грасиана.

Но это — исход идеальный для антиномии хенио и инхенио...

### **Афоризмы «Оракула» и «Максимы» Ларошфуко**

Своеобразие «Карманного оракула» выступит рельефнее при сравнении с современными ему образцами в жанре афоризма. И прежде всего — с «Максимами и моральными размышлениями» (1665) Ларошфуко, наиболее знаменитого афоризматика XVII в.

Для такого сравнения достаточно оснований, в том числе и внешних. В годы создания «Максим» герцог Ларошфуко был частым посетителем известного салона мадам де Сабле, где культивировался жанр моральных сентенций. Сама Мадлен де Сабле, великая почитательница Грасиана, издала сборник собственных «максим», в которых нередко просто пересказывает афоризмы «Оракула». И хотя первый французский перевод «Карманного оракула» вышел в свет только в 1684 г., уже после смерти и Грасиана и Ларошфуко, многие мысли испанского моралиста были, несомненно, известны — с уст хозяйки салона или ее образованных гостей — французскому герцогу и вдохновляли его: близость, порой дословная, многих «максим» соответственным афоризмам Грасиана вполне очевидна и в критике давно прослежена.

Роднит обоих моралистов — что бросается в глаза современному читателю — их чисто антропологический подход к человеку: оба исходят из «человеческой природы» как константы, в своем существе одной и той же, при всех различиях среды национальной и культурной, различиях внешних, не коренных. Такое, восходящее к античности, понимание человеческой «природы» не изменилось в принципе и после «открытия человека» в эпоху Возрождения и только обострилось вместе с торжеством в XVII — XVIII вв. рационализма, его математически генерализирующего метода. В научном изучении, как и в худо-

жественном изображении человека, а значит, и в моральном наставлении, правда, нередко порицалась чрезмерная модернизация прошлого как невежество или — у «прециозных» романистов — безвкусица. Но когда Буало требует в «Поэтическом искусстве» от поэта верности «нравам лет и стран», то лишь для правдоподобия поэтического вымысла, а не во имя высшей неизменной правды. Само тяготение классицизма к сюжетам далеких лет и стран, правомочность художественного освещения современной жизни в условных — античных или восточных — сюжетах как бы вытекали из этой, само собой разумеющейся, константы человеческой природы. И только с теоретического переворота эпохи романтизма, с «открытия истории» в конце XVIII — начале XIX в., с проникновения историзма как универсального принципа в философию, науку и искусство — прежний постулат неизменности человеческой природы предстает в своей отвлеченности, бесплодности и осмеивается в известном стихотворении Г. Гейне «Вопросы» (с заключением: «И дурак ожидает ответа»). Выдвинутое романтиками требование «исторического колорита» коренным образом отличается от классицистского «правдоподобия» эпох и стран и означало новое — впервые глубоко историческое — понимание самого существа человека. То было не только философское, научное, но и воистину «поэтическое» (в греческом изначальном значении этого слова: «творческое») «открытие истории», в ходе которой творится сама натура человека — вместе с историческими условиями его жизни, его судьбой. Что, разумеется, не снимает известной правомерности антропологического «сущностного» подхода, который даже возрождается в психологии и философии первой половины XX в.

Для моралистов-«человековедов», для Грасиана и Ларошфуко, как и для драматургов испанского барокко и французского классицизма, классической моделью «человеческой природы», разумеется, служит человек современный, «культурный» — человек абсолютистской культуры. Ибо на более зрелой, на современной стадии своего развития натура, со всеми своими свойствами и пороками, выступает в более изощренной, а потому-то культурною искусно прикрытой, «цивилизованной» форме. Если об этой зрелости Грасиан напоминает читателю уже в 1-м афоризме своего «Оракула», а Лабрюйер («Характеры или нравы этого века», 1688) выносит «век» даже в заголовок

книги, то более законченный рационалист Ларошфуко полагает такое уточнение излишним, само собой разумеющимся: в «Максимах», как правило, нет оговорки «нынче». И в этом рационалистически увековечивающем освещении психологии современного человека, в оценке ее как нормы «человеческой природы» вообще моралисты XVII в. сами, не только их модель, принадлежат «цивилизированному» своему веку.

Исторически, но в другом смысле, автора «Афоризмов» с автором «Максим» роднит и чисто светский (мирской) характер их морали — в аргументации, цели и стиле нравственных сентенций. Живя в католических странах, в век католической реакции, оба они — испанский иезуит, в личном благочестии которого вряд ли можно сомневаться, и француз-аристократ, явный вольнодумец («либертен»), — равно свободны в морали от церковных догм. Для Грасиана, как и для Ларошфуко, секуляризация мысли в предшествующую эпоху остается прочным завоеванием человеческой культуры, вопросом интеллектуальной чести для мыслителя, хотя оба — каждый на свой лад — коренным образом пересматривают концепцию природы человека в гуманизме Возрождения: в свете нового исторического опыта, большей его зрелости. И «Карманный оракул» и «Максимы» всецело обращены к человеку светскому, к его разуму как высшему судье, к его чисто мирским целям.

С виду — но только с виду! — испанец Грасиан в этом плане менее последователен, чем Ларошфуко. Его лапидарный 251-й афоризм рекомендует читателю правило «великого учителя» (И. Лойолы): «Применять все средства человеческие, словно бы не существовало божественных, и все божественные, словно бы не существовало человеческих». Но так как «Оракул» во всех трехстах своих советах имеет дело только с «делами человеческими» (а к ним, очевидно, относится лишь первая половина сентенции), с «кесарю — кесарево», вторая, «богова», половина «правила» остается по сути риторическим закруглением фразы. Как и полностью неожиданный, заключительный 300-й афоризм: «Одно слово: святость. Этим все сказано», — менее всего заключающий все предыдущие... Видно, это та «мелкая небрежность», которая — страха ради иудейска — рекомендуется в 83-м афоризме: «быку зависти плащ — во спасение бессмертия».

Тем разительнее на фоне общности исторической

«натуры» и культуры выступают различия — вплоть до противоположности — обоих моралистов, своеобразие «инхенио» каждого.

Различие обозначается с самого начала. «Максимам» предпослан эпиграф, некая магистральная сверхмаксима: «Наши добродетели — это чаще всего искусно переряженные пороки» — пять сотен изречений иллюстрируют, доказывают эту теорему. Единственная цель Ларошфуко — разоблачить маскарад («цивилизованной») морали, обнажить натуру, прикрытую нарядами культуры благодаря уловкам «искусства». *Desengañar* («раскрыть обман», «разочаровать») — это любимое слово также в языке Грасиана, но как необходимое условие жизненной «игры», как средство (для дела), а не как цель: 1-й афоризм Грасиана, тоже своего рода эпиграф, поэтому и объясняет, почему «нынче» неотложно «требуется больше искусства». Ларошфуко — критик, «философ» (во Франции эти два слова станут в XVIII в. синонимами), Грасиан — прагматик, советник. Еще «Герой», первый его трактат, был задуман как «ручное зеркало» (*espejo manual*), в котором Герой наглядно увидит себя, практически найдет себя — и самозащиту с помощью немногих полезных советов. Тем же должен стать «подручный оракул» для всякой деятельной личности.

Ларошфуко и не может и не хочет давать советы, практически полезные, «благоразумные» советы. Ведь единственные ораторы, доводы которых всегда убедительны, — это наши страсти; «их искусство как бы рождено самой природой, а ее законы непреложны» (8). А что до проповедуемого Грасианом «благоразумия», то ведь «ум всегда в дурачках у сердца» (102) и «философия берет верх над горестями прошлого и будущего, но горести (и страсти.— *Л. II.*) настоящего берут верх над ней» (22), — где уж тут советовать! Да и вообще «ничего мы не раздаем с такой щедростью, как благие советы» (110); «Старики потому любят давать хороший совет, что уже не могут подавать дурной пример» (93). Не мешает, пожалуй, еще подумать и о том, кто пишет «Максимы». Принц Марсильяк, герцог Франсуа VI де Ларошфуко почел бы ниже своего достоинства подвизаться в роли присяжного моралиста-наставника. Для этого хватает бойких проповедников в церкви и многоученых литераторов в печати, самоуверенных советников всякого рода, в сутане или кафтане — при дворах и в салонах. Долголетняя полити-



ческая деятельность и участие в бесславной «фронде принцев» показали герцогу, чего стоят доводы разума, когда ораторствуют (порой безмолвно!) партийные и, главное, личные страсти — прежде всего тщеславие... Наставительным «афоризмам» герцог Ларошфуко предпочитает язвительные «максимы».

В основе всей человеческой жизни, а значит и добродетели, лежит, согласно Ларошфуко, эгоизм — сознательная форма (бессознательного у животных) инстинкта самосохранения, закона природы для всего живого. В антропологии Ларошфуко эгоизм играет примерно ту же роль, что «сила», «энергия» в механике и физике XVII в.: это основа всех человеческих интересов, страстей — сил, либо возбуждающих, либо тормозящих натуру. «Сколько ни сделано открытий в стране самолюбия, там еще осталось вдоволь земель неисследованных» (3), предсказывает Ларошфуко, один из великих первооткрывателей этой «страны». У человека, по Аристотелю, «животного общественного» и, как известно, «разумного», эгоизм чаще всего принимает форму тщеславия — выдвинуться из всех, «показать себя» перед другим, перед всеми. Этой страсти, «общественной» по преимуществу, служит — невольно, как сами страсти, — и этот «дурачок», «простофиля» (*le dupe*), самодовольный ум человеческий. Он искусно рядит страсти в высокие, обществом (и самим «героем») восхваляемые «добродетели». В этом разуму часто помогают «робость» и «лень», две силы «тормозящие», в отличие от «возбуждающего» тщеславия, — а потому обычно порицаемые как «слабости», «пороки». «Добродетель никогда не ушла бы так далеко, если бы тщеславие не со ставило ей компании» (200); «Меж тем как робость и лень удерживают нас в пределах долга, добродетель записывает это на свой счет» (169) и т. д. С беспощадной последовательностью и бессмертным остроумием «максимы» сводят все добродетели, одну за другой, к эгоизму — в трех его лицах, одном главном, возбуждающем, и двух вспомогательных, удерживающих, которые в свою очередь меж собой тоже ловко «играют»: одно выдает себя за другое, будто бы менее постыдное, или даже за добродетель. Например, из тщеславия «мы всего охотней признаемся в лени», выдавая ее за миролюбивую добродетель «умеренности» (398).

Это значит, строго говоря, что модель человека, «цивилизованная» натура, которая является предметом иссле-

дования французского автора «Максим», не совсем та, что у испанского автора «Афоризмов». Исторически человек Ларошфуко — это уже не средневековый рыцарь, воин, не деятельный герой, стремящийся совершать боевые подвиги, но еще и не (тоже весьма деятельный) буржуа-корыстолюбец, единственная страсть которого стяжание, не аскет «первоначального накопления». «Интерес» (*intérêt*), любимое слово Ларошфуко, — это еще не материальный интерес, не имущественное состояние. «Мы скорее пожертвуем своим состоянием, нежели поступимся своим мнением», — язвительно замечает Ларошфуко, разоблачая своеобразный интерес «бескорыстия». «Самолюбие» (*amour propre*) — ключ ко всему, по Ларошфуко, это еще не «проприированная любовь», не страсть собственника, не материальное, а «артистически» хитрое и «многоязычное» *тщеславие*: «свокорыстие говорит на всех языках и разыгрывает любые роли — даже роль бескорыстия» (39). «Интерес» максим — это еще не буржуазное отождествление собственной личности с личной собственностью. Человек у Ларошфуко — прежде всего тщеславный «светский человек», жаждущий светского успеха, всеобщего интереса к своей особе — со стороны равных ему по общественному кругу людей (о других он и не думает), помогающий их поклонения, даже зависти (которой Грасиан, напротив, советует всячески избегать, не возбуждать): некий «принц (в латинском смысле слова: «первый» — среди равных) света». Причем, утолив свою жажду, удовлетворив свое тщеславие, он в упоении не прочь и «почить на лаврах».

Напротив, герой Грасиана — это человек великих, памятных и в потомстве дел, «деятельная натура». Человек иерархического строя, он должен вначале завоевать (для дела!) «место» — часто даже не в своем кругу, не всегда дарованное ему место от рождения, — да еще удержаться на нем, помнить о соперниках, недоброжелателях — сверху и снизу, о завистниках. И не только об обычной пассивной «черни», но и о сугубо опасной активной «черной черни». Он должен «всегда быть начеку», вечно «обновлять свой нрав с помощью природы и искусства». Его девизы: «Не имей беспечных дней»; «В дни благоденствия готовиться к черным дням»; «Чуть больше знать, чуть меньше жить»; «Знать главное свое достоинство»; «знать, чего тебе не хватает»; «знать основной свой недостаток»; «знать свои страстишки». Знать, разуместь — но и «не быть

чересчур разумным, лучше быть благоразумным». Пошлое тщеславие только повредит делу. «Оракул» даже советует ради дела «не слишком выделяться», «не быть слишком приметным». И уж конечно «не хвалиться фортуной», «не выказывать самодовольства». Конечно, мнение других очень важно — надо «делать дело — и показывать дело», но — в интересах дела. Впрочем, и «не принижать себя до чужого понимания», даже «избегать общедоступности. Особенно во вкусе... толпа глупа!»; «совершенное доступно немногим». Всего лучше обзаводиться умными друзьями, советоваться со знатоками, «знать самому, либо слушать знающих», владеть искусством беседы, «не слушать только себя» — в отличие от тщеславного светского болтуна и т. д.

Различие в модели человеческой природы, а значит, и в ориентации на своего читателя, обозначается и в стиле сентенции, ее структуре, тоне. Максима Ларошфуко по форме ближе, чем афоризм Грасиана, к идеальному афоризму в обычном смысле, она предельно сжата, немногословна, лишь в отдельных случаях переходит в краткое рассуждение, чаще это одна короткая, благодаря остроумию легко запоминаемая фраза. С виду максима поэтому только высказывает, а не доказывает — стоит ли доказывать тщеславному его тщеславие? Истинность максимы он отнесет на счет других, «большинства» (нередкая — ради «точности» либо из любезности — оговорка у Ларошфуко), но оценит пикантное остроумие «светской злости» и не преминет в салонах при случае «возбудить улыбку дам» огнем острот знаменитого остроумца Ларошфуко, заодно щегольнув и памятью и ученостью. И только человек подлинно порядочный (допускаемое максимами редкое исключение из правила), проницательный оценит прикрытую светским остроумием неумолимую логику максим, а главное — «сердцем» почувствует всю истину их горечи<sup>1</sup>, всечеловечески горестный масштаб применения.

Напротив, афоризм Грасиана развернут до рассуждения: он должен убедить, чтобы пользоваться. Это — памятка, а потому каждый афоризм «Оракула» имеет подчеркнутый заголовок, порой из одного-двух слов, иногда в интригующе темном стиле «оракула», — и текст, ряд замечаний, рассуждений, доказывающих, как в теореме, практичность совета; в «тексте» Грасиан считает обязательным и для

---

<sup>1</sup> Известное свидетельство Вольтера о славе «Максим» в его время: «Их знают наизусть» (par coeur — буквально: «сердцем»).

себя правилом «излагать мысль ясно» («светскому» читателю Ларошфуко такое «геометрическое» построение и само различие в стиле между заголовком и текстом покажется скучным педантизмом, слишком «деловым», «нравоучительным» и некорректным — со светской точки зрения). Затем, афоризм Грасиана всегда «обращен» — к личности, к «Изощренному Уму»; впрочем, обращение это обычно скрыто в повелительном инфинитиве: «Менять приемы», «Ускользать». Ларошфуко же, исходящий из «страстей человеческой природы» как начала решающего, обычно предпочитает безлично универсальную форму «все», «никто» («Все жалуются на память, никто не жалуется на неспособность понять») или столь же всеобщее «мы» («У всех нас достаточно сил, чтобы перенести несчастья ближнего»). Светский читатель оценит учтивую в самой язвительности скромность французского автора, в отличие от «некультурно» поучающего, старомодно назидательного тона испанского «Оракула».

Наконец, различие в самом остроумии — в его характере, значении, мере. Теоретик остроумия, но прагматик, Грасиан пользуется остроумием (в собственном смысле) гораздо умеренней, чем Ларошфуко. Свой совет 76-й («Не надо всегда остричь. Кто вечно остриг — пустой человек») он применяет и к себе как советнику. Конечно, в жизненной игре неплохо иногда «сходить пешкой остроу... — коль знаешь меру»... А главное — остроумие Грасиана даже с виду не стилистическое, не блеск светских острот, а «изошренность» ума — его глубины в новых, еще неведомых важных путях, в новаторских открытиях. Тон афоризма всегда серьезный, часто торжественный, эмфатичный: речь идет о «нынче» жизненно важном. Для зрелого классицизма второй половины XVII в., для светских норм общительного французского вкуса это уже «напыщенная», претенциозная «испанская важность» — она как манера и несносна и смешна. Зато французская светская страсть вечно остричь над всем и вся — это, в глазах испанцев, а позже и других иностранцев, — легкомысленное «тщеславие французского ума». Но у Ларошфуко, у которого остроумие в стиле не только вынесено, но и строго, логически выдержано почти во всех максимах, систематически выведено из единого начала при анализе всех страстей и добродетелей и только с виду вменено как бы в единственную их цель, остроумие стало по сути подлинной аргументацией, глубокой и трудно оспримой.

В этой универсальности, в строгой последовательности, с какой тщеславие обнаружено в основе всей человеческой природы как некий «закон природы», остроумие Ларошфуко на свой лад тоже лично «обращено», убийственно обращено к самому тщеславицу — «цивилизованному» светскому уму. Остроумие максим тем самым не менее серьезно, чем «изошренность» испанских афоризмов, — и только «искусно скрывается» за светски иронической изящной формой.

И тут мы уже переходим от стиля к различию в логике испанца и младшего его современника во Франции, к методу мышления у каждого, характеру целого, внутренней связи между сентенциями. Ларошфуко — законченный рационалист, строгий логик, аналитик — воистину замечательный национальный образец «французского ума». Все вытекает из единственного принципа, из одного постулата, все максимы поддерживают друг друга, а тем самым — как обычно в формальной логике рационализма, — хочешь не хочешь, подтверждают исходный постулат. Советы «Оракула», напротив, то и дело противоречат один другому — нередко на одной и той же странице: их парадоксальная антиномичность автором даже сознательно («изошренно») вынесена. Пять афоризмов подряд (53—57), например, трактуют столь важный для деятельного ума вопрос: что важнее — быстрота перехода от замысла к деянию (решительность, отвага, доблесть) или, напротив, осторожность (благоразумие). Афоризм 54-й как будто решает в пользу доблести, «хенио» («Мертвого льва даже зайцы лягают», «С доблестью не шутят» и т. д.), но афоризм 55-й озаглавлен «Человек, умеющий ждать» — акцент на благоразумии — и напоминает об испанской поговорке «Время да я — на любого врага». Афоризм 56-й («Быстрота в решениях») опять поет «хвалу быстрым». Тогда как 57-й («Надежнее обдумывающие») трезво учит: «Сделано хорошо — значит, достаточно быстро»... Но еще афоризм 53-й («Решительный и рассудительный») выносит антиномичность в заголовок — с двусмысленно синтетическим выводом: «Августейший девиз — торопись не спеша».

Теоретик Ларошфуко — до конца монист, цель «Максим» всецело антропологичная, чисто познавательная. А что до практической ценности, немалое дело, если хоть знаешь действительную цену своим делам, знаешь, кто ты таков, — и суть твоей природы определена одним, не очень лестным, словом... Грасиан же как бы предпочитает, —

пользуясь термином новейшей физики, — дуалистический «принцип дополнительности», с иным, чем в рационалистическом монизме, критерием глубины мысли («Глубокое утверждение должно обладать тем свойством, что противоположное утверждение также является глубоким» — Нильс Бор). Лицо духовное и профессор философии, автор «Оракула», конечно, знает о кардинале и философе XV в. Николае Кузанском, о его принципе «совмещения противоположностей» (*coincidentia oppositorum*), этой трансцендентно высшей «логике Бога»; своему «изошренному» мастеру больших дел он часто советует подражать Первому Мастеру, по образу и подобию коего дух человеческий создан. Ибо — и это весьма древняя, извечная истина практической мудрости — «всякое дело о двух концах». И в этом-то суть. (Хотя акцент, как уже отмечено, чаще у Грасиана на «благоразумном», «культурном» конце.)

Испанский афоризм-совет тем самым отличается глубокой напряженностью — в самой ситуации и в выходе из нее! — которой нет в изящной иронии французской максимы. Напряженность вытекает из признания дисгармоничности бытия и духа, из того барочно сознательного «внутреннего разлада» и в этике и в эстетике, который производит — еще в XVII в. — такое тягостное впечатление на художников и теоретиков французского классицизма и оценивается ими как некая нарочитая «неправильность» (например, в архитектурных пропорциях), причудливость, «искусственность» барочного искусства. Начиная со 2-го афоризма совмещение трудно совместимого возводится «Оракулом» в неумолимый закон: во всем требуются «два стержня»... «Одно без другого — полдела», никакое не дело. Надо ценить дружбу — но и не доверять дружбе: «смотри на сегодняшних друзей как на завтрашних недругов, причем злейших» (217). И надо не только не доверять — но и всячески скрывать, никак не показывать свое недоверие и т. д. Афоризм 4-й напоминает: «Мудрость и доблесть — основа величия. Бессмертные, они даруют бессмертие...» Сама История в классический период испанской культуры как бы подсказывала Испании эту напряженность нормы — и в этом ее национальная характеристика. Доблести («хенио») испанцу, испанскому солдату, начиная с эпохи Реконквисты, как и испанским конкистадорам эпохи открытия Нового Света, что и говорить, всегда хватало. Не хватало — и в XVI, и в XVII в., и

позже — «мудрости» («инхенио»)<sup>1</sup>. Чем и объясняется явная дидактика и оттенок отвлеченности грасиановского «инхенио» при всей жизненной его неотложности для культуры Испании XVII в. — что так остро сознавали пронизательные умы в Испании, в том числе Грасиан! Насколько испанская модель «Оракула» («Благоразумный») уступает по колориту, по масштабу (всеевропейскому, всечеловеческому), по реализму — французской модели «Максим», «Тщеславному»!

Различие морали Грасиана и Ларошфуко (а также и отношения каждого моралиста к объекту своей морали, к своему читателю) разительнее всего выступает даже не там, где они явно расходятся, а там, где как будто говорят буквально одно и то же, но тональность мысли, а значит, и ее смысл, пафос — противоположны: один проповедует, советует — как раз то, что другой обличает, разоблачает. «Скрытность», которую в разных видах рекомендуют испанские «афоризмы», уловки, которые требуются игроку, дабы сбить с толку партнера, разгадать, разоблачить чужие уловки, — это (уже с эпиграфа) основная тема также французских максим, но у француза это как бы разгримирование маскарада «добродетелей». Например, максима 245-я («Высшая ловкость состоит в том, чтобы искусно скрыть свою ловкость») как будто переписана с одной фразы из «текста» афоризма 219-го («Величайшая хитрость — скрывать хитрость»), но у Ларошфуко это язвительная констатация, а у Грасиана рекомендация — с предостерегающим заголовком: «Не слыть человеком с хитрецей — хоть ныне без нее не проживешь»; «Слыви лучше осторожным, нежели хитрым... Будь с виду простодушен, но не простоват» и т. д. Один острее (и однозначнее) в анализе, другой осторожнее (и сложнее) в совете. Оба приходят, как уже сказано, к *desengaño* («разочарованию», «снятию чар») — в форме множественного числа это испанское слово означает также «опыт горестный». В конечной оценке человеческой природы критик непримиримый, а потому ум «разочарованный», автор «Максим» и впрямь максималист; его жестокая ирония только прикрывает глубокую и безнадежную горечь. На

---

<sup>1</sup> Этимологически исп. *ingenio*, как и франц. *ingénieur*, англ. *ingenious* («изобретательный», «искусный» — в выдумках) — исторический предшественник англ. *ingenueer*, франц. и нем. *ingenieur* и исп. *ingeniero* — русск. «инженер». Но какая разница в судьбе — в частности, национальной!

другой лад требовательный, но не столь строгий к человеческой природе, терапевтический «афоризматик» Грасиан предпочитает роль сострадательного врача, «входящего в положение» больного, в его горе: врача, всегда уповающего — и *обнадеживающего*.

По сути, оба моралиста созерцают одну и ту же «цивилизованную», «культуривированную» натуру, но взгляд, направление взгляда у них противоположны. Один сводит нас вниз, уводит от плодов дерева («добродетелей») — к низменным, спрятавшимся корням, тщеславным страстям; другой возводит, возносит нас вверх, указывает путь к достойным плодам — каковы бы ни были корни...

Тем самым (а заодно и в ответ на простодушный вопрос: кто же более прав?) не только мораль автора «Оракула», но обе моральные концепции XVII в. — оба подхода к «человеческой натуре» — объективно (исторически — и антропологически) относятся в своей истине друг к другу, пользуясь тем же термином новейшей физики, в духе «принципа дополнительности».

### **Личность — основа философии Грасиана. Понятие синдерсиса**

Пафос «Оракула» (и всего творчества Грасиана от «Героя» до «Критикона»), его антиномически двуединой концепции человека — весь в одном слове. По «объему» понятия оно уже, по «содержанию» выше, чем ключевое обличительное слово мониста Ларошфуко. Не то «одно слово», что самим Грасианом указано в заголовке афоризма последнего («Одно слово: святость. Этим все сказано»), а то, что, как акцент, вынесено в конец заголовка первого: «Все уже достигло зрелости, и более всего *личность*».

В морали Грасиана это ведущее понятие, подлинный дух его морали — и, может быть, именно поэтому не столь часто (как «благоразумие», «скрытность», «искусство», «уловки»), не столь зримо вынесенное слово. «Насколько человек глубок, настолько он *личность*», ибо «внутри должно быть больше, чем снаружи»; «зрелости» человек достигает, «изо дня в день совершенствуя свою *личность*»; «Человек рождается дикарем... Культура создает *личность* — и чем ее больше, тем *личность* значительнее» и т. д. Грасиан, таким образом, явно различает между самотворимой *личностью* — и индивидом, индивидуальностью, природной особенностью: в личности особь



выступает степенью (соединением врожденного своеобразия с достигнутой высотой себя самой, личность — это культурой реализованная степень человека. Афоризмы указывают «кратчайший путь, чтобы стать личностью». Уже в речах, «в беседе сказывается личность», но прежде всего — *в делах*. Ибо в деяниях сказывается все: не только ум, но и «сила духа» — «щит личности».

Грасиану была бы вполне по душе концепция личности у Фихте: «Сущность Я состоит в его деятельности». Но в своем пафосе автор «Речей к немецкому народу» еще при жизни был достаточно оценен земляками, чего не скажешь о соотечественниках испанца. Их обоих — представителей «фаустовского» духа Нового времени — уже не удовлетворяет античная декларация Анаксагора: «Человек рожден для созерцания». Афоризм 232-й не одобряет тех, кто предается только «созерцанию предметов возвышенных». Ибо должен и «муж ученый быть хоть немного деловым... В наше время знание жизни — оно-то и есть истинное знание». Афоризм 202-й («Слова и дела образуют мужа совершенного») ставит «высокие дела» выше «высоких слов»: «одни люди — мудры, другие — деятельны», но «говорить легко — действовать трудно», а «деяния — сущность жизни».

В нормах этики Возрождения многое поэтому подвергается пересмотру в «Оракуле». Проповедник Грасиан уже по меньшей мере равнодушен к столь присущему гуманистам XV—XVI вв., унаследованному от античности, академическому преклонению перед красноречием. Он не одобряет как норму и пресловутый культ «универсального человека», советуя: «Не гнаться за многим, стремиться к глубине... Беда людей универсальных в том, что, желая познать все, они толком не знают ничего. Лишь глубина дает превосходство истинное, а в материях возвышенных героическое»; надо «знать главное свое достоинство... Определи главный свой дар и приложи усердие». «Универсальный человек», которого (не боясь показаться непоследовательным!) он иногда прославляет (например, в афоризме 93-м), тот, в ком «сошлись все достоинства», кого *Натура* сделала «неким сводом всего лучшего в природе», — это счастливое и редчайшее исключение, а не норма. Как правило, «среди множества достоинств одно должно главенствовать», даже «у всякого героя... есть одна особо замечательная черта»; «отличиться в скромном деле — это уже быть чем-то». «Универсализм» как норма

тивная цель — для Грасиана плод «воображения», которое должен обуздать высокий разум.

Как бы сознавая, что идеал «всесторонней личности» коренится в природе и преимуществах еще «незрелого» общества (мало «сторон», мала степень их «зрелости»), а не века нынешнего с героем, отличающимся в чем-то одним, «изобретателем», Грасиан отдает предпочтение личности новаторской. Афоризм 63-й гласит: *«Преимущество за первым... первый ход, а стало быть, перевес... Первые захватывают майорат славы... Новизною открытий мудрые снискали себе место в списке героев. Иные предпочитают быть первыми во втором ряду, нежели вторыми — в первом»*. Афоризм 78-й прославляет *«Искусство начинать»*, — разумеется, благоразумно, ибо «благоразумие ведет в гавань». Афоризм 198-й преподносит даже «доблестный» — на грани авантюристичности — совет: «Не бояться перемены места» — ибо «есть такие народы, что желающему чего-то достигнуть... лучше уехать на чужбину. Мать-родина порой мачеха, даже для людей выдающихся... Булавка и та обрела цену, перейдя из Старого Света в Новый. Видали мы людей, в своем захолустье некогда презираемых, а ныне они — краса мира», и т. д. Оба панегирика новаторству «первых» воодушевлены — в благоразумии, как и в авантюристичности — общеевропейски-историческим пафосом. И вместе с тем оба коренятся (вплоть до стилистических реалий в приведенных афоризмах, до образов-доводов) в национально-реальном, в испански-эпохальном. Мораль «Оракула» в своем пафосе новаторства еще принадлежит «героической» эпохе в истории наций Пиренейского полуострова, которые переживали романтику первооткрытий и освоения Нового Света, поняв призвание Истории как личное свое призвание, как «преимущество первых», — не останавливаясь ни перед чем, в частности «меняя место», лишая родину ее лучших людей. Осуществляя новаторское призвание, они действовали в привычных для испанца традиционных формах рыцарски авантюриной героики.

Полно особого значения само пристрастие Грасиана (начиная с темы и заголовка его первого трактата) к слову «герой», «героический», когда речь идет о личном призвании, — вплоть до девиза: «Избрать образец героический», и «не так для подражания, как для состязания». Ибо «Каждый — монарх на свой лад». Конечно, в исходе дела не мала роль фортуны, но надо испытывать свою

фортуны, надо действовать, чтобы достигать. Это важнее, нежели хранить невозмутимость духа (явный выпад по адресу рассудительного античного стоицизма! — Л. П.)... «Велико искусство — управлять Фортуной».

Когда речь идет о большом («героическом») деле, о деле новаторском, чрезмерная рассудительность даже вредна, глупа. Здесь действует правило: «Не страдать недугом глупцов». Ведь именно «мудрые нередко страдают недостатком благоразумия. Глупцы, напротив, — избытком рассудительности. Умереть как глупец — значит умереть от чрезмерных умствований... Одни умирают, оттого что горюют; другие живут, потому что не горюют. Итак, одни — глупцы, ибо с горя не умирают, а другие — глупцы, ибо с горя умирают...» Когда дело касается великого — а таково всегда подлинно новое дело новатора, «Оракул» как бы забывает о «благоразумии», о существовании «инжении». «Великие начинания даже не надо обдумывать, надо взяться за дело, иначе, заметив трудность, отступишь». Девиз «Верить сердцу», великому зову природы, предвосхищает этику немецких бурных «штюрмеров» конца XVIII в., начала классического периода немецкой культуры. Ибо призвание заложено в самой природе... (Логика «действенных» советов «Оракула» пренебрегает в самом «благоразумии» последовательностью формальной — более эффективной, нежели эффективной.) В барочной напряженности, в «совмещении противоположностей» мораль Грасиана исторически принадлежит (как и этика Возрождения, но на иной лад) эпохе, которая еще не утратила «вкус к героическому», верила в реальность героического, смутно исходила из того, что изобретатель, «новатор» нынешнего Нового («зрелого») времени — он-то и есть подлинный преемник героя мифологического и «культурного героя» фольклорного — реальный наследник дерзающего Прометея («Проницательного») и трудами великого Геракла... Культуре барокко и классицизма (а в известном смысле даже авантюрному герою «сатирического реализма» XVII в., ее критической изнанке) еще далеко до позднейшего принципиального недоверия (вплоть до «патологической идиосинкразии современного человека», по выражению одного писателя XX в.) к любой героине, заведомого недоверия к ее «реализму» — даже в чисто душевной жизни...

«Героическая» концепция призвания означает у Грасиана тем самым и некую элитарность личности (в куль-

турном, как мы видим, не сословном смысле), вытекающую из существа личности как «степени» человека. Бывает даже некая «прирожденная властность», «тайный источник превосходства», — ей покоряются окружающие «незаметно для самих себя»; такие личности, «львы по праву рождения», созданы быть первыми, «вершителями дел государственных». И есть также некая «симпатия меж великими мужами», «сродство сердец и характеров»; «одно из чудес природы»: «герою свойственно сближаться с героями». Личности противостоит некультурная толпа, пошлая чернь: ее поклонение, даже просто хвала, «претит разумному». А сущность черни — это зависть, злопахательство; «совершенству она ставит в упрек его безупречность». «Прилежная ученица невежества, покровительница глупости, соратница клеветы», чернь, «подобно молнии», «разит наиболее высокие достоинства». И все же приходится — в интересах дела! — считаться и с толпой, благоразумному надо «упреждать дурные толки», так как «любой промах... — для злоречия лакомый кусок».

Но столь же важно не подвергаться влиянию толпы, «освобождаться от пошлых мнений», пошлых настроений, вкусов. «Это требует особого здравомыслия... многие люди, не поддаваясь заблуждению необычному, не сумели избежать общепринятых. Пошлость, к примеру, то, что каждый недоволен своей участью, даже блестящей, зато доволен своим умом, даже весьма неблестящим». Пошлость — «когда начинаешь особенно примечать чужой позор» («верный знак собственного упадка»), когда становишься «сточной канавой для нечистот общества. Кто там копается, пуще марается». Короче — «Не быть зеленой книгой»<sup>1</sup>. С другой стороны — предостережение: «Чуждаясь пошлого, не впадать в оригинальничанье», в тщеславные дешевые претензии на новизну, в пошлость эксцентричную. «Тропинка» оригинальничанья «восхищает глупцов» — это «некий самообман, вначале приятный, соблазняющий новизной и пряной остротой», а когда прозреешь — «весьма прискорбный».

И тут в грасиановской концепции деятельной личности мы перешли от субъективной ее стороны, от «изощенного ума» изобретателя, к не менее важной стороне

---

<sup>1</sup> В Испании с конца XV в., после изгнания евреев в 1492 г., — так назывался справочник по генеалогии «новых христиан», неполноценных марранов и морисков.

объективной, общественной, публичной. Благоразумный новатор не только владеет «искусством начинать», он и «человек удачного завершения» («думай о конце дела», «о том, чтобы счастливо выйти, а не о том, чтобы красиво войти... Штука не в том, чтобы тебя при входе приветствовала толпа... но чтобы о твоём уходе жалели»).

В высшей степени выразителен — национально и эпохально! — афоризм 297-й, один из заключительных: «Поступать всегда так, будто на тебя смотрят» (ибо: «осмотрителен тот, кто смотрит, как на него смотрят — или посмотрят»). В жизненном колорите этого образа — и испанская важность (*gravedad*), и барочная напряженность («культурное» искусство), и театральность XVII в., публичность «цивилизованного» человека абсолютистской культуры. Как ни далеки друг от друга Грасиан и Расин, это образ и расиновского и грасиановского театрального человека, но вместо трагедийного со-переживания — у Грасиана дидактика: не расиновское сострадание герою-актеру, но и не ларошфукистское язвительное раз-облачение «актеров» (от слова «акт»: «действующего» человека). В этом афоризме — ключ (разумеется, один из «исторических ключей») к постижению того, почему век расцвета абсолютизма, век Шекспира, Кальдерона и Расина был веком высшего, для последующих веков недостижимого, расцвета европейского театра — в обоих основных его жанрах и в трех национальных его вариантах, причем в испанском «театре чести», в эффектной «комедии плаща и шпаги», — пожалуй, в форме наиболее театрально вынесенной.

«Жизнь — театр» — общее место в европейской литературе XVII в. Но это уже не столько театр жизни космической, который, изумляясь, созерцает в начале «Критикона» ребенок Андриено, когда впервые выходит из темной пещеры на свет божий (глава «Великий Театр Мироздания»), а театр жизни человеческой, театр актера, на которого смотрят — другие актеры и актеры-зрители. Играет Человек-Умеющий-Себя-Показать («в этом блеск достоинств» — 277), деятельный и практичный «Человек-Удачного-Завершения» (59). Интересы дела неумолимо предписывают сообразоваться с «театральными» условиями: «Не упорствовать», идти на уступки — интересы дела исключают мечтательный максимализм, отвергают испанское *todo o nada* («все или ничего» — знаменитый девиз Иоанна Креста), а также откровенность. Нельзя понять

апологию скрытности в морали Грасиана (как и обличение маскарада добродетелей у Ларошфуко), отвлекаясь от деспотизма (политического, клерикального, светского) «цивилизованной» культуры века абсолютизма. Девизом жизни для Декарта, современника Грасиана во Франции, было: *bene vixit, bene qui latuit* — «тот хорошо прожил, кто хорошо скрывал».

Многие советы «Оракула» пронизаны поэтом прагматическим конформизмом: «Применяться к обстоятельствам»; «Прилаживаться к каждому»; «Жить не споря с веком»; «Не осуждай один то, что нравится всем»; «Не доводить до разрыва»; «Не лгать, но и всей правды не говорить»; «В мыслях с меньшинством, в речах с большинством»; «Лучше быть безумным со всеми, чем разумным в одиночку». В этом конформизме сквозит и презрение к «большинству»: «Глупы все, кто глупцами кажутся, и половина тех, что не кажутся». «Практичность» грасиановского совета — нередко на грани «макиавеллизма» или переходит ее: «Что пленяет сердца, делать самому, что отталкивает — через других»; «Отводить зло на другого»; «Пользоваться чужой нуждой»; «Залогом твоей репутации да будет чужая честь»; «Шелковые слова, бархатный нрав... Одна ароматная пастилка — и уста благоухают»; «Не можешь надеть шкуру львиную, носи лисью». Некоторые советы даже удивляют, если вспомнить духовный сан автора: «Распознавать счастливых и несчастных, дабы держаться первых, а вторых бежать»; «Не губить себя из-за чужого злополучья»; «Не только для себя — и не только для других» и т. п.

И все же: при всей сомнительности в плане этическом подобных советов (а в логике морали Грасиана это отнюдь не «небрежности») «Карманный оракул» по духу своей морали в целом достаточно далек от морали «Государя» Макиавелли, также пронизанной практическим конформизмом великих дел. Отнюдь не из «лицемерия» (этой, по Ларошфуко, «дани, которую порок приносит добродетели») Грасиан еще в начале своего «Оракула» напоминает своему «инхениосо», что в хитроумной тактике «не следует чрезмерной скрытностью вводить в заблуждение, ниже причинять ближнему зло ради собственного блага» (5). Таков же дух афоризмов 16-го («Сочетать ум с благой целью»), 29-го («Праведный человек»), 280-го («Человек чести»), 45-го («Употреблять расчет, но не злоупотреблять им»), 97-го («Снискать и сберечь доброе имя»), 165-го

(«Вести войну честно»), 290-го («Блажен, кто снискал и уважение и любовь») и др. Вместе со старшим английским своим современником (о котором, впрочем, испанец вряд ли и слышал), гениальным в изображении судьбы «макьявелей», Грасиан глубоко сомневается как раз в *практичности* аморальной тактики, в ее реализме, благоразумии, здравом смысле. Творец образов Ричарда III, Эдмунда, солдата Яго, «макьявеля», а потому итальянца (которому Шекспир, однако, не случайно дал имя *покровителя Испании* — вероятно, ввиду тогдашней в Европе репутации особой жестокости испанской военщины), также весьма сомневался в деловых достоинствах, в дальновидности, перспективности макиавеллизма — и именно тогда, когда речь идет о деяниях великих и перспективных.

Суть морали «Оракула», в конечном счете, пожалуй, полнее всего выражается синкретическим (и трудно переводимым) термином самого Грасиана: «синдересис»<sup>1</sup> (приблизительно «дар интуитивно верного решения»). Ему посвящен эмфатический афоризм 96-й: «*О великом синдересисе*»: «Это трон разума, основа мудрости: кто им обладает, без труда преуспевает». Это «дар небес, самый желанный» и т. д. А «суть синдересиса — в природном влечении лишь к тому, что согласно с разумом, сочетаясь с выбором единственно верного пути». Синдересис — это подлинное благоразумие, двуединство, как чаши весов, благого и разумного, влечения и разумения, «натуры» и «культуры». Синдересис в этике Грасиана — то же, что «вкус» в его эстетике. В синтетическом идеале синдересиса «снимается» исходная антиномия «хенио» (натуры) и «инхенио» (культуры)... «Карманный оракул» — школа синдересиса.

И тут показательнее всего, пожалуй, будет сравнение «прагматичного» автора «Карманного оракула» с другим знаменитым англичанином, с автором «Робинзона Крузо» (1719), появившегося в годы наибольшей европейской славы Грасиана. Именно о Грасиане, творце первой в европейской литературе «робинзоны», заходит в критике обычно речь в связи с сюжетным источником новаторского романа Д. Дефо. Мировая и всенародная слава «Робинзона Крузо» (сколько раз приводился образ этой бедной старушки, которая на последние пенсы покупает себе своего «Робинзона Крузо», такой славы никогда не дости-

<sup>1</sup> От греч. *synteresis*: верное суждение (в сложной ситуации).

гала популярность «Оракула» — даже в XVIII в.), произведения с героем в высшей степени национальным по характеру, основана всего лишь на одном и чисто повествовательном эпизоде романа, в котором всечеловеческий пафос деятельной природы менее всего, однако, вынесен дидактически: от природы герой дела — Робинзон делает дело, а долго рассуждать на эту тему ему и в голову не приходит. «Простой человек» Робинзон Крузо от природы владеет «синдерсисом», «даром небес самым желанным» и прочее, — безлично фактографическое повествование Дефо величественно, без дидактики поучительно, как древний миф. У испанского автора не было национальных преимуществ английского. Деятельного своего инхениосо, свою идеальную личность он снабдил книгой, которая, как сказано выше, стала в веках настольной для образованного читателя, но — в силу национальной своей «природы», своего «хенио» — по жанру, начиная с заголовка, книгой чисто дидактической.

### **Различие конечных выводов философии Ларошфуко и Грасиана**

В заключение вернемся к тому же сопоставлению двух настольных у читателя XVII—XVIII вв. сборников афоризмов, чтобы отметить различный у Грасиана и у Ларошфуко характер реакции на европейскую мысль предшествующей эпохи — и различное, даже противоположное, значение их идей для мысли последующих веков. Отправная точка для всей культуры Нового времени и во многих отношениях синкретическая мысль Возрождения — одновременно энтузиастическая («открытие человека и мира») и монтеневски-сомневающаяся, критическая (к унаследованным и выдохшимся догмам) — разлагается, теряя синкретичность, в XVII в., первом веке научного естествознания и великих философских систем, образуя некие расходящиеся «две стороны угла»: первые воодушевляющие великие достижения рационализма и экспериментального метода («восходящая сторона») — и критические регламенты того и другого, строгая логика разума и не менее строгие рамки опыта, равно направленные против утопической фантастики и необузданного энтузиазма гуманистов Возрождения, регламенты, равно «приземляющие» человеческий порыв к знанию. В антропологии Ларошфуко критический подход строго рационалистического анали-



за распространен на человеческий дух, его судьбу («нисходящая» сторона угла) и приводит философа к позиции безнадежной: «Остается одному удивляться — нашей способности еще удивляться», философскому сознанию как сознанию заведомо «несчастному»: «Тот, кому никто не нравится, более несчастен, чем тот, кто никому не нравится» (явно — и безличная «максима», и личное «признание»).

Как ни парадоксально с первого взгляда, из двух моралистов XVII в. именно вольнодумец Ларошфуко, низводя все поведение человека к эгоизму, как бы некоему «первородному греху» человеческой природы, теоретически близок к догме христианской церкви — и к практическому ее итогу в морали, к идеалу смирения (но не «нищих духом!»), к предельной скромности (хотя и без христианского «каяния» — по Ларошфуко, практически бесполезного) в самооценке сократовски познавшей себя личности. Это заметил автору еще один его современник («Там, где кончается ваша мораль, начинается христианская») и в своих «Максимах» признает сам философ: «Истинный признак христианских добродетелей — это смирение; если его нет, все наши недостатки остаются при нас... скрытые от других и от нас самих». Тогда как благочестивый Грасиан, член христианского ордена, возражая против ренессансного неограниченного доверия стихийной природе, рекомендуя спасительную опеку разума, вместе с тем всячески воодушевляет своего героя, по существу продолжая апологию высокого призвания личности в духе знаменитой речи Пико делла Мирандола «О достоинстве человека» — и развивая в «благоразумной» форме традицию гуманизма Возрождения. Меньше всего Грасиан проповедует духовное смирение, скромность («добродетель нищих», по Гёте). То и дело ставя героической «личности», мастеру великих дел, в пример известный образ действий Божественного Первомастера, автор «Героя» и «Оракула» скорее впадает в «человекобожескую» гордыню, грех, как известно, люциферовский, тоже извечный... «Максимы» Ларошфуко питали в веках мысль критическую (нередко, например, у материалиста Гельвеция, уже с иной, благотворной трактовкой страстей); афоризмы «Оракула» культивировали идеал безустанно деятельный, новаторски творческий, «фаустовский».

В более частном, историко-литературном значении «Максимы» оказали большое влияние на психологический

роман, особенно французский, на трезвый и тонкий реализм в анализе интимных страстей. Еще при жизни Ларошфуко, в последние годы, романистка Мари Мадлен де Лафайет, подруга его старости, опубликовала «Принцессу Клевскую» (1678), замечательнейший, поныне не утративший свежести роман французского классицизма XVII в., вдохновленный некоторыми максимами ее друга. Художник (и женщина!) при этом в изображении любовной истории замужней героини, в анализе борьбы страсти и долга и стимулов исхода этой борьбы у порядочной женщины с истинно художественным тактом — и не поступаясь правдой душевной жизни — смягчила строгую резкость моралиста, который, однако, научил ее, как избавиться от преувеличенной идеализации, преодолеть «прециозную» искусственность прежних ее романов, — помог ей создать воистину «образцовый» (по благородному реализму) любовно-аналитический роман. «Ларошфукистские» следы его влияния ощущаются еще у Пушкина в незабываемом последнем «объяснении» между Татьяной и Онегиным.

Что до Грасиана, то он предпочел сам выступить художником своих идей, пожелав переложить антологию афоризмов своей морали в художественно повествовательную форму и создав в «Критиконе» единственный — во многих отношениях — «инхениосно», ни на какой другой не похожий, универсальный «образец» романа (менее всего любовного!) как истории судьбы Личности в Обществе: некий «роман романов», высшая формула жанра. Этому замыслу отданы последние, творчески наиболее зрелые, а лично для автора наименее благополучные годы жизни.

#### IV

### «КРИТИКОН»

Подробный разбор «Карманного оракула» позволит нам меньше останавливаться — принимая во внимание рамки статьи — на собственно идейных чертах романа «Критикон», тем более что мировоззрение Грасиана, эволюционируя, никогда не подвергалось в исходных пунктах коренным переменам. Замечательное по единству духа, всегда морального, оно, после первого произведения, после синкретического «Героя», столь характерного для лично-

стного пафоса творчества Грасиана в целом, последовательно поворачивалось перед современниками, в зависимости от темы книги, различными гранями: мысли политической («Политик»), эстетической («Остроумие»), собственно этической («Благоразумный» и «Оракул») и, оставаясь по-прежнему персоналистским воззрением, социально-критической стороной — в «Критиконе», последнем и наиболее значительном создании Грасиана. Своеобразие главного произведения, также насквозь морального, новизна его «инхенио» — это прежде всего новая — для того же личностного пафоса — форма, которую потребовал замысел романа: художественная форма творчества, в которой зрелый писатель к концу пятого десятка впервые пробовал свои силы.

### Характер романа и его состав

Своеобразие замысла романа, не похожего ни на какой другой, романа родового, а потому единственного в своем роде, обозначается уже в заголовке. Как правило, старые романы, рыцарские или плутовские, назывались по собственному имени главного героя либо по его прозвищу («Ланселот, или Рыцарь телеги», «Ивен, или Рыцарь Льва», «Паблос, или Великий Мошенник» и др.), так как повествовали об удивительной, особенной судьбе, индивидуально необычной — героической или мошеннической жизни. «Собственному» заголовку Грасиан предпочитает нарицательный.

Тем самым читатель предупрежден об универсальном, свободном от чего-либо только индивидуального, об отвлеченном от всего лишь «собственного», случайного, о родовом, как само слово «человек», содержании романа, об антропологическом существе «Критикона», его фабулы и его персонажей.

Действительно, вся фабула романа, начиная от младенческих лет героя, вскормленного «самкой зверя» в темной пещере, на безлюдном острове, сказочно необычна, исключительна — лишь с виду. Это универсально природное, досоциальное и доразумное, темное начало жизненной истории Всякого Человека, точнее, ее «звериная» предыстория, о которой он вспоминает в главе начальной, после выхода из «пещеры», а затем о раскрывавшемся перед ним Великом Театре Мироздания (глава II), Красоте Природы (глава III). За этим — через погружение в Стрем-

нину Жизни при Входе в Мир, первое знакомство с Состоянием века (главы IV—VI) — начинается сама история человеческой жизни как повествование о пути Личности в Обществе, доведенное до неизбежного конца, до встречи со Свекрухой Жизни (Смертью) — и до Острова Бессмертия, для тех, кто его заслужил: подлинно личной, достойно человеческой, историей своей жизни.

Подобно эпизоду детства героя, любой эпизод этого повествования с виду поразителен до сказочного, а по существу — таков замысел философского романа Человеческой Жизни — лишен чего-либо особенного, индивидуально характерного, лишен авторского «вымысла». Романский вымысел, сказочно гротескное своеобразие любого эпизода — это всего лишь пестрые покровы, в которые творческий «инхенио» автора изобретательно (концептистски «остроумно») наряжает, внешне преображая, родовую натуру (хенио), дабы остранением предмета поразить воображение — и освежить восприятие, обострить притупленное привычкой разумение.

Иначе говоря — фабула «Критикона» — это действительно то, что обозначается латинским словом *fabula*, «басня», анекдотически буквальный смысл которой читателем не воспринимается всерьез, фабула только служит универсальной «морали»: не то, что — как в обычных романах — однажды будто бы произошло (в прошлом), а то, что действительно то и дело происходит (в грамматическом общем настоящем). И уже в обращении к читателю первой части романа Грасиан докладывает, что стремился подражать «аллегориям Гомера, притчам Эзопа», дабы «скрасить сухость философии занимательностью вымысла... приятностью эпоса и игривостью плана». Опираясь на ученую традицию, восходящую к древности, к Филону Александрийскому, и в духе своей концептистской эстетики, той роли, которую играет в ней изобретательное «остроумие», Грасиан усматривает в мифах и в знаменитых сюжетах эпоса (будь то Библия, Гомер, Вергилий), в любого рода великих историях — потому-то они и великие, не в пример вымышленным историям занимательных романов и даже реальным политическим историям наций, — «остроумно» развиваемые высшие философские иносказания. Такова и будет высокая фабула его философского романа.

В персонажах фабулы, в характерах героев также нет и не должно быть ничего собственного, всего лишь инди-

видуально интересного, а стало быть, авторски произвольного. У героев «Критикона», строго говоря, нет даже собственного имени — ведь его обычно не бывает и в притче, в басне. Андриено — это «муж», «человек»; Критило — «благоразумный», «рассудительный» — все та же «натура и культура», «хенио и инхенио», известная нам по «Оракулу» грасиановская антиномия двуединства личности. Это также не «смысловые» имена, к которым питала пристрастие старая литература вплоть до XVIII в., особенно в комических и дидактических жанрах, давая нарицательный ключ к своеобразию характеров-типов. У главных героев Грасиана, строго говоря, нет и не должно быть личного характера, своеобразной психологии, странного для окружающих, для читателя, особенного умонастроения — как, например, у Дон Кихота (собственное имя которого и стало поэтому нарицательно смысловым). Родовой образ Андриено — это сама человеческая натура (ее существо, по Грасиану, вслед за Фомой Аквинским, это природное вожделение) в потенциально всевозможных, но временных, преходящих желаниях, страстях, последовательно охватывающих натуру, — ни одна из этих страстей еще не характеризует образ. Вожделения возникают в вечно открытой для развития натуре, желания временно «пленают» героя под влиянием той или иной социальной «среды». Андриено — это человек как «животное общественное», существо, подражающее другим, желающее «быть, как все». («Я — как большинство, я человек покладистый», — говорит Андриено.) Но также — под влиянием голоса Благоразумного (второго и духовного своего «я») и личного опыта — способное прозреть, критически оценить среду, ее косность, и освободиться от плена. И в этой — также родовой («отцовской») — способности, в отличие от натуры животно-общественной («материнской»), Андриено, живя в обществе и перманентно возвышаясь над ним, формируется как Личность.

Также и Критило, несмотря на его имя, с виду более близкое смысловым, это не характер, не «резонер» или «философ» из комедий и романов XVII—XVIII вв., не «мудрец». Критило — не тот, кто заведомо знает или полагает, что знает, вроде философов Панглоса и Мартена в «Кандиде» Вольтера, а тот, кто узнает — раньше, чем наивный Андриено. В каждом эпизоде романа, в каждой новой среде, всегда гротескно непонятной, Критило стоит перед странной жизненной ситуацией, как перед загад-

кой этой страны; вместе с Андриено он требует от «туземцев» объяснений: он Благоразумный, а не Мудрый, он сократовски знает, что еще не знает. В отличие от подражающего, «пленяющегося» новой средой Андриено, Критило мнителен к общепринятым мнениям, не доверяет нарядам жизни, заведомо «критичен» к среде, сознательно *ищет* истину. Иногда ошибается и Критило, хотя гораздо реже и по-иному, чем наивный Андриено. Уже в старости, «на Верхотуре Мира», на раздорозье между двумя крайностями, Андриено выбирает в проводники Ленивого, а Критило — Кичливого. А перед этим, в Столице Правды, на Главной Площади, в кризисный момент, когда «Правда должна родить» и неведомо, «каково будет чадо — чудище или чудо», когда в городе начинается паника и все бегут из королевства Правды, вместе со всеми бросился бежать и перепуганный Критило. Два главных персонажа — не столько характеры, сколько два родовых начала — основание и вершина пирамиды, ведомое и ведущее в пути, — внутренне родственные («отец» и «сын») начала живой и двуединой, направленно *формирующейся* натуры человеческой.

Собственно смысловыми именами наделены только эпизодические образы романа: явно иносказательные, нарицательные, как и во вставных притчах многих эпизодов, образы с общеизвестными именами — мифологическими либо прозрачно придуманными. Это духи данного эпизода, чувственные воплощения своеобразия его частной темы. Начиная с Хирона, первого, кто вводит путешественников в большое «состояние века», это наставники и «лекари» героев романа<sup>1</sup>. Это воспитатели главных персонажей в их образовательном путешествии — в положительной (открывающей глаза) или отрицательной (ослепляющей, пленяющей) форме: персонификации как моменты «персонального» пути — от природной подражающей особи к личности как духовному лицу целого, созерцающему общественное целое и критически его оценивающему.

Внешне фабула романа Грасиана поэтому, синтезируя, заимствует у романа жанрового форму «пути», путешествия, странствования героев: приключённый, механи-

---

<sup>1</sup> Кентавр Хирон — в греческой мифологии сын Хроноса (Времени) и воспитатель величайших героев (Ахиллеса, Пелея, Патрокла, Ясона, Ипполита) и даже самого Аполлона. Хирон — родоначальник морали («Три заповеди Хирона») и, как знаток трав, также медицины (наставник Асклепия).

чески многочленный тип сюжетосложения, в разной тональности присущий роману рыцарскому вплоть до «Дон Кихота», последнего своего образца, и, начиная с «Гусмана де Альфараче», роману пикарескному. «Кочевой» характер повествования в старом романе коренится, как внутренняя судьба, в самом характере главных персонажей, в натуре «странствующего рыцаря», всегда готового сразиться, выступить «вперед», в его «авантюрной» натуре и «авантюрном» представлении о долге (в рыцарском романе и поэме это слово еще не обрело позднейшего отрицательного оттенка) или в непоседливой, на иной лад авантюрной, натуре плута. «Странники по миру, путники по жизни», Андриено и Критило тоже всегда «в пути», благоразумно и добровольно (по внутреннему зову) предпринятом. Но против них в каждом приключении стоят не противники индивиды, как в авантюрно-рыцарском романе, и не частный быт (сословный, профессиональный, корпоративный), пленяющий плута пестротой своих форм в авантюрно-бытовом романе, вообще не внешние трудности, но человеческая жизнь как духовное целое в его окостеневших формах, «остроумно» представленных как «края», «города» цивилизованного современного царства культуры. И выбираются в «Критиконе» путешественники из очередного социального плена не доблестной силой рыцаря и не беззастенчивой ловкостью пикаро, а духовным постижением обманчивой жизни, «расшифровкой» ее сути.

Это путешествие в социальном «пространстве» — и вместе с тем в натуральном времени. Жизнеописание «странников по жизни» — модель жизни Всякого Человека, духовного роста личности по природным возрастам. К Пифагору (через Горация и Овидия) восходит грасиановское уподобление «четырех возрастов» человеческой жизни четырем сезонам жизни природной; по сравнению с обычной биографической формой старого романа этапам жизненного пути героев приданы у Грасиана бóльшая законченность и выразительность — величие природного «антропологического» закона. «Критикон» по первоначальному замыслу должен был состоять из двух книг, по два возраста-сезона в каждой. Но сам характер романа, устремленного к высшему и все более усложняющемуся совершенству сознания, к зрелости духа, к его величию, определил то, что повествование во второй своей половине по содержанию намного превысило начальную. За первой

частью («Весна Детства и лето Юности») последовала через два года вторая («Осень Зрелости»), а еще через четыре года третья («Зима Старости»), наибольшая по объему, наиболее изобретательная, а по значению для всей концепции романа едва ли не наиболее характерная. Ибо, как поучает здесь Критило своего сына, «чем старе человек, тем больше он — человек» (предвосхищение гегелевского: «Старость духа — его зрелость»).

И наконец, название для эпизода повествования, для элемента фабулы. В модном для испанского барокко вкусе Грасиан, питая отвращение к стертým от употребления, невыразительным словам, не пользуется в своих произведениях термином «глава». Героической «поэме», которая обычно начиналась словом «пою» (хотя она уже не пелась), от Гомера до Тассо положено состоять из «песен»; сценической «драме» (греч. «действие») — из «действий», «актов», в испанском театре — из «дней» действия («хорнад»), а самим актам — из «сцен»; авантюрный роман складывался из очередных «выездов» героя, его «приключений», «авантюр»; элемент напоминает о жанровом характере целого, вплоть до своеобразия данного сюжета (повесть Гевары «Хромой Бес», например, состоит из глав-«скачков»). У Грасиана в каждой из его книг свой синоним «главы»: «Герой» состоит из «первенств» (*primos*), «Благоразумный» из «великолепий» (*realces*), исследование об «Остроумии», — разумеется, из «рассуждений», морально-«терапевтический» «Оракул» — из «афоризмов». Концепции сюжета о «критическом» жизненном пути подобали «кризисы». Как и «афоризм» в «Оракуле», термин заимствован из тогдашней медицины, в которой определенные дни в течении болезни (седьмой, одиннадцатый и четырнадцатый) выдвигались как «кризисные» (от греч. *crisis* — «решение»), «судные дни», — от врача, до того наблюдавшего ход болезни, теперь требовалось спасительное *решение*. От путников «Критикона» в каждой ситуации, после наблюдения «больной» жизни, тоже требуется решение, выход из нее. Современникам Грасиана такое перенесение термина из специальной научной сферы в повседневность казалось вычурным «концептизмом» (как и нынешнему читателю «Критикона» термин «кризисы» вместо «главы»), подобно тому как употребление в обиходной речи термина медицинского «меланхолия» — вместо обычного слова «печаль» — оценивалось современниками как культистское



жеманство<sup>1</sup>. Лишь после Грасиана — и в значительной мере под влиянием общеевропейской популярности автора «Оракула» и «Критикона» в начале XVIII в. — слово «кризис», термин патологии, утвердилось в обиходе культурной речи, обретя более широкий смысл, а производные от него слова «критика», «критический», «критик» (в свое время означавшее человека всем и всеми недовольного, циника, «критикана» — ср. упомянутый выше памфлет «Отраженная Критика») перестают быть в критическом «веке философии» (завершившемся тремя «Критиками» И. Канта) словами pejоративными.

Название «Критикон», таким образом, указывает и на концепцию романа в целом (с героем Критило, человеком «критически разумного суждения»), и на мозаичский его состав как сборника новеллистически законченных «кризисов» (подобно «Оракулу», формально сборнику вполне самостоятельных «афоризмов») — не без концептистской ассоциации со знаменитым «Сатириконом» Петрония.

### **Предыстория действия «Критикона» и вопрос об источнике этой «робинзонады»**

Жизненный путь человека в обществе как перманентное становление Личности, как ее «критический» *путь сквозь общество* предполагает отправной, отличный от этого пути статический момент, некое дообщественное (социально нулевое) состояние натуры, в котором будущая разумная природа человека еще представлена только потенциально. Это состояние, выразительно противостоящее самому пути как его нединамическая предыстория, по замыслу романа философского должно быть представлено свободным от всего неприродного (от влияния семейного, сословного, национального как частных форм социальной среды), то есть изображено вне человеческого рода — и вместе с тем столь же характерно родовым, как сама история пути, родовая история становления личности в обществе. Иначе говоря, перед романистом Грасианом в отправном пункте его концепции стояло то изначальное родовое состояние человеческой натуры от рождения, которое в конце века философ Д. Локк в «Опыте о человеческом разуме»

---

<sup>1</sup> См.: Кеведе Ф. Культурная латиноболтовня. — В кн.: Испанская эстетика. М., 1977, с. 147.

(1690) характеризует как *tabula rasa*, «чистая таблица». Но для испанского мыслителя, при кардинально ином, чем у англичанина, понимании роли среды и опыта в формировании человеческого разума, художественное воплощение чисто природного состояния природы представляло само по себе трудную, для романа совершенно новую задачу. Изобретательное воображение Грасиана решило ее в эффективной — конкретно уникальной и аллегорически универсальной — форме детства героя, проведенного на безлюдном острове среди зверей. Право творческого ума на парадоксально остроумную условную фантастику — и как раз для демонстрации безусловной истины — было обосновано автором еще в «Искусстве изощренного ума».

Так возникла первая в истории новоевропейского романа знаменитая «робинзонада». В поисках источника столь необычной фабулы исследователи XIX в. историко-сравнительного направления нашли его в средневековом испано-мавританском произведении Ибн Туфейля «Повесть о Хаййе ибн Якзане» («Живом, сыне Бодрствующего») <sup>1</sup>. Место действия — безлюдный остров Индийского океана под экватором. За исключением последнего эпизода — о нем ниже — во всем романе только один персонаж. На этом острове — в силу особенно благоприятных условий природы — «родится человек без отца и без матери», прямо из глины; так родился и Хайй, по одной версии. Согласно другой, более близкой к фабуле «Критикона», его мать, родив младенца в тайном браке, положила его в ящик и бросила в море: занесенный волнами на этот остров, ребенок был воспитан газелью вместе с ее детенышами. Дальнейший рассказ о герое — это история духовного развития Хаййя, художественное воплощение (подобно иносказательному рождению по первой версии) философской идеи духовного «саморождения» человеческой личности, всем обязанной созерцающему и размышляющему живому своему духу — и Духу Мировому, вечно бодрствующему Отцу, одарившему ее разумом.

Учение о спасении у Ибн Туфейля законченно асоциально (хотя отнюдь не антисоциально). Социальные

---

<sup>1</sup> Первое русское ее издание опубликовано в 1920 г. (Перевод и предисловие Ив. Кузьмина, под редакцией И. Крачковского. М., ГИЗ. Серия «Всемирная литература»). В издательстве «Художественная литература» (М., 1978) этот перевод перепечатан со вступительной статьей, комментарием и научной подготовкой текста И. М. Фильштинского.

связи и интересы могут только отвлечь личность, подобно потребностям телесным, от духовного пути. Для общества в целом, даже для верующей общины, высшее спасение исключено. И для иллюстрации этой идеи автор в конце истории вводит на время своего одинокого героя в целовеческое общество. На остров, где жил Хайй, прибывает с соседнего острова отшельник Асаль. Он знакомится с Хаййем, обучает его человеческой речи и, покоренный его мудростью, усваивает его учение и подражает его «стоянкам». От Асаля герой узнает о религии его народа и удивляется ее несовершенству. Прибыв со своим последователем к его землякам, Хайй пытается наставить их на путь истины, но вызывает только всеобщее неудовольствие и ропот возмущения. Ибо «летучим мышам солнце слепит глаза». «И он отчаялся исправить их», ибо они «поклоняются предметам желаний своих», для них «исполнение более высоких действий неосуществимо». Поняв, что вера этих простодушных людей по их силам, Хайй кротко попрощался с ними, завещав им по-прежнему следовать законам религии своих предков, и вместе с Асалем вернулся на свой остров, где и прожил, стремясь к высшей стоянке, до самой смерти. Характерной для мистики идеей веротерпимости (от социальной безнадежности!) завершается единственный — и почти лишний, ибо производный от последовательно асоциальной концепции целого, — социальный эпизод, которым заканчивается фабула арабской абсолютной робинзонады.

В «Критиконе», напротив, небольшим эпизодом, абсолютно отличным от фабулы в целом, является сама «робинзонада», две-три первые главы о детстве Андриено — в романе из тридцати восьми глав. Это некий пролог ко всему действию, торжественная увертюра, в которой космически звучит лейтмотив философского романа. Великолепие и гармония мира природного, где царит разум, контрастируют кризисному состоянию общества, уродству социальных нравов, указывая разумную альтернативу для странников по миру, «путников по жизни». Ибо для самосовершенствования личности, ее «самотворения» по образцу Верховного Мастера, нет иного пути, кроме социального, кроме критического пути сквозь общество, своего рода опытного «доказательства от противного». Панегирик природному миру робинзонадного эпизода только вводит читателя в социальный сюжет «Критикона» как универсальную сатиру на современное общество.

## Два плана сюжета

Основной сюжет «Критикона», история странствования человека в мире человеческом, его «путешествие» по странам социального настоящего, начинается поэтому только с V главы первой части («Вход в Мир»), после двух предысторий в прошлом, робинзонадной предыстории детства, рассказанной сыном отцу, и соответственной предыстории отца, рассказанной сыну.

В дальнейшем повествование развивается вплоть до конца — в двух планах: панегирико-антропологическом — как история духовного созревания личности в условиях социальной среды — и сатирико-социологическом (культурологическом) — как язвительное изображение самой среды. Первый план определяет этапы пути, второй — эпизоды («кризисы») внутри каждого этапа, перманентные «пленения» человека средой и выходы Личности из «плена».

Этапы формирования Натуры в Личность — под влиянием жизненного опыта и критического голоса второго «я» — возрастные. У каждого возраста своя жизненная цель, господствующая страсть, свой возрастной характер. У лета Юности, только что вышедшей из весны природного детства, — это (еще полуприродная) страсть к наслаждениям. Первая представшая путникам при Входе в Мир сцена жизни, для Андриени непонятная, это аллегорическая картина «неопытного детства», как оно протекает не на пустынном острове, а в обычной семье — зрелище ребятишек, которых родные губят баловством: их кормят «один раз в день, зато целый день!». Жизнь для юного путешественника Андриени — это царство Похоти, он вступает в нее через «двери удовольствия». В столице царства Фальшемира его восхищает своими фокусами Фонтан обманов, а при королевском дворе — непрерывные празднества и театральные представления. Эпизодом «любо-страстия» вечно пленяющегося Андриени, попавшего в сети красотки, его обобравшей, затем бросившей в подземелье («Чары Фальсирены»), и финальной, универсальной сатирой на продажную роскошь цивилизованной столицы («Торжище Всесветное»), эпизодом переходным, заканчивается первая часть странствования, возраст вожделеющей Юности.

Перед осенью Зрелости стоит более высокая цель: завоевать почетное место в жизни, уважение людей — воз-

раст неумного честолюбия. На великой Таможне Жизни путники подвергаются Универсальной реформе — с них снимают «радостные ливреи молодости», их учат хорошему вкусу, «политическому глазу», благоразумию. Странники теперь приобщаются к ценностям подлинной культуры («Чудеса Саластано», «Библиотека рассудительного»). Отвергая заурядный презренный путь стяжательства («Золотая тюрьма, серебряные казематы»), ходячие представления о чести («Площадь черни и загон для толпы»), пошлые жалобы искателей удачи на слепую судьбу («Милости и немилости Фортуны»), странники по дороге к истинной доблести («Виртелиа волшебница») наблюдают несчетные и бесчестные пути к почестям в мире Лицемерия, этого порока культуры по преимуществу (язвительная глава «Обитель Гипокринды»), и проходят школу высшей отваги («Оружейная мужества») и пронизательности («Амфитеатр чудищ»). Отныне их честь больше не зависит от того, «что люди скажут», злоречие для них не опасно («Стеклянная кровля и камни бросающий Мом»). Неподвластные игу чужого мнения, всецело овладев собой («Престол власти»), они уже не подвержены тирании страстей, как натуральных, так и социальных, этой «Клетки-для-Всех». Для свободных от всеобщего безумия странников-правдоискателей «путь жизни очищен» — в край леденящего Стариковства.

Зима Старости — возраст итогов жизни, а потому наиболее поляризованный возраст: какова жизнь, таков ее итог. Для тривиального «большинства» это «пора сладостной праздности», чревоугодия, пьянства («Болото пороков»), пустых занятий («Дворец без дверей»), самодовольства и пошлого брюзжания на молодых, на «нынешнее время» («На Верхотуре Мира») — возраст старческого маразма («Пещера Ничто»). Для Критило пора старости, так же как и вся жизнь Критило, — критическое, в самом высоком смысле, время, когда «Правда родит»: итоговая пора Расшифрованного Мира, пересмотра всех общепринятых истин («Знание на престоле»), постижения хода Жизни в целом («Колесо Времени»). И сама Смерть, — по Грасиану, справедливая, а не безжалостная «Свекруха Жизни», мудрая и беспристрастная Вторая Мать Всякого Человека перед его «вторым рождением», в памяти потомства, — приводит достойных странников под конец странствования к Острову Бессмертия.

В целом эволюция личности по возрастам, антрополо-

гический план сюжета, это (на том же метафорическом языке Грасиана — если сравнивать жизнь человеческую с током воды): улыбчивый ручей Детства, который переходит в бурный поток Юности, а тот, став величавой, глубокой рекой Зрелости, впадает под конец в горькое море Старости, где прогнивший баркас тела с грузом скорбей уходит на дно, канув в пучину могилы, погребенный в безмолвии вечности. Горестно-иронический оттенок панегирического плана — как бы в предупреждение возможных упреков в чрезмерном энтузиазме, в розовом «прекраснодушии».

Во втором, сатирико-социологическом, плане сюжета перед нами полярно противоположная картина культурного застоя. Героем здесь является не человеческая личность, а *обезличенная система* косных нравов — в сочетании со сверхдинамичными временными психозами модных увлечений. Высшее правило для человека в этом мире — «жить как все», «быть как все». Странники по миру проходят сквозь этот мир, как чужестранец по улице нового для него города. Он слышит разные голоса, а по сути единый голос толпы — «несчетноименной, несчетно-головой гидры», полностью интегрированного (обезличенного) мнения и поведения. Фабула сюжета, его повествовательное движение создается в этом плане разнообразием традиционных, унаследованных (или, напротив, современных, модных), шаблонных пороков, каждый из которых составляет тему главы («кризиса»). Глава сатирически описывает одну грань некоего многогранника культуры (точнее — «антикультуры») общественного целого. К героям путешествия социальная среда последовательно повернута то одной, то другой стороной — откуда и мозаическая (механическая) структура сюжета во втором плане. в отличие от органической композиции плана антропологического.

Основополагающий постулат для этики философского романа «Критикон» — это кардинальная противоположность личности и массы («большинства», «всех»). Сознание массового человека догматично; порой фанатично. Личность — критична, она всегда в пути, нередко на распутье, в состоянии кризиса. «Я никогда не иду туда, куда идут все... хочу войти туда, куда не входит никто... хочу быть человеком» (Критило). «В наш век — в диковинку человек», — поучает Хирон путников, а стало быть, «дорога, по которой идет большинство, сомнительна»

(Критило). Массовый человек подпадает под «закон для всех», под общее правило, а личность — исключение, а не правило, она «чудо», «величайшее чудо». Личность не то что на других, она «на себя самое не похожа». Она развивается, меняется от возраста к возрасту — и в пределах того же возраста. Чтобы жить достойно и творить — по образцу Творца Первомастера, верховной Личности, — надо выйти из общего (безличного) правила.

Этика «Критикона», таким образом, заведомо экстраординарна, «экстравагантна». Для формулы «личность — исключение из правила» концептистское мастерство автора придумало пластичный (типографически наглядный) прием фиксации. В пассажах второго плана, когда мимоходом и вскользь упоминается — в укор безличному «большинству»! — достойный личностный образец, взятый из исторического прошлого, чаще из современного настоящего, славное имя выносится — хотя оно всего лишь раз упомянуто! — из сатирического текста на поля — *заголовком* пассажа, «возвышаясь» над ним. Личность «маргинальна» тексту пошлой системы. И вместе с тем как-то влияет, служит примером для избранного меньшинства, культивирует. Только личность творит культуру, личность как *лицо* культуры, противостоящее стандартным «личинам», гримасам социальной жизни, основному предмету второго плана.

Негативная критичность Грасиана к традиционным косным представлениям сказывается и в иронии над ходячими народными поговорками, над архаической (доличностной) коллективной мудростью. В главе «Знание на престоле» Венценосное Знание издает указ о «критической реформе народных пословиц», на которые так любят ссылаться глупцы и пошлые полузнайки. Неверно, что «глас народа — глас божий», нет, это чаще глас невежества; надо: «устаами черни вещают черти». Не годится популярная у испанцев поговорка «сделать быстро — значит сделать хорошо»; ее надо перевернуть: «сделать хорошо — значит сделать быстро». Сущее бесстыдство твердить: «Пусть другим смешно, лишь бы мне тепло», — впрочем, женщинам, что носят декольте, дозволено говорить: «Пусть и другим смешно, и мне холодно». Запрещается поговорка «общее горе — полгоря», это дураки ее переиначили, а сперва было: «Общее горе — дураку полгоря» и т. д., и т. д.

Примечательно отношение Грасиана, законченного

«персоналиста», к личности коллективной психологии — нередкая в «Критиконе» тема национальных (также областных, даже городских) характеров. Знакомство Андриенио и Критило с европейской культурой начинается с Испании (Кастилия, затем Арагон), откуда они переходят во Францию, Германию, чтобы к старости закончить образовательное путешествие в Италию, «крае личностей, но также двуличия». Пороки культуры тем самым локализованы, национально закреплены; заодно определяются характеры других наций. Грасиан-сатирик акцентирует в национальном характере его отличительный порок. Испанцы чванливы («Я — дон Диего, и мои предки — готы»); французы низменно алчны, итальянцы лживы (у них это называется «политикой», выше всего они ценят *brava testa* — «умную голову»); Германию губят чревоугодие и пьянство; в Англии обосновались легкомыслие и непостоянство, в Польше — простоватость, в Швеции — жестокость, в Московии — хитрость; изнеженность — в Персии, варварство — в Турции, трусость — в Китае, лень — у американских индейцев и т. д.

Читателю XX в. такая национальная локализация пороков покажется до загадочности странной — если не принять во внимание исторический момент! Роман «Критикон» (1651—1657) создавался в годы английской революции, беспрецедентной для европейцев казни короля Карла I, разгара пуританского религиозного и социального экстремизма; в эпоху господства меркантилизма в экономической политике абсолютистской Франции, а также непрекращающегося наплыва французов — в глазах испанца, от «алчности» — на заработки в Испанию; публиковался «Критикон» вскоре после окончания столь бедственной Тридцатилетней войны, в которой — впервые в масштабе всеевропейском — отличилась Швеция. Крайности дворянской («рыцарской») демократии, роковые ее последствия для Речи Посполитой, поражали не только испанца Грасиана особенностями ее политической системы. «Хитрость» дипломатов Московской Руси нередко отмечалась в XVII в. иностранцами. Репутация «пьяниц» для немцев была в XVI—XVII вв. традиционной (этот национальный порок вынужден в самой Германии признать и такой патриот, как Ульрих фон Гуттен).

Большинство этих национальных «квалификаций» представляет теперь только исторический интерес; сам автор «философского» романа оказался в плену столь



нелюбезных его сердцу современных («временных») и унаследованных, некритически усвоенных стереотипов. С другой стороны, сатирическая трактовка национального характера как такового вытекает из принципиального персонализма Грасиана: национальный (коллективный) характер более устойчив, замкнут и уступает — по способности изменяться, по темпам совершенствования — характеру индивидуальному, для развития более открытому. В оценке первого сатирик Грасиан — скептик, даже «пессимист».

Мы тем самым подошли к столь же распространенной, как и сомнительной, репутации Грасиана в критике (в том числе и русской) как законченного и глубокого пессимиста. Предельно горестных, безнадежно звучащих цитат можно привести из «Критикона» (а также других книг Грасиана) сколько угодно — вне контекста, вне концепции целого, они, как обычно, мало значат. Тем более когда речь идет о страстном сатирике, по самому призванию особенно чутком ко злу, о мыслителе, остро переживавшем кризис национальной жизни, в Испании давно начавшийся и на долгие века затянувшийся — как ни в одной европейской стране! Немалую роль в такой репутации автора «Критикона» сыграл философ, которому Грасиан более всего обязан возрождением интереса к своему творчеству, в XIX в. полузабытому. В письме к немецкому испанисту Иоганну Георгу Кейлю (16 апреля 1832 г.) Шопенгауэр называет Грасиана своим «излюбленным писателем», а «Критикон» — «одной из самых любимых своих книг в мире». А в главном своем произведении он пишет: «Мне известны три пространных аллегорических произведения: явное и откровенное — это несравненный «Критикон» Бальтасара Грациана... замаскированные же две аллегии — это «Дон-Кихот» и «Гулливвер у лилипутов»<sup>1</sup>. Уже то, что «Критикон» оказался в одном ряду со столь отличным от него «Дон Кихотом» (своим антиподом, как дальше отметим), показывает, насколько субъективным — в духе своего мироощущения — было восприятие обоих знаменитых испанских романов философом пессимизма<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Шопенгауэр А. Мир, как воля и представление. Т. 1. М., 1900, с. 249.

<sup>2</sup> Ср. еще более восторженную оценку «Дон Кихота» у Достоевского («Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения») — весьма далеко, однако, от пессимизма: «...и если б кончилась земля, и спросили

Автор «Критикона» далек от пессимизма прежде всего в оценке итогов развития рода человеческого, итогов прогресса. Его мысль в этом плане не оптимистична, не пессимистична, а скорее тревожна, она родственна не Шопенгауэру, а позднему античному стоицизму, столь высоко ценимому моралистом Грасианом, выросшим на древних. Итогам развития, как сказано, посвящена третья часть романа. Множество ее страниц отведено упадку древних добродетелей в современных цивилизованных нравах. Человек «большинства», особь, под воздействием все возрастающей власти интегрирующей системы, теряет даже свое особое лицо, все более обезличивается, дегуманизируется, утрачивая природное добросердечие, естественное чувство долга перед Добром, мужество перед Злом: человек «уничтожается», становится «ничтожеством». В главе «Пещера Ничто» Стосердечный, гид путников, восклицает: «Повсюду кишмя кишат легионы чудовищ», но как мало для единоборства с ними Гераклов, сынов Юпитера, как много «Антеев, сынов своего века, рожденных из праха земли». «Богопротивников» всякого рода и сорта куда больше, чем богатырей, а еще больше — обывателей, ничтожных трусов. «О, как недолго жило Мужество в мире», — сокрушается Андриенио.

Но когда тот же Андриенио говорит, что кто-то ему сообщил, «будто во всем мире осталась одна унция мозга и половина ее у одного важного лица» («Знание на престоле»), Мозговитый, наставник путников, его поправляет: «Никогда еще в мире не было столько мозгу, и это видно из того, что, как ни губят мир, а все же он не пошел прахом». На замечание Критило, что нынче в мире все шиворот-навыворот, ибо «дерзновенный сын Иапета», т. е. Прометей, родоначальник прогресса, «все перевернул и расстроил», Ясновидящий («тот, кто проникает в самую суть вещей») возражает: «Зато нынешние люди куда больше личности, чем вчерашние, а завтрашние будут еще больше личностями». Во взгляде на прогресс культуры, ее двойственность и «неравномерность» Грасиан ближе в XIX в. к Гегелю, тоже стойку в оценке современности, чем к его, Гегеля, яростному противнику Шопенгауэру.

---

там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: «Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?» («Дневник писателя» за 1876 г. М.— Л., 1929, с. 235).

Явственнее всего, однако, несовместимость мысли Грасиана с пессимизмом выступает в учении о человеческой личности и вытекающей из него этике, составляющей душу «Критикона», романа этического по преимуществу. Вечно вожделеющая, страдающая, ибо слепая воля — это субстанция всей Природы, как и малой человеческой Натуры, в последовательно волюнтаристской, воинственно антирационалистической концепции автора «Мир как воля и представление»: субъективный и ограниченный разум человеческий («представление») в конечном счете бессилен против своей воли, проявления Мировой Воли, против своей судьбы, и обречен на неизбежное страдание; наша Хоть первичнее и сильнее нашего Разума (знаменитое Шопенгауэрово: «Мы не можем не желать своих желаний»).

С этим ничего общего не имеет Грасианово учение о человеческой личности — цитаты здесь излишни, тому доказательство весь антропологический план сюжета и его исход, вся феноменология «пути» двуединой личности в сюжете «Критикона» с ее *ведушим* началом Критило, благоразумным отцом, и *ведомой* натурой Андриено, вожделеющим, но в конечном счете послушным, любящим сыном. Образ «всадника» в индийской философской системе Санкхья (о которой Грасиан вряд ли и слышал), где *зрячий, но немощный Дух* (Пуруша, «Я») должен воспользоваться *слепым Силачом*, Телом (Пракрити, бессознательной Природой), чтобы на его плечах достигнуть цели своего странствования, — лучше всего передает (как своего рода образ-притча) философский смысл «Критикона», *странствия героев*, их путь к Правде. Разумеется, без мистики, без пессимистической проповеди Мукти (освобождения в нирване буддизма от самой жизни как неизбежного страдания), без чуждых европейцу Грасиану собственно восточных идей, которыми насыщен этот образ в системе Санкхья (на свой лад — и тоже без мистики — этим пессимистическим образом не случайно воспользовался и Шопенгауэр).

С собственно художественной стороны достоинства рассмотренных двух планов сюжета «Критикона», однако, неравноценны. Было бы, конечно, несправедливо упрекать автора, так часто настаивающего (особенно в «Оракуле») на прагматической, деловой, а не только познающей, созерцающей, миссии личности, в том, что путь его героев все же чисто созерцательный и ни разу не приводит ни

Андренио, ни Критило, в отличие от гётевского Фауста, к Делу как «началу бытия». Критило, герой по преимуществу критического романа, мог бы с полным правом защищаться, перефразировав Пушкина: «Слова критика суть его дела». Читателю, если он с этим несогласен, если ему не угоден авторский замысел, можно только посоветовать одно — отложить книгу.

Однако в пределах самой авторской концепции исполнение антропологического плана оказалось не на уровне замысла. По сути замысла, формирование характеров главных персонажей, их развитие по возрастам, должно было быть неограниченным («открытым»), обнаруживать (хотя бы в конце) все новые («неисчерпаемые») возможности человеческой природы. А на деле двуединые герои в конце «пути» психологически совершенно те же, что в начале, — все тот же вечно «пленяющийся» наивный Андренио и изначально благоразумный «критический» Критило. Главные образы лишены главного в замысле романа — *развития*, они никогда нас не удивляют, ничего читателю в потенциях своей природы не открывают. То, что так поражает в подлинно «открытых» (антропологически «свободных», ибо «дух веет, где хочет») характерах Шекспира или Достоевского — равно в положительных, как и в демонических образах, — для такой глубины Грасиану не хватило художественного гения. Подлинный интерес романа поэтому лишь в «закрытых» (ибо обезличенных) коллективных характерах образов второго — сатирико-культурологического — плана. Грасиановская концепция романа нашла продолжателей, как мы ниже увидим, именно с этой, для автора, вероятно, менее важной, менее дорогой стороны его сюжета.

Для более высокого интереса плана антропологического Грасиан-романист оказался тем первооткрывателем теоремы, который, как часто бывает в математике, оставляет для других, более счастливых продолжателей, честь ее доказать. И примечательно, что автору «Фауста», в котором «теорема Грасиана» в первый (если не единственный) раз была «доказана», во второй части поэмы, при высших обобщениях «пути» (тоже возрастного!) личности Нового времени, потребовался для художественного «доказательства» тот же метод, что и в «Критиконе», а именно — метод аллегорического изображения.

## Аллегоризм образотворчества и характер комического

По законченному аллегоризму образов и ситуаций «Критикон» — почти единственный роман в испанской литературе XVII в. Да и во всем европейском романе Нового времени.

С этой стороны аллегорико-дидактический роман Грасиана, «консептиста», одного из новаторов литературы XVII в., может показаться всего лишь завершением позднесредневековой традиции, широко пользовавшейся в дидактическом творчестве аллегорическим методом: равно в поэме и лирике, в драме и романе. Знаменитый аллегорико-энциклопедический стихотворный «Роман Розы», любимая книга позднесредневекового читателя на протяжении трех-четырех столетий, как бы служил для Грасиана-романиста моделью в его «родовом» и тоже энциклопедическом создании. Две части, весьма различные по духу и корням, «Романа Розы», из которых первая принадлежит Гильому де Лорису (ок. 1230 г.) и является поэтическим сводом ситуаций и норм рыцарской идеальной любви в духе куртуазной этики, а вторая часть, *универсально критическая*, написанная через сорок лет Жеаном из Мёна, принадлежит городской просветительной сатирической литературе, как бы отразились в двух контрастирующих планах сюжета «Критикона», нормативно-дидактическом — и сатирико-культурологическом.

Аллегорический характер всего путешествия «странников по миру» — вплоть до заключающего Острова Бессмертия — ретроспективно придает иносказательный оттенок не только сказочному детству Андриено на пустынном острове, но и предыстории Критило в обычном человеческом обществе, а также эпизоду кораблекрушения (после душевного перелома в тюремные годы), с которого начинается роман. Последовательным аллегоризмом «Критикон» резко выделяется, впрочем, только на фоне испанского (и всего европейского) романа XVII в., но не испанской литературы и искусства в целом, в частности испанского театра. Чисто аллегорическая духовная драма (ауто), восходящая к средневековому моралите, была в это время любимым народным зрелищем и оформлялась в пышных постановках — драматический жанр, в котором среди испанских драматургов блистали Кальдерон и другие его современники. Можно предполагать, что символи-

ческий эпизод робинзонады «Критикона» и символично-робинзонадный сюжет философской (но вполне мирской) трагедии Кальдерона «Жизнь есть сон», возможно, имеют общий источник — в мавританской народной легенде.

Среди аллегорий «Критикона» заметно различаются два — с виду противоположных — типа. Первый, достаточно традиционный, как обычно, основан на реализованной метафоре, на *материализации морального*. Этого рода аллегории проходят через весь сюжет романа. Тональность мысли здесь в целом серьезная, но «воплощение» духовного — это тем самым его снижение, унижение, а стало быть, часто не лишено комического оттенка. Такова первая сцена, представшая взору путешественников при «входе в Мир», сцена «неопытного Детства»: зрелище — вполне «веселое и занятное» — оравы ребятишек разных сословий и наций, которых «вела вперед женщина редкой красоты с улыбчивым лицом», — чтобы вскоре завести детей в мрачную долину, а затем напустить на них полчища хищных зверей, которые под видом нежных ласк терзают их, пожирая в своих объятиях. Таков же язвительный комизм аллегорий на протяжении всего сюжета вплоть до предпоследней главы третьей части: гостиница «Приют Жизни», где любезная хозяйка вначале потчует постояльцев, чтобы затем бросить их в жуткое подземелье, где она «питает свою свирепость человеческой плотью», — буквально «саркастический» («терзающий плоть») характер комического в грасиановских аллегориях этого рода.

Сам по себе сарказм и сцены «терзания плоти» могли бы создать впечатление авторского пристрастия к жестокости, физическим пыткам, к эстетическому садизму, мало подобающему для философского романа. Но именно аллегоризм, условность образов, смягчает впечатление (как и в аллегориях физических мук «Ада» Данте), сохраняя за картиной эстетически высокий интерес: иносказательно условным становится и саркастический тон автора.

Другого типа аллегоризм — более специфический для «Критикона» — основан, напротив, на моральной трактовке телесного, на *спиритуализации материального*. Таков, например, кризис IX первой части, озаглавленный «Моральная анатомия человека». Человеческое тело здесь интерпретируется авторским «остроумием» духовно и телеологически. Голова, как поясняет странникам мудрая Артемия, подражая Вездесущему, одновременно находится

всюду. Глаза первыми видят беду и оплакивают ее. Уши занимают второе место после глаз и поэтому находятся также высоко, но сбоку, чтобы не стакнулись глаза с ушами, а домогались правды с разных сторон: ведь «уши — врата учения». Чуткий нос — орган пронизательности, вот потому-то «нос всю жизнь растет». Глупые уста и стража зубов охраняют язык — «самое лучшее и самое худшее, что есть у человека». А чистое сердце пребывает в середине, ибо «в любви надлежит держаться середины, во всем нужна золотая середина». И тому подобные концептистские остроты.

Плод «изобретательного ума», аллегория по своей природе всегда по форме условна. Но в средневековой поэзии аллегория вполне серьезна (например, в «Романе Розы» коренится в общепринятых религиозно-моральных представлениях), часто возвышенна, патетична (у Данте во вступительной песни «Ада», но особенно в «Чистилище» и «Рае», или в аллегорическом «Видении о Петре Пахаре» У. Ленгленда). У дидактика Грасиана она подчеркнута условна, изобретательна, а в аллегориях второго рода — субъективно «концептична», вплоть до прихотливого острословия.

Примером может послужить эпизод «Галатео наоборот» в кризисе XI первой части («Пучина столицы»). Андриени и Критило, прибыв в Мадрид, первым делом посещают книжную лавку, и книгопродавец рекомендует им в качестве морального гида по столице книгу-новинку, популярную у образованных читателей, где «изложено искусство быть личностью и обходиться с личностями», а именно «Учтивога Галатео» (итальянского писателя первой половины XVI в. Джованни делла Каза. — *Л. П.*). Присутствующий при этом разговор местный придворный, концептист, подымает на смех и автора, и его наставления: советы этого руководства, может, были превосходны в свое время, но в нынешний цивилизованный век они гроша не стоят. Например, там рекомендуют во время беседы не смотреть в глаза собеседнику, это-де неприлично. Нет, язвительно восклицает Придворный, надо смотреть, да еще как смотреть! — «в упор, прямо в ясны очи, и дай тебе Бог угодить прямо в очко его помыслов, узреть его тайны». Или еще: автор считает крайним невежеством, ежели кто, высморкавшись, разглядывает затем слизь на платке, словно из его мозга выскочили перлы. Так вот — пусть бы лучше учил как раз противоположному. Каждому всенепре-

менно надо смотреть, дабы самому видеть, кто он таков — по тому, что извергает. Пусть ученый глядит и понимает, что он всего лишь сопливый мальчишка, который и рассуждать не умеет. Красотка пусть убедится, что она далеко не ангел, как ей поют, и ее дыхание не амбра. Короче, «мы — мешки, полные вонючей дрянью», «громче сморканье — больше дрянью» и т. п.

Аллегоризм «Критикона», особенно второго типа, принимает иногда форму замысловатых загадок — и для героев, и для читателя. Например, в главе «Торжище Всевсветное» странников на столичном рынке зазывают разные торговцы. Один продает редкий товар — «противовес личности», он же пробный камень «чистопробности». Оказывается, продается золото. В другой лавке вывеска гласит: «Здесь продается самое лучшее и самое худшее» — там торгуют языками. В третьем месте продавец за прилавком безмолвно, знаками, призывает покупателей ни в коем случае не расхваливать товар — продается, оказывается, Молчание, товар редкий, но весьма нужный; цена же Молчанию — само молчание. В лавке с вывеской «Продается квинтэссенция здоровья» торгуют... «слиюной врага». Один срочно продает то, что, раз упустив, вовек «не наверстать ни за какую цену»: время. Другой задаром отдает нечто весьма ценное — «горький урок». На вопрос, что стоит товар, ответ: глупцы расплачиваются своей шкурой, люди умные — чужой. На рынке можно достать «то, что больше всего уважают», но если до товара дотронешься, «сразу портится» (уважение общества).

В морали грасиановских аллегорий пустая видимость мира выступает в форме игровой, испанским теоретиком остроумия особенно рекомендуемой, — между прочим, как игра с ожиданием читателя. Существо комического здесь прямо по Канту: нечто, разрешившееся в ничто. Это характерный и формообразующий для испанской мысли классического века (особенно у Кеведо, отчасти даже у Сервантеса) смех над бездной, но не без оттенка восхищения осмеиваемым нынешним временем, более сложным («цивилизованным»), а потому требующим зоркости стоокого Аргуса (ср. 1-й афоризм «Оракула»). Смесь иронии, даже сатиры, с восхищением, столь присущая комическому еще у Лопе де Вега (например, в тональности его любимого женского образа *melindrosa* — «причудница»), чувство превосходства над старым, патриархальным — и вместе с тем сатира на порочность «культурной» современности:



барочное совмещение в остроумии взаимоисключающего. Сочетание лести с обличением, панегирика с сатирой обособлено еще в теоретическом трактате Грасиана.

Карнавальному комизму Ренессанса (например, у Рабле) автор «Критикона» предпочитает изысканно злоречивый «антикарнавал». С «вывернутым карнавалом» сюжет «Критикона» роднит и прием «истин наизнанку» (например, в «Учтивом Галатео»), «мира вверх дном», и универсальная, подобно карнавалу, форма «путешествия». В комизме далеких ассоциаций есть, конечно, элемент случайного; в нем, как и в натурально-комическом у Рабле и Шекспира, тоже смеется, «играет» сама Жизнь, но на сей раз жизнь цивилизованного века, а не космически извечная, натуральная.

Саркастически блистательная глава «Милости и немилости Фортуны» — законченно антикарнавальная. Во второй половине ее Фортуна приступает к самозащите; люди глубоко неправы, сваливая все на нее, Фортуну, утверждая, что Фортуна слепа, глупа, безумна, несправедлива. На самом же деле помощницей Фортуны является сама Справедливость — с весами в руках. Ведь все, чем Фортуна одаряет людей, — Деньги, Должности, Награды, Услады, Удачи — исходит от людей, достигается через людей; люди, и только сами они, во всем виноваты. Мудрецу, например, ничего не надо от Фортуны (эпизод «торжества мудрости»). Вывод: надо быть довольным жизнью. Глава эта и по содержанию («философскому»), и по форме (защитительная речь), и по парадоксальной логике (софистической) напоминает «Похвалу Глупости» Эразма. Но в юморе гуманиста Возрождения, особенно в первой половине «Похвалы», посвященной общечеловеческим формам неразумия и восходящей по духу к народному карнавалу, устами Глупости говорит стихийный и жизнерадостный Разум Природы. Речь Фортуны у дидактика Грасиана, напротив, обличает порочную систему цивилизованного Общества: самозащита Фортуны насквозь язвительна. Основной тезис Фортуны («надо быть довольным жизнью») лишь с виду предвосхищает рационалистическую теодицею оптимиста Лейбница в канун Просвещения («наш мир лучший из возможных миров») и по сути антикарнавален, демонстрируя (как впоследствии в «Кандиде» Вольтера) софистическую логику всякой теодицеи — и ее остроумия.

По сравнению с «эксцентрическим» (центробежным по

отношению к господствующим нормам), равно в сатире и юморе национально английским смехом испанский смех автора «Критикона» — «экстравагантный». Первый как бы исходит из завоеванных прогрессом «прав человека», особых (личных) прав творческого воображения; второй — скорее из некоего (тоже личного) «человеческого долга»: у незаурядного «инхенио», парадоксального *первооткрывателя* истины (слово «экстравагантный», характерное для XVII в., заменяется в последующих веках словом «экстраординарный»). Испанское концептистское открытие «далеких связей» в ходах мысли, источник остроумия, по Грасиану, как бы переносит авантюрный пафос «странствующего рыцаря» — у испанских конкистадоров и мореплавателей — из сферы великих дел в область логики и стилистики. В этом смысле сама форма сюжета у автора «Критикона» и его испанских современников (начиная с Сервантеса и мастеров пикарескного жанра), форма «путешествия», «странствования» по разным географическим странам и культурным краям, по «никем не хоженным путям» жизни, включает в себе оттенок аллегории<sup>1</sup>. Экстравагантное не только отличается, как эксцентричное, от банального стандарта, от интегрированных вкусов «большинства», но еще устремлено (хотя бы в воображении) к личному превосходству над заурядным и нетворческим «большинством», на свой лад — не боясь показаться безрассудным, смешным! — устремлено к возвышенному, «героическому».

Наиболее эффективные еще и поныне образцы остроумия «Критикона» — это притчи, которыми открываются чуть ли не все «кризисы» романа. Несколько архаическое, на нынешний вкус, пристрастие Грасиана (проповедника по профессии — и призванию!) к прямой дидактике одерживает свои высшие триумфы в этом жанре, провозглашенном еще в теоретическом трактате венцом всякого «сложного» (повествовательного) остроумия. Достаточно напомнить притчи об Амуре и Фортуне и двойне Фортуны в первой части, о милостях и немилостях Фортуны и о двух соискателях Фортуны во второй части, о четырех возрастах,

---

<sup>1</sup> Этимологически слово «экстравагантный» восходит к лат. *extravagari* и *vagus* — «бродячий», «странствующий»; «шаткий», «неустойчивый»; «беспорядочный», «путаный» — и, разумеется, достаточно далеко от исторического «странствующего рыцарства», от ассоциативной «ложной этимологии» позднейшего сознания.

о человеке, захворавшем от вожделений, и о лисе и лисятах.

Некогда мистическая в символике (у Данте), народно-правдоискательская (у У. Ленгленда), аллегория у Грасиана уже ориентирована на светски образованного читателя — она рассудочна по методу, заведомо художественна как условный творческий прием «изощенного ума». Аллегоризм «Критикона» не имеет почти ничего общего с современным ему в английской пуританской литературе «Путем паломника» Д. Беньяна (второй вершиной аллегорического творчества этого столетия), также проповедническим, но глубоко народным по идеям, библейским образам и языку поэтическим созданием — всенародной славы (подобно религиозно демократическому «Видению о Петре Пахаре» Ленгленда для своего времени).

Иной была судьба аллегоризма «Критикона». Утвердившийся в середине XVII в. классицизм с его эстетикой разумной меры порицал прециозную изобретательность в остроумии, образотворчестве и языке, всякого рода оригинальничанье как излишества причудливого воображения, этого известного противника разума. Аллегоризм впрямь допускался только в канонически ясных, антично-мифологических, традиционных рамках, да еще в виде простых персонификаций. Концептистской и культистской манерности как рафинированности дурного вкуса, модной «сверх-культурности», эстетика классицизма (меры!) была не менее враждебна, чем вкусу народно-средневековому, недостаточно культурному, «готическому».

И все же огромный в свое время успех «Критикона», его новаторской и актуальной концепции «философского» (обобщающего и критически оценивающего культуру в целом) романа был, как мы ниже убедимся, несомненным — не только в Испании, но и за Пиренеями. И именно во Франции, у писателей, прошедших классицистскую школу разума, наблюдается с конца XVII — начала XVIII в. органическая ассимиляция новых, критических и по форме, идей Грасиана-романиста, возвещавших близость века социально-критической мысли. Причем французские продолжатели Грасиана применяют оригинальную его идею культурологического романа, избегая, однако, в обобщениях стилистической манеры испанца, обходясь без старомодного для светского вкуса XVIII в. аллегоризма.

## Место «Критикона» в испанском романе XVI—XVII вв.

Из трех жанров испанского романа XVI—XVII вв. «родовой» роман «Критикон» ничего общего не имеет с жанром пасторальным. Все в пасторальном романе, начиная с любовного сюжета и его «природы», оранжерейной человеческой натуры, мечтательно противопоставляемой цивилизованной культуре, должно было вызывать — и как раз своей «поэтичностью» — отвращение у требовательного наставника и «прагматика» Грасиана. Мастер пасторального романа и его образцы Грасиан в своем теоретическом трактате и в «Критиконе» редко удостоивает даже упоминания.

«Критикону» зато во многом близок столь популярный в испанской литературе роман плутовской, реалистический вариант формирования, среды. О Матео Алемане, авторе родоначального для пикареского жанра «Гусмана де Альфараче», Грасиан в «Остроумии» отзывается с большим уважением. Алемановский Гусман — по натуре тот же Андриено, но более односторонний, без благоразумного отца-наставника, а потому всего лишь плут. С мастерами плутовского жанра Грасиана роднят вынесенная в самом тексте авторская дидактика, издевательский смех (особенно у Кеведо, автора «Жизни великого пройдохи Паблоса») и отрицательное отношение к любовной страсти «вождедующего» героя. Единственный любовный эпизод в «Критиконе», «Чары Фальсирены» (злключения юного Андриено, влюбившегося в плутовку), даже не чисто аллегорический и довольно женоненавистнический, как бы выхвачен из женского варианта плутовского романа типа «Плутовки Хустины» Ф. Лопеса де Убеда или «Севильской куницы» А. Солорсано. В «Гусмане де Альфараче» Грасиана более всего пленяли остроумные притчи, некоторые их образцы он полностью приводит еще в «Искусстве изощренного ума»; в дидактическом своем романе Грасиан, как отмечено выше, изобретательно развил этот образ «приятно полезного» (*utile dulci*) искусства.

Но автору «Критикона» в плутовском жанре чужда погруженность в эмпирически ограниченное, в упоение колоритным бытом. Плут и его проделки, плутни представляются Грасиану прежде всего слишком примитивной моделью для универсальной (философской) картины чело-

веческой жизни. С этой стороны показателен эпизод «Знание на престоле», где путешественникам встречается Хитрец. Андриенио он показался особенно значительной фигурой современности, но Критило замечает на это, что плутни нынче «забракованы самими хитрецами» — «только глянь на его повадки да ухватки, сразу видишь, что Плут».

По поводу игры Хитреца и его напарника Простака люди говорят: «Полно, игра ваша понятна». Взятки им обоим не взять... Нынче куда ловчей «обманывают правдой». Плутни, обман, глупость человеческая на театре человеческой жизни автору «Критикона» как чисто комический материал представляются мало достойным предметом для обобщающего романа. В первой части путешественники смотрят на испанской площади (этом «загоне для черни») комедию, где за обманным пиршеством обирают гостя-чужестранца и забирают у него последнее платье. Вместе со всеми «зрителями подлого сего театра» Андриенио хохочет над проделками хитрецов и глупостью человеческой. А Критило не смеется, он плачет. Для Критило «представление было не веселым, но печальным, не забавой, но пыткой», ибо «злосчастный чужестранец — это Всякий Человек, это мы все». Жизнь для Критило — театр не комедийный, а скорее трагедийный, где человека обманывают не отдельные люди, а система жизни — мир в целом; человек вступает в этот мир с плачем. Для социальной сатиры автор философского романа предпочитает чисто комической фактографии колоритного быта обобщающую серьезную правду аллегории.

От романа рыцарского, популярность которого в Испании уже была основательно подорвана к середине века успехом «Дон Кихота», «Критикон», на первый взгляд, весьма далек. И все же арсенал мотивов рыцарского романа — двуликие, стокие и стосердечные чудища, великаны и карлики, волшебные фонтаны и зачарованные дворцы — использован почти в каждом «кризисе», но сказочность концептистски перетолкована в духе аллегорического понимания эпических сюжетов как морально условных уподоблений, остроумно реализованных метафор. По духу своему в целом рыцарский роман близок автору «Героя», «Благоразумного» и «Критикона» высокой концепцией деятельного человека, героя памятных в потомстве дел. В синтетическом романе «Критикон», таким образом,

сатирический взгляд на общество, восходящий к пикарескной традиции, сочетается с энтузиазмом рыцарского жанра перед выдающейся личностью: центральные персонажи «Критикона» вступают — на сей раз отнюдь не иронически — в конце жизненного пути на заветный Остров Бессмертия. (Во избежание впечатления «прекраснодушия» от этого финального и триумфального эпизода панегирического плана Грасиан вводит в него незабываемый образ Шумливого Удачливого Воина. Оказывается, даже героям, их славе в потомстве, не дано заткнуть рот злоречию на свой лад «критических» зоилов, пошлому злоречию, не лишенному неких резонов, — «ни один герой не был вполне герой»: последний — «посмертный» — образец сочетания в остроумии Грасиана панегирика с сатирой.)

Сложнее отношение «Критикона» к последнему и величайшему рыцарскому роману (он же первый роман Нового времени), к «Дон Кихоту», по своим истокам и характеру даже более, чем «Критикон», роману синтетическому, — с включением и «мечтательной» пасторальной традиции, но с иным, чем в пасторали, главным героем и иной (юмористической, а не панегирической, как в рыцарском романе) концепцией человека — «творца своей судьбы». Имени Сервантеса Грасиан в своих книгах ни разу не упоминает, но на славу «Дон Кихота» явно намекает в «Благоразумном» («не все сумасброды вышли из Ламанчи, но некоторые вошли в нее»<sup>1</sup>) и в «Критиконе», говоря о тех противниках рыцарских романов, которые «тщились изгнать из мира одну глупость с помощью другой, еще похлеще», — отзывает Грасиана, не раз приводимые критиками в качестве курьезов.

Между тем «непонимание» «Дон Кихота» со стороны такого пронизательного ума, как Грасиан, не было недоразумением и заслуживает серьезного рассмотрения. Разумеется, апологет остроумия Грасиан не уловил гениального остроумия «Дон Кихота», не понял всю сложность бессмертного осмеяния Сервантесом героического энтузиазма. В этом, однако, не только сказалась нередкая в истории искусства, даже у великих художников, эстетическая идиосинкразия к принципиально иному художественному языку — законченный моралист не оценил вели-

---

<sup>1</sup> Игра слов. *La mancha* (исп.), «Ламанча» — «пятно»; то есть «запятнали себя».

чайшего юмориста. не уловил *тональность* его смеха. Ведь и для восторженных поклонников «Дон Кихота» в Испании и во всей Европе XVII в. комическое в образах Сервантеса доходило лишь во внешнем и временном (литературно-пародийном) своем плане — и не только до них. Еще в XVIII в. Монтескьё в «Персидских письмах» отмечает — правда, с иной оценкой, чем у Грасиана! — что «у испанцев есть только одна хорошая книга, а именно та, которая показала нелепость всех остальных». И даже в начале XIX в., в эпоху величайшего культа Сервантеса, Байрон в «Дон Жуане» со скорбью восклицает, что творец «Дон Кихота» убил в Испании благородный рыцарский дух. Именно это и возмущало и отталкивало автора «Критикона» в романе Сервантеса. Лишь в ходе истории раскрылась (и нередко с другой односторонностью, «безрассудно» апологетической) поэзия «вечно рыцарского» в «Дон Кихоте», непреходящее значение романа и его героя как «величайшей сатиры на человеческую восторженность» (Г. Гейне), то, чего «благоразумный» и по-своему восторженный Грасиан, сатирик-*энтузиаст*, не уловил.

Также несомненно, однако (и само по себе весьма показательно), влияние «Дон Кихота» на «Критикон» — иногда как прямое заимствование, а чаще в плане вариаций или полемиического («благоразумного») отталкивания. Эпизод «Библиотека рассудительного», разбор и критическая оценка наиболее знаменитых новейших книг, явно навеян эпизодом обследования библиотеки Дон Кихота священником и цирюльником, литературным судом над рыцарскими романами. В более широком плане весь отмеченный выше арсенал мотивов рыцарского романа, вошедший в «Критикон», подсказан романом Сервантеса и Грасианом только художественно перетолкован. Психологической (субъективной) фантастике, «безумию» душевной жизни в «Дон Кихоте», где герой «изобретательно» объясняет превращение великана в ветряные мельницы злыми чарами, — соответствует в «Критиконе» социологическая (объективно безумная) фантастика, изобретательно вводимая как прием самим романистом.

Наконец, три основных, для жанровой фабулы сквозных образа рыцарского романа — герой, друг-оруженосец и дама — также вошли в роман Грасиана через свою трансформацию в романе Сервантеса. Культурную изоц-

ренный рассудительный Критило соответствует культурному, начитанному, но безрассудному Дон Кихоту (которого сам Сервантес — уже с заголовка — юмористически рекомендует как «хитроумного», инхениосо), а «природный» Андриено — простодушному Санчо Пансе («натурального» Санчо Брюху). На иной (моральный) лад контрастные, но внутренне связанные, два главных персонажа «Критикона» — та же нерасторжимо двуединая, всему остальному обществу противопоставленная, страствующая по миру пара, что и в «Дон Кихоте». А к Дульсинею («Сладостной»), к идеальной даме, вдохновляющей героя во всех его подвигах, восходит в «Критиконе» супруга «культурного» Критило и мать «натурального» Андриено — Фелисинда («Благостная») — достойное Блаженство, которое они ищут, — «благоразумно», а не так, как ламанчский безумец, хоть столь же тщетно, — по всему белу свету.

Уже в «Дон Кихоте» женский образ-идеал настолько идеален, что читатель ни разу не видит Дульсинею, «не видел ее сроду» (по свидетельству автора) и Санчо Панса, а только придумал одну свою встречу с ней для Дон Кихота (который тут же «остроумно» доказал Санчо, что тот ее не видел...). Видел ли ее когда-нибудь (хотя «некоторое время был в нее влюблен») сам деревенский идальго Кихада (он же Кесада, или Кехана)? Это также не совсем ясно, как и точное его имя. Знаменитый провансальский трубадур и рыцарь Джауфре Рюдель, лицо реальное, был, согласно поэтической биографии, влюблен в графиню Триполийскую, даже долгие годы умирал от любви к ней и только перед смертью ее впервые увидел. Дульсинею Тобосскую (не крестьянку Альдонсу Лоренсо!) дано видеть только духовным очам ее Рыцаря. Идеальная дама «Критикона», где о Фелисинде мы впервые узнаем (слышим!) в неаллегорическом начальном рассказе Критило, в дальнейшем повествовании также ни разу не показывается, идеализируется, превращаясь к концу путешествия по жизни в аллегорию вечно чаемого сладостного Блаженства, место коему лишь на небесах...

«Дон Кихот» и «Критикон» во всех отношениях два отрицания-утверждения рыцарского жанра, два образца антропологического романа и две «остроумные», «хитроумные» энциклопедии национальной жизни — это в испанском романе XVII в. два брата-антипода, две нормы родовой природы романа.



## Значение «Критикона» для европейского романа Нового времени

Время наибольшей славы Грасиана, апогей интереса к «Критикону» и влияния его на европейскую философскую и художественную мысль — это конец XVII в. (период кризиса его классицизма) и первая половина XVIII в. (ранний этап Просвещения). С 1641-го по 1750 г. книги Грасиана выходили отдельными изданиями в переводах на новые европейские языки и латынь 133 раза — в том числе 14 изданий «Героя», 8 «Политика», 11 «Благо-разумного», 10 «Размышлений о причастии» и 21 издание монументального «Критикона». Чаще всего, впрочем, и в это время публиковался «Карманный оракул» — 72 издания. Еще до 1680 г. четырежды изданные по-итальянски афоризмы Грасиана обрели всеевропейскую славу после выхода упомянутого французского перевода Амедео Делауссе в 1684 г. В Германии знаменитый философ-эрудит и основоположник теории естественного права Христиан Томазиус (1655—1728) читал в 1687—1688 гг. в родном Лейпциге свой первый университетский курс лекций по морали, праву и воспитанию, положив в их основу идеи автора «Карманного оракула» — за год перед этим впервые опубликованного по-немецки; лекции имели огромный успех, а новизна и смелость идей, возмущавших близость века Просвещения, вызвали крайнее раздражение у академических коллег Томазиуса и в кругах клерикальных — лекции были вскоре запрещены, а сам лектор выслан из родного города. Судьба этого скандального курса показательна для подлинного места Грасиана (к которому прежняя критика так часто была несправедлива!) в истории европейской мысли.

Что касается «Критикона», влияние его концепции романа реже ощутимо в XVIII в. у английских писателей, хотя на английский язык «Критикон» был переведен еще в 1681 г., раньше, чем на все другие языки. Ближе всех романистов к испанцу здесь Д. Свифт, последовательный сатирик — в частности, пристрастием к сатирической притче («Сказка о бочке») и саркастически *изгровым*, доводимым до явного абсурда, характером смеха («Скромное предложение»). Эта близость всего нагляднее в главном произведении Свифта — типом сюжета в целом, методом образотворчества, тональностью комического. Сохраняя для универсальной сатиры грасиановскую форму мнимого

«путешествия», автор «Путешествий Гулливера» (1726) углубляет иронию «Критикона», заменяя — в порядке «дани» модным вкусам — уже с заголовка страны европейские на экзотические, для читателя XVIII в. более интересные «отдаленные страны света», а всечеловечески обобщенные два образа главных героев путешествия на одного, обычного «хирурга и капитана нескольких кораблей» — не без издевки заодно и над изобретательным «остроумием» самого Грасиана в прозрачных иносказаниях. Отказываясь от явной аллегории, заменяя сказочную фантастику «Критикона» математически выверенными («точными») в гиперболах масштабами, Свифт доводит до абсурда «трезвую» рассудочность ситуаций и характеристик, «беспристрастную» (а по сути — бесчеловечную!) «деловитость» документального отчета: прагматический разум здесь «поставлен на службу безумию». Как и у автора «Критикона» в оценке социальной системы, смех Свифта — писателя, среди просветителей наиболее близкого чисто сатирическому реализму предыдущего столетия, — смех жестокий, отчужденный («маргинальный»), а по направлению, на фоне ведущих идей века, скорее по-английски эксцентричный, чем по-испански экстравагантный смех Грасиана, и стало быть, у Свифта — в атмосфере восходящей буржуазно-деловой Англии — *смех безнадежный*. Различие между двумя сатириками всего явственнее в конце «путешествия» сквозь общество и историческое время, в итоге жизненного пути, итоге прогресса: ужас перед «бессмертными» в незабываемом эпизоде струльдбругов, отчаяние и мизантропия Гулливера после кульминации сатиры на род человеческий в эпизоде йеху — и апофеоз вступления героев на Остров Бессмертия, триумфальный конец испанского романа.

Почти ничего общего не имеет с «Критиконом» (как и с «Гулливером») роман Дефо, в том числе «Робинзон Крузо» (1719). Установка на эпос частной жизни, эффект правды правдоподобной, деловитая фактографичность даже в поразительном (в основу главного эпизода «Робинзона Крузо» легла, как известно, реальная история английского матроса Селкирка, до неузнаваемости преображенная автором) и вполне серьезный тон, по литературным истокам восходящий к жанру деловых приключений капитанских мемуаров — вплоть до документально убедительной формы «повествования от первого лица»,

фактографический отчет самого капитана (в «Гулливере» формы иронической), — во всем решительный отказ и от остроумия, и от иронии, от приемов «искусства изощренного ума», как и от *социально* обобщенного («философски культурологического») сюжета. Ситуация самой Робинзонады возникает здесь без особой дидактики, естественно (в порядке самозарождения «вечного мотива») — из жизнеописания героя морских приключений, который попадает на необитаемый остров после обычного кораблекрушения и уже в зрелом возрасте, а не так, как в сказочной истории детства Андриено, вскормленного «самкой дикого зверя» (не говоря уже о герое Ибн Туфейля). Знакомый с романом Грасиана читатель, возможно, не сразу и замечает, что роль культурного Робинзона как наставника дикаря Пятницы по-своему родственна центральной паре «Критикона», романа в то время достаточно хорошо известного. Минуя «изобретательную» аллегоричность, не прибегая к дидактически акцентированной «философской» тенденции, автор «Робинзона Крузо» подымает «безыскусственную прозу» частной судьбы человека, а с ней и форму романа, «эпоса частной жизни», до такой высоты философского мифа («аллегории»), о которой мог только мечтать Грасиан-романист.

У других английских писателей XVIII в., творцов «семейного романа» — у Филдинга, автора «Джозефа Эндрюса», написанного, как указано уже в подзаголовке, «в подражание Сервантесу», у Голдсмита в «Векфилдском священнике», у Стерна, отчасти у Смоллетта, — юмор донкихотских образов, погруженных в частный быт, часто сочетается с испанской традицией пикарескной (с ней тесно связан и Дефо как автор «Молль Флендерс»), язвительная сатиричность которой значительно смягчена у англичан-юмористов: влияние «Дон Кихота» вытеснило в Англии наметившуюся было в начале века у Свифта грасиановскую концепцию романа.

Оригинальных продолжателей создатель «Критикона» зато нашел в XVIII в. во французской литературе, где его влияние (как автора «Остроумия» и концептиста) было значительным еще в середине предыдущего столетия у «прециозных», а одно время, в 80-х годах XVII в., стало предметом довольно горячей полемики. Кризис абсолютизма со второй половины царствования Людовика XIV и усиление оппозиционных настроений способствовали возрождению во французской литературе интереса к испан-

ской культуре, где социально-политический кризис начался гораздо раньше, к усилению влияния испанской сатиры и дидактики (в частности, пикареского жанра на «испанизм» романов Лесажа), а также влияния кризисного духа «Критикона» на первых французских писателей века Просвещения.

Во Франции начала XVIII в. «Критикон» имел наибольший в Европе успех: из тринадцати изданий за пределами Испании (1681—1745) шесть вышли на французском языке между 1696 и 1725 гг. Для мастеров французского «философского» (в понимании века Просвещения) романа «Критикон» служил некоей гибкой, допускающей вариации нормой — типом своей фабулы («образовательное путешествие»), остроумием тона повествования и языка, а главное, критически обобщающей, «культурологической» точкой зрения: нормой высокого («философского») чтения, равно противостоящего занимательности романа авантюрно-галантного, комически-бытового и прочему ходкому «чтиву».

Через три года после первого французского перевода «Критикона» (1696 — и в том же году переизданного) выходит роман Фенелона «Приключения Телемака», предшественник «философской» повести Просвещения. Сын Одиссея Телемак отправляется искать своего отца (подобно Андриено, ищущему свою мать), о котором после окончания Троянской войны нет никаких сведений. Он посещает разные греческие города, знакомится с их политической жизнью и культурой. Юного Телемака в этом путешествии сопровождает наставник Ментор, духовный отец, который, подобно Критило, на конкретных примерах преподносит своему питомцу, будущему правителю Итаки, уроки государственной мудрости в духе непреложных обязанностей правителя перед законами и интересами народа. Достаточно прозрачная мораль этого «педагогического путешествия» и переряженных (во вкусе классицизма) «путешественников» (Фенелон занимал при дворе Людовика XIV должность наставника дофина), а также сенсационный успех романа (двадцать изданий в одном 1699 г.!) навлекли на автора «Телемака» гнев короля, и он подвергся той же судьбе, что в Испании за полвека перед этим автор «Критикона»: лишен должности и пожизненно сослан в Камбре.

По общему стилю «философского» романа и той роли, которая отводится в нем остроумию, гораздо ближе, чем

Фенелон, к Грасиану Монтескьё в «Персидских письмах» (1721), несмотря на эпистолярную — светскую, для светского французского читателя более приемлемую, чем дидактический эпос «Телемака», — форму изложения и не античный, а восточный облик «путешественников». Два знатных перса, недовольных порядками на своей родине, путешествуют по Франции и делятся в письмах впечатлениями со своими земляками. Старший из них, рассудительный и добродетельный Узбек, размышляет над первоосновами непривычной для них европейской культуры, а юного и впечатлительного Рикю больше занимают моды, положение женщин в обществе, галантные нравы, светские игры. С виду всего лишь дань модному в начале века увлечению «восточными сказками» — после огромного во Франции успеха перевода «1001 ночи» — «экзотический» (а значит, более «близкий к природе», чем у европейцев) угол зрения персов на цивилизованные нравы — делает излишней для «Персидских писем» робинзонаду сказочной предыстории путешествия Андриено и не менее правдоподобно мотивирует философски обобщенный и непредубежденный («остраненный», как обычно у иностранцев) взгляд на наблюдаемую жизнь. Впрочем, заведомая условность этой экзотики (психологически не менее примитивной, чем естественное простодушие дикаря Андриено и благоразумие многоопытного Критило) достаточно очевидна и в дальнейшем была унаследована традицией философского романа как технический прием для «природного» (и единственно «разумного») критического угла зрения героя, воплощенного и переряженного «философского сознания». Довольно меткое, а не только остроумное, замечание современницы Монтескьё о главном его произведении, о «Духе законов», что это скорее остроумие *над* законами<sup>1</sup>, вполне применимо и к «Персидским письмам». Столь характерной для французского ума иронией, проходящей сквозь все планы повествования, Монтескьё довел до большей утонченности генерализующий метод (и маргинальную позицию) дидактического автора «Критикона» и его апологию «изошренного ума»: остроумие, в котором дух, витая над эмпирией жизни, над бездной косного быта, в своем слове творчески царит в сфере постижения истины.

<sup>1</sup> Игра слов. «Esprit des lois» — «дух законов». Франц. esprit означает и «дух» и «остроумие»; примерно то же, что исп. «инхенио» Грасиана.

Ближе всех философов-романистов к автору «Критикона» — и всех самостоятельней, изобретательней в развитии его философской концепции романа — тот, в котором полнее всего «отразился век» философов, автор «Кандида» и «Простодушного». Вольтера Грасиан занимал и как эстетик, и как стилист. В теоретических статьях из «Философского лексикона» чувствуется влияние на Вольтера теории остроумия Грасиана, хотя в статье по стилистике («Фигуры») Вольтер, прошедший школу Буало, иронизирует над пристрастием Грасиана-стилиста к метафорам. Такие пассажи Грасиана, как «мысли отправляются от обширных берегов памяти, выплывают в море воображения и прибывают в гавань остроумия, дабы их записали на таможене разума», напоминают Вольтеру смешной «стиль Арлекина». «Признаемся,— замечает Вольтер, имея в виду модное увлечение эпохи экзотикой,— таков часто бывает восточный стиль, которым мы стараемся восхищаться». Статья «Человек» начинается подражающей Грасиану притчей о том, как Бог продлил человеку жизнь за счет животных. В эссе «Человек в естественном состоянии» есть рассуждение о том, кем был бы человек, выросший в одиночестве. Значительнее всего, однако, влияние Грасиана на философскую повесть Вольтера.

В «Кандиде, или Об оптимизме», вершине философского романа XVIII в., Вольтер, углубляя «остромыслие» Грасиана, направил острие критической мысли против самой философии, против двух крайностей «философски последовательной», а по сути книжной позиции в оценке жизни, равно несостоятельных и равно отвергающих вмешательство в ход жизни — исключаящих критицизм практический. Тем самым Вольтер, по сути, развивает прагматическую мораль автора «Оракула», его апологию деятельной, а не только созерцательной личности. Рассудительному Критило поэтому соответствуют в романе Вольтера не один, а два философа-наставника юного Кандида («Чистосердечного»): критика неразумного социума распространяется — в отличие от «Критикона» — и на «разумных» (не лишенных, впрочем, «остромыслия») мудрецов. Центральным героем романа — единственным героем образовательного путешествия — тем самым становится, уже с заголовка, Кандид, наивная, но способная формироваться, усваивать опыт жизни, нормальная, недогматическая человеческая натура. В конце повествования сам Кандид уже наставляет прежних двух своих настав-

ников. (А через восемь лет после «Кандида», в «Простодушном», уже нет нужды в персонаже, аналогичном Критило: в «Природном» и вместе с тем «критическом» Гуроне, в его естественном сознании и протестующем поведении слились — не без влияния Руссо — грасиановские Андриенио и Критило.)

Многое меняется у автора «Кандида» и в характере «путешествия» по жизни, его структуре и тоне остроумия. Для предыстории и завязки Вольтер обошелся без робинзонады природной, заменив ее робинзонадой социальной — глухого, на отшибе жизни, феодального немецкого замка, в котором под руководством мудреца Панглоса («Всезнающего») воспитывается Кандид, — достаточно естественная мотивировка наивности героя; для «остраненного» взгляда на современную жизнь не потребовалось и персидской экзотики Монтескье. Что касается самого путешествия, оно уже не любознательное, не добровольное, как, вслед за Грасианом, у французских предшественников Вольтера. Сама Жизнь, главная наставница Кандида в этом путешествии, выталкивает героя из рая невинности на большую дорогу, систематически опровергая уроки оптимиста Панглоса и как бы подводя героя к безнадежному взгляду пессимиста Мартена, — в конечном счете также опровергнутому. Возлюбленная Кунигунда (грасиановская Фелисинда) в романе Вольтера после всяких превратностей обретена, мы даже ее видим — правда, в малоутешительном, неузнаваемо обезображенном жизнью, виде. Обоюдоострая ирония Вольтера временами задевает и самого Грасиана, в частности концептистское остроумие его телеологии (ср. в «Критиконе» «Моральная анатомия человека»), конгениальное рационалистической логике оптимиста Панглоса, пародируемой Вольтером («Носы созданы для очков, потому у нас очки»; «свиньи созданы, чтобы мы их ели, и мы едим свинину круглый год»). Под конец приключений все путешественники — герой, два «оруженосца-философа», дама — соединяются, найдя достойное человека место в жизни. В развязке «философского путешествия» Вольтер остроумием далеко превзошел свой образец — оставаясь верным его духу, но обойдясь без заключительной однозначной дидактики Острова Бессмертия. В трех словах знаменитого итога мудрости земной («возделывать свой сад») звучат *голоса всех трех* партнеров путешествия — каждый в известном смысле прав! — но с кандидовским акцентом на первом

слове — в философски («критически») открытой форме. Высшая в своем роде вершина философского романа выходит за пределы теоретического своего рода, обращена к «практике».

В немецкой литературе (где роман Грасиана был переведен еще в 1708 г.) близким «Критикону» по духу явился на пороге двух веков жанр «воспитательного романа», детище немецкого неогуманизма — особенно в высшем своем образце, в «Вильгельме Мейстере» Гёте. В отличие от философского французского романа, его социологической установки на изображение среды, немецкий воспитательный роман *антропологически* сосредоточен, как в личном плане грасиановского романа, на формировании человеческой личности. Родственность «Критикону» цикла романов о Вильгельме Мейстере, задуманного автором как трилогия (третья часть «Годы мастерства» осталась неосуществленной), сказывается между прочим и в *возрастной* трехчленной композиции сюжета.

Со второй половины XVIII в. наступает упадок интереса к творчеству Грасиана, а заодно и влияния его романа. На протяжении полутора веков его книги появляются очень редко (два английских переиздания «Благоразумного» 1760 г. и 1776 г., одно польское 1762 г. и уже упомянутый русский перевод «Героя» 1792 г.). Успехом еще пользуется только «Карманный оракул»: с 1751-го по 1973 г. — за два столетия с лишком — 53 издания (из них 22 немецких, 16 английских, 5 на венгерском языке; в 1790 г. афоризмы «Оракула» даже были переложены венгром Ф. Ференцем в стихи!). После 1745 г. и вплоть до 1957 г. — за два столетия — ни одного переводного издания «Критикона»!<sup>1</sup>

Помимо аллегоризма, глубоко чуждого (ибо «рассудочного») романтической, как и реалистической эстетике XIX в., а также широкого пользования в образотворчестве остроумно условным — в ущерб и внешнему правдоподобию, и *психологически* глубокой правде — немалую роль в равнодушии прошлого столетия к роману Грасиана сыграли «элитаристские» черты его этики: недоверие «большинству», безнадежный взгляд на разум социальной

---

<sup>1</sup> На родине Грасиана охлаждение интереса к нему не было столь резким. Неоднократно издавались за это время в Испании и собрания его сочинений и отдельные произведения, в том числе «Критикон» (1913—1914, 1929, 1938, 1940, 1944, 1957, 1960, 1970), не считая изданий романа сокращенных или в отрывках.



среды, не меньше, чем (для XIX в. чрезмерный и малоубедительный) энтузиазм перед возможностями личности, независимой от среды. Не приходится и говорить о влиянии Грасиана на литературу XIX в., аналогичном его значению для философского романа Просвещения. Тем более знаменательна некоторая типологическая родственность его концепции романа выдающимся художникам XIX в. в отдельных случаях — когда как романисты они заметно возвышаются над «эпосом частной жизни» как таковой и, заведомо генерализируя, прибегают в сюжете к символическому иносказанию условной фантастики.

Так, например, Бальзак, обобщая в цикле «философских повестей» представленную в «Человеческой комедии» энциклопедическую картину современной культуры во всех частных ее сферах и, как никто другой среди его современников, сознавая кризисный по самой природе ее характер, пользуется в философской повести «Шагреновая кожа» притчеобразным, подобно «Критикону», сюжетом и аллегорическими по сути образами. Позже, в кризисной атмосфере идей «конца века», О. Уайльд создает в «Портрете Дориана Грея» непреходящей правды фантастический сюжет-притчу, близкий к «Критикону» парадоксальным остроумием основного мотива (в известной степени «самокритическим» для автора воплощением-опровержением модного «эстетического аморализма») и родственным Грасиану контрастом двух центральных образов — простодушно доверчивого Дориана и его наставника, парадоксального и «критического» к общепринятым банальным истинам Лорда Генри (художественно опровергнутого самим автором Критило этого романа).

Роман, ведущий жанр эпического рода в европейской литературе Нового времени, генетически связан — через «Дон Кихота» Сервантеса, свой первый образец, — с позднесредневековым рыцарским романом, в свою очередь восходящим к древнейшему героическому эпосу, *собственно родовому* повествованию. Как прозаический «эпос частной жизни» роман повествует о личных (индивидуальных) коллизиях между людьми: культура общества как целое выступает при этом, начиная с испанского плутовского романа, только *косвенно* — через нравы, коллизии, судьбы индивидуальных персонажей, частных лиц. Но уже в XVIII в., веке Просвещения, «Путешествия Гулливера» Свифта и французская философская повесть возвещали возможность принципиально иного жанра романа, по со-

держанию дополняющего роман обычный, романа, в котором главный персонаж, «путешественник по жизни», соприкасается (наблюдая или лично сталкиваясь) непосредственно с культурой общества в целом как главным предметом повествования: прозаический «эпос социальной жизни» — критической либо сатирической тональности. Этот культурологический тип романа возрождается в XX в., в связи с осознаваемым всемирно-историческим кризисом культуры, — начиная с произведений Г. Уэллса, романа «Этот прекрасный мир» О. Хаксли и их многочисленных в разной форме продолжателей: научно-фантастические романы-путешествия в космическом пространстве или «антиутопические» романы-путешествия во времени, в историческом будущем. Предметом этих романов являются возможные — или угрожающие человечеству — иные системы социальной культуры.

Первым образцом такого романа, принципиально отличным от жанра, восходящего к испанской традиции «Дон Кихота» и плутовского жанра, образцом повествования сатирико-культурологического — как фона для персонально антропологического — был роман Бальтасара Грасиана. И в этом особом, историко-литературное и эстетическое, значение «Критикона».





# Исторический роман Вальтера Скотта

И в наше время слава Вальтера Скотта (1771—1832) достаточно велика во всем мире. Его много читают, особенно юношество, его ценят как создателя исторического романа, а также как замечательного поэта.

Но не такова была слава этого писателя у современников. Около 1820 г. Вальтер Скотт царил над всей художественной прозой. Он был, по свидетельству Белинского, «поэтом всех полов и возрастов от отрочества... до глубокой старости». Он вызывал всеобщий, единоклассный восторг. Критика признавала его «вторым Шекспиром». Великий немецкий поэт Гёте считал, что Вальтер Скотт «создал совершенно новое искусство, имеющее свои собственные законы». На некоторое время он заслони́л всех прежних романистов и стал «отцом современного романа», «современным Гомером», а его творчество признавалось высшим образцом эпического рода в литературе нового времени.

Читателю наших дней, знакомому с романами Стендаля, Бальзана и Диккенса, Толстого, Достоевского и Горького, эти оценки уже кажутся плодом неумеренного восторга; правда понятного у современников, которые часто склонны преувеличивать значение того, кто открыл перед ними новый мир и совершенно новые источники (замечание Пушкина о романах Вальтера Скотта). Но нынешнему читателю, который с детства пьет из этих источников, важно знать, в чем существо открытия Вальтера Скотта в истории художественного развития общества.

Задолго до Вальтера Скотта, в особенности в XVIII веке, существовала богатая традиция европейского романа. Он давал широкую картину общества и его учреждений («Путешествия Гулливера» Свифта) или нравов частной жизни («Том Джонс» Филдинга). Это были романы из современной жизни, но, чтобы стать современными и жизненными в более полном смысле слова, им не хватало одного — исторического изображения человека и общества.

Не то чтобы романисты до Вальтера Скотта не понимали, что в разные эпохи и у разных народов жизнь различалась и нравы были разные, — это обстоятельство было достаточно известно, но им представлялось, что для «существа» человеческого общества эти исторические и национальные черты не играют решающей роли, что это всего лишь, так сказать, «внешние одежды», а не его настоящая «природа». В «Путешествии Гулливера» или в вальтеровском «Кандиде» мы попадаем в другие страны, фантастические или реальные, но жизнь там, по сути дела, та же, хотя и в непривычных масштабах и формах.

Но отсюда вытекало, что не только в изображении человека писателям до Вальтера Скотта не хватало исторических и национальных красок (или, как говорят, «исторического и национального колорита»). Вся картина жизни получалась недостаточно яркой как картина именно современной жизни, ибо она не осознавалась как звено в живом историческом движении общества, как этап в развитии народной жизни. Короче, изображение человека и общества у Дефо и Филдинга, Лесажа и Вольтера в значительной мере страдает отвлеченностью.

В силу ряда обстоятельств на долю Вальтера Скотта выпала честь открыть для романа новые жизненные источники и внести историзм в изображение мира и человека века.

В. Скотт жил в одну из самых бурных эпох в истории европейского общества. Промышленный переворот в Англии и французская буржуазная революция взорвали устои феодального строя. Наполеоновские войны и связанное с ними освободительное движение народов всколыхнули всю Европу. Между старым обществом и современной жизнью легла пропасть. Движение истории стало слишком ощутимым, чтобы можно было по-прежнему удовлетворяться представлениями о неизменных законах «человече-

ской природы». Ее место заняла история и народы как герои исторического движения. Принцип исторического развития проникает в философию, естествознание и общественные науки, в искусство и литературу. Теперь уже стараются изучать прошлое, чтобы понять настоящее и то направление, в котором движется общество.

К тому же в Шотландии, на родине Вальтера Скотта, наряду с бурным развитием капитализма — преимущественно в средней части страны, в промышленном районе Глазго,— оказались, как мало где в Европе, живучими остатки самых древних форм человеческого общества, и будущий создатель исторического романа мог их наблюдать с детства. В горной Шотландии у гайлендеров (горцев) сохранился *клан*, звено в развитии первобытного родового общества. И многие «шотландские» романы Вальтера Скотта (в том числе и «Пертская Красавица») в значительной мере посвящены быту клана — живого памятника исторического прошлого. «В романах Вальтера Скотта перед нами, как живой, встает этот клан горной Шотландии»<sup>1</sup>, — пишет Ф. Энгельс. Путешествия по родной стране, знакомство с социальными контрастами разных ее областей стали для Вальтера Скотта как бы путешествием в далекое прошлое его родины, в ее историю.

Вальтер Скотт был призван возродить у современников интерес к прошлому и возбудить живое чувство истории также благодаря условиям своей личной жизни и воспитания. Потомок старинного шотландского рода, будущий великий романист родился в семье юриста, в главном городе Шотландии — Эдинбурге. Но после недуга, перенесенного в раннем детстве (из-за него Вальтер Скотт остался на всю жизнь хромым), родители, желая поправить здоровье ребенка, решили перевезти его в деревню. Здесь, в живописной местности на берегах реки Твид, на фоне темнеющих на горизонте высоких Чивиотских гор стояли развалины древних замков и монастырей и все дышало таинственной стариной. Предания о неукротимых баронах, владетелях этих замков, об их деяниях и преступлениях еще были свежи в памяти местных жителей. О них в поле рассказывал ребенку пастух, лучший друг его детства, и дома — родная бабушка, а тетка пела ему старинные баллады об Уоллесе и Роберте Брюсе, героях борьбы за свободу Шотландии. В этой пограничной с

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1957, с. 524.

Англией области лучше, чем где-либо, сохранились предания и легенды о героической старине. Они, а также семейные рассказы о его воинственных дедах пленили воображение ребенка. Первой прочитанной им книгой было составленное еще в XVII в. одним из Скоттов повествование о древних представителях этого рода, среди которых были и прославленные дерзкими набегами разбойники, и фанатические борцы за новую веру, и искусные охотники, и даже могучие чернокнижники, повелители духов (по воле одного такого колдуна будто бы была рассечена натрое вершина Эльдона). Какие сказочно яркие и значительные натуры выдвигала эта бурная жизнь прошлых веков, и как не похож на нее — пожалуй, более разумный и справедливый, но серый — сельский быт деда, а в городе — жизнь отца, мирного блюстителя закона! Этот контраст навсегда определил вкусы, интересы и общественные позиции будущего создателя исторического романа.

И когда по окончании школы, а затем университета в Эдинбурге Вальтер Скотт, идя по стопам отца, становится адвокатом, его любовь к старине сказывается в пристрастии к старинным книгам, рукописям и памятникам материальной культуры. Молодому, но уже опытному археологу поручают заведовать монетной коллекцией Эдинбурга. Через несколько лет Вальтера Скотта назначают шерифом округа, где некогда обитал клан его предков. Разъезжая по графству в качестве облеченного административной и судебной властью чиновника, борясь с нарушителями закона и охраняя именем английского короля новый порядок, он одновременно собирает народные песни о кровавых стычках на «шотландской границе», о защитниках древней шотландской независимости, непримиримых врагах английской экспансии, о поборниках старинной «вольницы». И мятежным, неукротимым натурам, кого он, английский шериф, преследует, поэт Вальтер Скотт воздвигает поэтический памятник в своем сборнике «Песни Шотландской Границы» (1802—1803). В груди его «живут две души», прекрасно уживаясь и даже дополняя друг друга: душа шотландского патриота — и душа патриота Англии, который знает, что его родной стране исторически суждено было объединиться с соседней в одно государство к обоюдной выгоде; душа поэта — и душа трезвого мыслителя, понимающего, что сама жизнь прежнего общества подготовила рождение новой культуры, более высокой и прогрессивной.

Вслед за этим сборником народных песен появляются первые самостоятельные поэмы Вальтера Скотта. Живое чувство прошлого, поразительная свежесть описаний и взволнованный тон рассказа покорили умы тогдашних читателей и открыли им целый неведомый доселе мир. Место действия этих поэм сделалось предметом паломничества для тысяч путешественников: они посещали места, «где бежит и шумит меж утесами Твид», «где подымется мрачный Эльдон», и любовались стенами какой-нибудь «Мельрозской обители» или «Мертонскими лесами»<sup>1</sup>. Все, мимо чего раньше проходили не замечая, стало после этих поэм для читателя источником поэтического переживания, где природа и руины выступили как бы живыми свидетелями и сверстниками прошлого.

Поэмы и баллады доставили Вальтеру Скотту в начале XIX в. (до выступления Байрона) славу первого поэта Англии. Но мировую известность ему завоевывают романы, которые он публикует с 1814 г. вплоть до года смерти. Здесь его художественный гений достигает полной зрелости и глубокая любовь к прошлому возвышается до более объективной, драматической картины жизни целого общества. И часто герои этих романов — те же прославленные народные герои шотландских и английских баллад: Робин Гуд («Айвенго»), Роберт Рыжий («Роб Рой»), Гарри Гоу («Пертская Красавица»). Иногда и сама фабула заимствована из местного предания, услышанного маленьким Вальтером от матери («Ламермурская невеста»).

Творчество Вальтера Скотта романиста открывается циклом из истории Шотландии: «Веверлей» (1814), «Пуритане» (1816), «Легенда Монтроза» (1819) и др. За ними последовали романы из английской истории: «Айвенго» (1819), «Кенильворт» (1821), «Вудсток» (1826) и др., а также из истории Франции — «Квентин Дорвард» (1823), истории Швейцарии — «Анна Гейерштейнская» (1829) или Византии — «Граф Роберт Парижский» (1813). Впрочем, и в поздние годы шотландский романист иногда возвращается к истории родной страны: «Пертская Красавица» (1828), «Замок Опасный» (1832).

Перед глазами читателя XIX в. предстала в художе-

---

<sup>1</sup> Берем для примера названия, памятные русскому читателю благодаря великолепному переводу Жуковского по балладе «Замок Смальгольм», в оригинале — «Канун Иванова дня» (1798).

ственной форме вся история европейского общества, начиная с эпохи крестовых походов («Граф Роберт Парижский», «Талисман», «Айвенго») через период возвышения королевской власти («Квентин Дорвард»), расцвет абсолютизма («Кенильворт»), вплоть до периода буржуазной революции и реставрации в Англии («Вудсток», «Певерил Пик», «Пуритане») и последних боев старых сил с победившим в Англии новым буржуазным строем («Роб Рой», «Веверлей»).

Семь веков европейского общества (от второй половины XI в. до середины XVIII в.) — такова амплитуда исторического романа Вальтера Скотта. Как некий художественный Колумб, Вальтер Скотт открыл для литературы целый неисследованный континент исторического прошлого. «Действие В. Скотта ощутительно во всех отраслях современной ему словесности. Он указал им источники совершенно новые, не подозреваемые прежде», — писал Пушкин. И на некоторое время форма исторического романа вытеснила все иные и совпала в представлении писателей и читателей того времени с понятием романа. «В наше время, — замечает Пушкин, — под словом роман разумеют историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании. В. Скотт увлек за собою целую толпу подражателей». Во Франции молодой Бальзак («Шуаны», 1829), Гюго («Собор Парижской Богоматери», 1831), Виньи («Сен-Мар», 1829) и Дюма, в Германии Гауф («Лихтенштейн», 1826), в Италии Манцони («Обрученные», 1827), в США Купер («Шпион», 1821) — вот наиболее известные исследователи новооткрытого материка художественного творчества, причем каждый из них шел своим особым путем, не говоря уже о «целой толпе подражателей». У нас в России славу «русского Вальтера Скотта» оспаривали тогда Загоскин («Юрий Милославский», 1825) и Лажечников («Ледяной дом», 1835), но влияние Вальтера Скотта чувствуется и в прозе Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Да его уже не мог и не должен был избежать ни один выдающийся писатель той эпохи. Ведь «действие В. Скотта» потому оказалось таким «ощутительным во всех отраслях современной ему словесности», что оно означало новый плодотворный метод в изображении человека и общества, далеко выходящий по своему значению за пределы собственно исторического романа. Исторический метод утверждается начиная с периода романтизма во всем европейском искусстве (не только в романе,



но и в драме и даже в опере) как новое завоевание искусства.

Но в чем же заключается это новое «историческое» освещение жизни у Вальтера Скотта?

## 2

«Пертская Красавица», типичный для Вальтера Скотта роман, может дать нам ответ на этот вопрос.

Роман открывается (как обычно у Вальтера Скотта) живописной картиной местности, где происходит действие, — графства Перт, «красивейшей части Северного королевства». И вот перед нами жизнь старинного шотландского города XIV в. Средневековая улица, по которой шествует мирный почтенный ремесленник со своей дочерью и где он не огражден среди бела дня от наглых приставаний высокомерного вельможи. И эта же улица ночью во время потасовки, когда горожанам приходится взяться за оружие, чтобы отстоять честь своих дочерей. Государственный совет, на котором обнаруживается вся беспомощность королевской власти. Сходка горожан на площади после ночной стычки с дворянами для защиты своих традиционных «привилегий, вольностей, прав и гарантий». Перед нами сцены из жизни двора и духовенства, ремесленников и горцев — общественный и домашний быт, не менее пестрый и живописный, чем девственный ландшафт шотландских гор и равнин, окружающих старый город Перт.

Вначале бросается в глаза внешний облик, необычные краски этой далекой от нас — в пространстве и времени — жизни: празднование веселого Валентинова дня, когда каждая девушка выбирает себе суженого — валентина, ночной маскарад, «божий суд», призванный обнаружить виновника загадочного убийства, обряд похорон вождя у горцев и т. д.

А в ходе повествования вырисовывается повседневный быт дворян и особенно горожан. Читатель знакомится с патриархальными взаимоотношениями между мастером и подмастерьем, которому обычаи средневекового цеха предписывают обязанности домашнего слуги: накрывать стол, наливать вино, сопровождать семью хозяина в качестве телохранителя; но который в то же время — член семьи мастера. Запоминается одежда горожан (чего стоит хотя бы обычный наряд кузнеца: под кожаным полукафтаном —

легкая и гибкая кольчуга, плащ, под которым спрятан охотничий нож, на голове — бархатная шляпа со стальной прокладкой и т. д.). Язык героев романа изобилует характерными для времени выражениями и поговорками. Да и весь сюжет «Пертской Красавицы» как бы поясняет, при каких обстоятельствах возникло крылатое выражение: «Я бился за свою собственную руку», на которое автор любит ссылаться и в других своих романах.

Вальтер Скотт — один из самых замечательных мастеров подобного «национально-исторического колорита», и уж одним этим «совершенно новым, не подозреваемым прежде источником» поэтической правды он поразил воображение своих современников, питая их романтический вкус к необычному и далекому. Живописная внешняя «красочность» его романа, мало потускневшая от времени, во многом объясняет популярность Вальтера Скотта и в наши дни, особенно у юного читателя.

Но еще Белинский, имея в виду великого шотландского писателя, отмечает, что «колорит страны и века, их обычаи и нравы, выказываются в каждой черте исторического романа», но «не составляют его цели». Подлинный историзм Вальтера Скотта не сводится к этим внешним эффектам исторического покрова народной жизни, ее ласкающего взор убранства. За ним раскрывается более значительное, а порой и трагическое содержание истории.

«Пертская Красавица» рисует шотландскую жизнь конца XIV в., но эта картина достаточно показательна и для других европейских стран в период позднего средневековья. Никогда королевская власть не пребывала в таком унижении, как при первых Стюартах, в особенности в годы правления слабохарактерного Роберта III (1390—1406), второго представителя этой династии. Королевский двор в это время не имел даже постоянной резиденции, а Шотландия — столицы. Соперничество могущественных феодалов — Дугласов, Дональдов, Гамильтонов — обходится достаточно дорого государству. Но уже складывается в стране новая общественная сила — города. Пока они еще довольно слабы (даже самые крупные города Шотландии, такие, как Глазго и Перт, насчитывали тогда немногим более двух тысяч жителей), но именно городам суждено было в будущем сыграть решающую роль, и жизнь славного города Перта составляет средоточие интереса всего повествования. Наконец, на заднем плане действия выступают обитатели гор — члены одного из шотландских

кланов, сохранившего нравы и строй почти первобытной жизни.

В обрисовке действующих лиц автор «Пертской Красавицы» последовательно выдерживает *социальный* метод характеристики. Гордый, высокомерный граф Дуглас, честолюбивый и коварный герцог Албани, легкомысленный и распутный герцог Ротсэй и его друг и наставник изысканный и двуличный интриган Джон Раморни — это придворно-феодалный мир, причем натура и поведение любого из них — вариация как бы единого образа человека из привилегированного круга общества. Резко отличаются от них горожане — Саймон Гловер, Гарри Гоу, Оливер Праудфьют, и это отличие иной общественной среды. Не только сословное положение, но даже профессия накладывает заметный отпечаток на натуру героя, становясь богатым источником индивидуализации характера. Разве характер и поведение Раморни не вытекают из его положения шталмейстера и «распорядителя удовольствий» наследного принца? Он отличается поэтому от другого интригана и честолюбца, столь родственного ему по натуре, — герцога Албани, который метит занять престол Шотландии. Албани ведет себя с большим достоинством, более скрытно и осторожно. Отсюда же и своеобразие каждого из героев-ремесленников. Смелый и воинственный характер Гарри Гоу (он же Гарри Смит), этого Геркулеса горожан, во многом объясняется его профессией кузнеца. «Когда я кую клинок и закаляю его для войны, возможно ли при этом даже не вспомнить, как им орудуют?» — оправдывается он перед своей красавицей, когда она упрекает его за драчливый нрав. Понятно, что Гарри Смит отличается от мирного перчаточника Саймона Гловера, более сдержанного в поведении, человека более широких и терпимых взглядов на жизнь. Объясняя свои дружественные отношения с горцами, к которым обычно горожане относятся весьма недружелюбно, Гловер ссылается на то, что по роду своего занятия он должен поддерживать связь с этими скотоводами, поставляющими ему кожу, знать их язык и сообразоваться с их нравами. Среди горожан резко выделяется демоническая фигура Двайнинга, которого все — как рыцари, так и горожане — несколько побаиваются. Его смелый и трезвый ум, свободный от всяких предрассудков, изобретательность, ядовитое презрение к окружающим связаны с профессией аптекаря, а значит, по тому времени, ученого, естествоиспытателя, который учил-

ся и в Париже, и в Кордове у арабов (в средние века арабы были учителями европейцев как в медицине, так и в других науках), где Двайнинг прошел школу свободомыслия. Это один из первых «свободных умов» европейского общества, но в условиях своего века он одиночка, ставший на путь преступлений и человеконенавистничества. А если отвлечься от общественной и исторической почвы этого характера, от века, в котором он живет, от его сословия и профессии, тогда пропадет весь колорит образа, мы не поймем его жизненного смысла, и Двайнинг покажется нам искусственным «ужасным злодеем», который так часто встречается в старых романах.

Насколько эта социальная характеристика у Вальтера Скотта более конкретна и убедительна, чем в романах XVIII в., где лицемерный и порочный герой оказывается часто родным братом героя простодушного и честного и оба они порождены одной и той же средой (например, честный Том Джонс и порочный Блайфил у Филдинга)! Ибо писатели XVIII в., хотя и показывали влияние общественной среды на натуру человека, стремились в конечном счете вывести все разнообразие человеческих характеров из «неизменных» и «вечных» (а по существу отвлеченных) законов «человеческой природы»; из стремления к собственному благополучию, с одной стороны, и общительности, любви к себе подобным — с другой. Тем самым их художественные типы оставались еще в достаточной мере абстрактными. Вот почему Белинский усматривает заслугу Вальтера Скотта в том, что он «дал историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству».

Не только характеры, но также юмор или трагизм положения имеют у Вальтера Скотта источником социальную жизнь определенной эпохи. Чего стоит, например, характерный для времени юмористический эпизод, когда перчаточник отстаивает перед сыном сапожника честь своего цеха, доказывая, что ремесло, которое «обслуживает руку», выше того, которое «работает на ноги». Поразительна сцена, где Конахар, юный вождь племени, накануне роковой битвы, которая должна решить участь его клана, признается своему воспитателю в том, что он трус. Этот эпизод приводится Белинским как замечательный образец трагической коллизии, достойной стать рядом с коллизией Гамлета, ибо здесь и там трагизм основан на

«ложном положении человека, вследствие несоответственности его натуры с местом, на которое его поставила судьба». Трагизм подобной ситуации неотделим от социального положения героя. Поэтому трусостям Праудфьюта, шапочника по профессии, этого «хвастливого воина» города Перта, наоборот, источник неисчерпаемых комических положений. Его желание во что бы то ни стало походить на смелого Гарри Гоу контрастирует с его образом жизни — это всего лишь причуда его тщеславия. И поэтому даже обстоятельства смерти Праудфьюта, то, что он по недоразумению принял на себя удар топора, предназначенный для храброго кузнеца, в одежду которого нарядился и шествовал, подражая походке Гоу и насвистывая его песню, окрашены в комические тона. С другой стороны, Вальтер Скотт дает социальное объяснение и душевной борьбы Конахара. Эта слабость, которая воспринимается и им самим, и его приемным отцом как что-то чудовищное и противоестественное, — не следствие наваждения или чар, исходящих от кольчуги, выкованной его противником, и не «молоко вскормившей его белой лани» тому виной, как считают суеверные горцы. С немалой тонкостью автор отмечает с первых страниц романа влияние семье ремесленника, где воспитывается вождь клана, в особенности роль дочери перчаточника — кроткой Катарини, наставницы Конахара — любимой им; она смягчала дикую натуру горца, но отняла у нее первобытную цельность. Душа Конахара в известной степени принадлежит уже двум мирам. Родившийся в лесу, возвращенный горцем, он в горожане Гловере обретает второго отца и, полюбив его дочь, готов ради нее отказаться от сана вождя и остаться в мире Пертской Красавицы. И не случайно (согласно одной из версий развязки) он под конец обретает душевный покой под руководством отца Климента, третьего своего наставника, провозвестника новых, более гуманных взглядов на жизнь. Семена будущего, семена культуры одерживают после гибели клана в душе Конахара верх над прошлым и варварством.

Но здесь мы подошли к основе всего исторического романа Вальтера Скотта. В «Пертской Красавице» не только мастерски воспроизведена социальная картина определенного общества, дано не только его настоящее, но и показано историческое движение, процесс развития народной жизни от глубокого прошлого через настоящее к далекому еще будущему. И в этой динамике — подлинная

жизненность художественной картины и существо высокого историзма Вальтера Скотта.

Три четко выступающие в романе группы — горцы, придворно-феодалная знать и горожане — это не только три сосуществующих социальных круга, но и три уклада, из которых один завещан патриархально-родовым прошлым, другой господствует в феодальном настоящем, а третий обращен к буржуазному будущему. Это для Вальтера Скотта как бы три этапа, три ступени — или, как мы сказали бы теперь, три социальные формации — в развитии шотландского (и всего европейского) общества.

С нескрываемой и глубокой симпатией изображен в романе коллектив шотландского клана — гайлендеры. Эти горцы, коренное население страны, — прямые потомки вольнолюбивых гэлов, древнего кельтского племени, мужественно отстаившего свою независимость еще в первые века нашей эры в борьбе с римлянами, которым после завоевания Британии так и не удалось проникнуть в Каледонию (так называли Шотландию римляне). Оттесненные позднейшими завоевателями — скоттами, бритами и саксами, гэлы закрепились на севере и востоке страны и сумели пронести через века не только свой язык (который можно услышать еще и в наши дни на севере), но и — вплоть до XVIII века! — патриархально-родовые отношения. В изображаемую эпоху клан еще сохранился в полной силе. Во всей поэтичности показаны быт и нравы этой большой скотоводческо-охотничьей семьи. Глава клана «никогда не умирает» — строго замечает волопас Бушалок (этот «кельтский Эвмей», как его называет автор, пользуясь известным образом пастуха из гомеровской «Одиссеи»). Дух «отца» и его авторитет у членов этой большой семьи переходят к сыну и преемнику. Удивительная естественность человеческих взаимоотношений, почтительность к старшим и более достойным, уважение к неписаным законам — обычаям, глубокое чувство справедливости, радушное гостеприимство, но главное — цельность и монолитность этого коллектива, члены которого спаяны между собою кровными узами на жизнь и на смерть, — все это черты первобытного братства племени, известные у всех народов на древней ступени их развития. Каким теплом веет от этой жизни по сравнению с миром города Перта, внутренне расколотого, где царят вражда и отчужденность не только между разными кругами общества, но и в одном и том же сословии (борьба между феодалами)

и даже в одной и той же семье (преступное убийство в королевской фамилии)!

Неизгладимое впечатление оставляет величественная сцена, когда отец и восемь его могучих сыновей, защищая жизнь вождя клана, падают на арене боя один за другим с возгласом: «Умрем за Гектора!» Самопожертвование воспринимается здесь как нечто само собою разумеющееся. «Стрела попала в цель — так жалеть ли, что она не вернется на тетиву? Для чего они были рождены на свет, если не затем, чтобы умереть за своего вождя», — замечает отец, посылая своих сыновей в битву, из которой, как он знает, никому, кроме вождя, не суждено выйти живым, но где решается судьба клана<sup>1</sup>.

Горожане, окружающие в качестве праздных зрителей арену сражения кланов, образуют с горцами характерный исторический контраст. Конечно, осуждая вечные распри родов, способ разрешения споров и варварские добродетели горцев, жители города Перта стоят на более высоком уровне цивилизации. Но эти лоулендеры (жители Низины) уже не в состоянии оценить дух гайлендеров (жителей Верховья), как и весь образ их жизни и представлений. Дворяне, равно как и ремесленники, презирают горцев-скотоводов за бедность и отсталость. И почтенному жителю города Перта Саймону Гловеру чужда своеобразная логика их гостеприимства, которое они предоставляют всякому беззащитному и гонимому. «Когда бы ты явился в полночный час к воротам Мак-Аяна, — простодушно объясняет хранитель стад, — держа в руках отрубленную голову шотландского короля, а по пятам за тобой гналась бы тысяча человек, чтоб отомстить за королевскую кровь, — я думаю, даже и тогда наш вождь почел бы долгом чести взять тебя под свою защиту. *А виновен ты или безвиновен, к делу не относится... или даже скажу: будь ты виновен, тем больше был бы он обязан тебя укрыть.* потому что в этом случае и твоя в нем нужда и опасность для него возросли бы».

Но уже на этом примере видна также и вся ограниченность этого мира, объясняющая его судьбу. Кругозор горца не выходит за пределы клана. За этим маленьким мирком кончаются его интересы, кончаются представ-

---

<sup>1</sup> Эта ситуация, как и характерный клич, не выдуманы Вальтером Скоттом, но только перенесены сюда из другого эпизода кровавой истории шотландских кланов.

ления о человеческом долге или праве, вообще кончается вся его человечность. За пределами клана он уже охотится, как зверь в лесу, — все дело решает сила или ловкость. Для него нет различия между зверем и «чужим» человеком — не членом клана, разве только если «чужой» явится к его воротам, прося убежища.

Поэтому беззастенчивый грабёж, увод скота, захват земель у соседа — обычное или даже почтенное занятие для мужчин клана. Горожане ненавидят этих разбойников — катеранов. Кровавые схватки соседних племен — нормальное состояние для этого мира, в природе которого заложены семена его гибели. Феодалное государство даже поощряет взаимоистребление кланов, чтобы избавиться от опасного очага независимости и общественной смуты. И, несмотря на все неповторимые для позднейшего классового общества достоинства, исчезновение первобытного строя с его слишком узким чувством человечности было необходимо. Равнодушный к общенациональным интересам патриархальный род в Шотландии, как и в ряде других стран Европы, оказывался неизменно слепым орудием врагов прогресса. И в таких романах, как «Веверлей» и «Роб Рой», Вальтер Скотт показал, что последние восстания шотландских кланов за независимость в XVIII в. старалась использовать в своих интересах феодальная реакция.

Феодалный мир, выведенный в романе, является поэтому следующей и более высокой ступенью в развитии Шотландии. Для XIV в. это ее настоящее по сравнению с прошлым родовым состоянием. Рамки жизни здесь уже государственные, а не племенные. Феодалы превосходят диких горцев экономически, политически, а также культурой. Государственный закон, органы суда и порядка отчасти ограничивают произвол и столкновения, по крайней мере они наделены этими функциями. Но на протяжении всего повествования видно, как фактически еще слабы закон и его органы в феодальном обществе. В этом смысле слабость короля Роберта III — не только его личная, но и *историческая* черта: Вальтер Скотт очень удачно выбрал эпизод в истории Шотландии, показательный для всего средневекового строя (не только в Шотландии). Дело в том, что закон, право в средневековом понимании — это *привилегия*, предоставляемая известному кругу общества (например, дворянству), или местному коллективу (например, области или городу), или



даже определенному лицу в зависимости от рождения, заслуг, а то и просто от его реальной силы, с которой приходится считаться. Привилегия есть, таким образом, и закон, и изъятие из всеобщего закона, узаконение для избранной части общества ее особых прав и «вольностей». Высокомерие графа Дугласа поэтому также не столько личная, сколько общественная черта феодала, который чувствует за собой военную и экономическую силу, а следовательно, и право, привилегию. Сцена, где Дуглас велит вывести девушку-менестреля Луизу за монастырскую ограду и высесть ее, характерна для представления о праве в средние века. Ни у кого из окружающих эта сцена не вызывает возмущения (за исключением герцога Ротсэя, который усматривает в этом приказе личное оскорбление), ибо чинить суд и расправу по своему усмотрению — высшая привилегия знатного лица. Да и автор, в общем, не отказывает Дугласу в благородстве характера.

Граф Марч, не добившись справедливости при дворе, объявляет своему сопернику войну, исход которой может решить только сила. Право на войну — исконная феодальная привилегия. И жизнь средневекового общества в исторически верном изображении автора — это непрекращающиеся насилия и междоусобицы — нормальное состояние этого строя. На сей раз не вечная война между изолированными кланами, но внутренняя война сословий и феодалов между собой возвещает грядущий упадок и этого общества. И не случайно роман «Пертская Красавица» завершается двумя катастрофами. Это два основных исторических события, занесенных в современные хроники (летописцем XIV в. Форденом): гибель клана Кугил и насильственная смерть герцога Ротсэя и бывших его приспешников. Каждая из этих катастроф исторически знаменательна и воспринимается как поэтический символ, обращенный к будущему.

Третий круг действующих лиц — мир ремесленников города Перта — еще тесно связан с феодальным строем. Перчаточник Гловер и кузнец-оружейник Гоу преимущественно обслуживают местную знать и рыцарство. Вальтер Скотт изображает средневековый город, который в условиях полунатурального хозяйства еще является как бы приложением к замку и работает на него. Во главе городского совета стоит рыцарь сэр Патрик, потомок Красного Разбойника. Горожане борются пока только за место под феодальным солнцем и не мечтают о более

значительных и далеких целях. Даже берясь за оружие против дворян, они лишь отстаивают дарованные им в этом обществе местные привилегии, ибо как же иначе действовать «в стране, где законы не могут оградить нас, если у нас не хватает храбрости защищаться самим». Город пока еще звено феодального строя, хотя и самостоятельное.

Но горожанам приходится, отвоевывая себе место в мире феодальных зубров, держаться сообща. Сплоченность выгодно отличает их от враждующих рыцарей. Средние века знают немало примеров, когда непривилегированное третье сословие и в особенности крестьяне поднимались против угнетателей. Незадолго до описываемого в романе момента в Англии произошло великое народное восстание Уота Тайлера (1381). На заседании королевского совета с тревогой вспоминают об этих еще свежих в памяти событиях, а Дуглас усматривает в ночной стычке горожан с дворянами отблеск пожара в соседней стране, который может перекинуться в Шотландию. Правда, жизнь шотландского крестьянина, не считая занимающих особое место горцев-скотоводов, не нашла своего освещения в романе. В «Пертской Красавице» народная жизнь выступает только в сценах городского быта. Но мы видим, как у горожан вместе с экономическим ростом крепнет вера в себя и чувство собственного достоинства. «Думай о честности, а о чести пускай хлопочут драчливые дураки со шпорами на пятках», — поучает Саймон своего будущего зятя. И когда в конце романа Дуглас выражает удивление тому, что «мужик отклоняет рыцарское звание, а горожанин — награду из рук графа», становится ясно, что в этом обществе незаметно складывается — пока еще скромная в своих требованиях — новая сила. Решительные бои буржуазии за утверждение своего господства во всей стране составляют тему «Пуритан» и «Вудстока» — романов Вальтера Скотта из эпохи английской революции. Но уже и здесь горделивая фраза Гарри Гоу: «Я бился за собственную руку» — достаточно многозначительна.

Изображение социальной жизни у Вальтера Скотта всегда историческое. Касаясь религиозной жизни средних веков, автор с замечательной силой рисует в «Пертской Красавице» могущество церкви, ее власть над умами, интриги жадного духовенства в верхах общества (сцена исповеди короля) и в низах (например, когда богатого горожанина под угрозой объявления еретиком понуждают

дать согласие на пострижение единственной дочери в монахини, для того чтобы его состояние перешло к церкви). Однако в этом обществе еще живучи остатки обычаев и верований дохристианского прошлого (празднование Валентинова дня у горожан и в особенности верования горцев, связанные с магическими представлениями древнего рода). А рядом с бдительным орденом доминиканцев («псов Господа»), учрежденным в предыдущем, XIII веке, дабы травить и искоренять огнем еретиков, уже раздаются голоса проповедников новых учений о реформе церкви. Отца Климента, преследуемого доминиканцами, подозревают в связях с лоллардами — приверженцами учения Джона Бола, которое вдохновляло крестьян, восстававших под знаменем Тайлера. Показательно, что именно в среде горожан, могильщиков феодализма, эти еретические учения, подготовившие позднейшую Реформацию, находят благоприятную почву. Не только сама Пертская Красавица проникается учением отца Климента, но подозрение падает и на осторожного перчаточника, ее отца, вынужденного спастись бегством из-за религиозного террора, установленного доминиканцами. И то, что довольно скоро придется отменить эти полномочия доминиканцев, вооруживших против себя все общество, в том числе и знать, знаменательно для Шотландии, которая стала впоследствии в силу ряда национальных причин одной из твердынь победившей Реформации.

Такова суть «исторического и социального направления», которые Вальтер Скотт, по словам Белинского, «дал европейскому искусству», в частности роману. В расстановке действующих лиц «Пертской Красавицы», в ее внешней интриге — как обычно в романах Вальтера Скотта, любовной истории — это подчеркнуто тем, что любви героини добиваются три претендента: юный вождь клана, наследник феодального престола и простой кузнец. Уже с первых сцен романа, где Катарина в сопровождении отца посещает церковь, намечается соперничество трех поклонников, принадлежащих к трем мирам этого романа. Здесь завязывается узел всей интриги, которая начиная с мелкой ссоры между Конахаром и Гоу и попытки Ротсэя проникнуть ночью в дом героини (также обычной бытовой сцены) постепенно разрастается, приобретает все большее значение и под конец, вливаясь в борьбу кланов и враждующих между собой феодалов, выходит на политическую арену в двух событиях официальной истории. В них обна-

жаются обреченность клана и слабость королевской власти, и в то же время это победа горожанина Гоу над его могущественными соперниками, залог его союза с любимой в финале романа. Вальтер Скотт обнаруживает замечательное искусство в подобном *разрастании* сюжета частной жизни (этот сюжет, конечно, продукт художественного вымысла), в его *перерастании* в историческое событие, причем история всегда только венчает сюжет, а не составляет основу интриги.

«Роман отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, но через это он разоблачает... изнанку исторических фактов» (Белинский). Мы видим социальную подоплеку исторического события, его корни в быту и нравах общества, в закулисной борьбе личных интересов.

Вальтер Скотт не случайно предпочитает называть свое произведение не романом, а «драматическим рассказом» или даже «исторической драмой». Роман до Вальтера Скотта имел обычно биографическую форму: повествование о жизни героя, его рождение, детство, вступление в жизнь и т. д. Не выходя за пределы частной жизни, роман охватывал события многих лет и состоял из ряда более или менее самостоятельных эпизодов. Так построены «Робинзон Крузо» Дефо, «Том Джонс» Филдинга и большинство других романов XVIII в. (а до них «Дон Кихот» Сервантеса и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле). Между тем в драме того времени соблюдалось более строгое построение: «единство действия» (одно постепенно подготавливаемое и разрешающееся событие), «единство времени» (действие не выходит за пределы одних суток) и другие «единства». Это различие во многом вытекает из самой природы драмы, и поэтому даже в наше время, когда литература и, в частности, драма давно уже освободились от прежних обязательных «правил», драма обычно отличается более концентрированным действием, чем роман.

Так как в основе исторического романа лежит картина жизни эпохи, сведенная к одному моменту в истории нации, то биографическая и слишком рыхлая форма старого романа уже не могла удовлетворять Вальтера Скотта. Действие в его романе прежде всего сжато во времени. Оно охватывает обычно события не десятилетий, а нескольких недель, месяцев. В «Пертской Красавице» большая часть действия связана с Валентиновым днем, а заключи-

тельная часть — после нескольких недель перерыва — с вербным воскресеньем. Это почти непрерывное действие, отличаясь, как уже отмечено, последовательным нарастанием — завязкой, моментом высшего напряжения и развязкой в конце, — приближается к драматическому построению. Ибо в основе романа лежит не ряд более или менее самостоятельных событий в жизни героя, его приключений, но один большой социальный конфликт, освещающий эпоху, одно столкновение, в котором обнаруживаются основные борющиеся в обществе силы. С героями не «случается» что-то, как в старом романе, но они вступают в борьбу друг с другом, они участвуют в общем сражении, они «действуют». Это «действующие лица», как в драме.

### 3

Как относится Вальтер Скотт к средним векам? Почему он, как романист, любит «уходить в прошлое»? Может быть, он «враг прогресса» и мечтает, как говорится, повернуть колесо истории вспять?

Многим современникам автора «Айвенго» (да кое-кому и позднее) так и казалось. Вальтер Скотт рисовался им поэтом средневековых замков и рыцарских турниров, романтиком, вздыхающим об ушедшем «добром старом времени». Образ жизни и вкусы писателя давали для этого немало поводов. Он страстно любил всякую старину. Огромные доходы от изданий своих романов — а они выходили на всех европейских языках невиданными по тому времени тиражами — Вальтер Скотт употребил на осуществление давнишней своей мечты. Он скупил кусок за куском обширное имение в местности, где жил клан его предков, и воздвиг там замок в средневековом вкусе, с башенками и шпилями, со рвами и подъемными мостами, — довольно странная затея для XIX века! Абботсфорд (так он назвал свой замок) был заполнен всяческими историческими реликвиями, и в этом своеобразном музее хозяин замка жил гостеприимным барином — не было для него лучшего места на свете, чем этот уголок причудливо воскресшей старины.

Однако, даже став знаменитым писателем, Вальтер Скотт все же не порывает с прежними своими чиновничьими обязанностями. Он стоит на страже современного порядка, и король жалует ему в 1820 г. потомственное дворянство (звание баронета). Своей писательской славой

он не очень дорожит и как будто даже стыдится успеха своих романов. Все они выходят в свет анонимно, как романы загадочного «Автора Веверлея», и он упорно отказывается от «приписываемой ему публикой чести», хотя, конечно, многие догадываются, что это творения Вальтера Скотта. Как бы это сочинительство не повредило авторитету почтенного блюстителя закона: может быть, кое-кому покажется, что не подобает сэру Вальтеру Скотту, баронету, тратить так много времени на то, чтобы уводить воображение своих читателей в давно исчезнувшее прошлое. Другое дело Абботсфорд! Такая причуда даже делает честь вкусу английского аристократа.

Конечно, мирному джентльмену, каким был В. Скотт, меньше всего хотелось бы вернуть к жизни те беспокойные, хотя и героические времена, а то и просто состояние всеобщей смуты, каким неизменно изображено в его романах средневековья. Эпиграфом к главе XVIII «Пертской Красавицы» («Багряная страна, где жизнь законом не ограждена») можно было бы снабдить любой роман Вальтера Скотта. Это прежде всего время беззакония, когда силе можно противопоставить только силу, а не право; время мрачных злодеяний, гнездившихся в этих неприступных рыцарских замках, вроде замка Фрон де Бефа из «Айвенго», время религиозного фанатизма, феодального деспотизма, всеобщего невежества, всеобщей вражды — племенной, национальной, сословной; время угнетения народа, подавления мысли и т. д. Автор, правда, разрешает себе иногда некоторую идеализацию тогдашних нравов (например, рыцарской «галантности»). В «Пертской Красавице» он уверяет, что героиня, возвращаясь одна в город, «ничуть не опасалась по дороге к Перту подвергнуться оскорблениям», так как «правила рыцарства в те дни служили более верной охраной для приличной с виду девушки, чем вооруженная свита». Но в повествовании мы видим, что галантный герцог Ротсэй дважды пытается прибегнуть к насилию по отношению к Пертской Красавице, так что ее собственный дом оказывается для нее крепостью... но осажденной.

С другой стороны, само это состояние царящего беззакония, слабость органов порядка, заставляло тогда человека «не очень-то полагаться на закон» и самому активно отстаивать свои интересы. Средние века для Вальтера Скотта поэтому — время резко очерченных характеров и свободных натур. Ведь «характеры образуются не в покое,

а в бурном потоке жизни», по выражению Гёте. И действительно, какую галерею интересных, могучих натур показывают нам исторические романы Вальтера Скотта! Их герои напоминают героев Шекспира. Мы их находим во всех кругах общества. Часто это овечьные легендами народные герои, отважные борцы за независимость, за волюности, старинные или завоеванные в упорной борьбе, иногда — преступники, дерзкие авантюристы, интриганы. Они что угодно, но не серые люди современного буржуазного общества, где человека уже охраняет закон и твердо установленный «цивилизованный» порядок. Так это различие представляется Вальтеру Скотту.

И вот здесь-то сказываются те две души писателя, о которых речь была выше. Общество в прошлом представляется Вальтеру Скотту каким-то состоянием ранней весны, когда ручьи, реки выходят из своих берегов, текут мутно, но бурно, неся с собой много обломков горных пород, ила, но и оплодотворяя берега для будущего посева. Какой живописный ландшафт являет вся эта пестрота живущих бок о бок племен, не слившихся еще в единую нацию, всех этих полусамостоятельных княжеств или городов, разных сословий со своей особой, замкнутой жизнью! Везде свои обычаи, свои традиции, свои характерные натуры. Современный же буржуазный строй напоминает ему скорее сезон жатвы: состояние изобилия, обеспеченности, везде видны плоды разумной человеческой деятельности и порядка, ибо река жизни и истории уже вошла в свои берега.

Можно сказать, что старая, добуржуазная жизнь кажется ему более «поэтической» порой в жизни народов и сюда обращены интересы и живое воображение поэта. Но воображение, однако, не в силах увлечь рассудок и чувство справедливости потомственного юриста — те представления о достойной человека жизни, которые всецело принадлежат буржуазному обществу.

Впрочем, с другой стороны, пользуясь тем же образом, разве весеннее половодье не возвещает будущий расцвет природы в сезон ее полной зрелости? Все романы В. Скотта являются как бы историческим прологом, необходимым для понимания современного общества. Это история возникновения и формирования нынешних наций, предыстория современного буржуазного строя. Острый интерес автора «Пертской Красавицы» к прошлому напоминает страсть какого-нибудь археолога или хранителя историче-

ского музея, который с увлечением водит вас по своим залам. «Мы как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами страны, в которой совершаются события романа» (Белинский). Но меньше всего сам хранитель музея согласился бы жить в любовно воссозданном им каменном веке.

Прошлые этапы истории имеют для Вальтера Скотта, как исторического романиста, еще и то преимущество, что их битвы уже закончились, происходившие там процессы завершены, и на исторической дистанции мы можем беспристрастно их изучить и почувствовать, что это были *процессы*, увидеть общество в *движении*, то есть *исторически*. Кроме того, своеобразие чужой среды больше бросается в глаза, чем нашей, привычной, а значит, легче заметить особенности строя, быта, нравов, то есть социальную и национальную формы этой жизни. Подобно тем химическим элементам, которые ученые сначала открыли спектральным анализом на Солнце и в других далеких мирах, а затем нашли на Земле, Вальтер Скотт открыл «историческое направление» на изучении далеких эпох и... Но здесь начинается различие: он так и не сумел его применить к изображению современного общества.

Дело в том, что по своим политическим взглядам Вальтер Скотт был консерватором. Он считал, что история в основном кончилась на том состоянии общества, каким оно сложилось в Англии его времени, то есть на буржуазном строе, который ему представлялся наиболее разумным и справедливым в истории. Противник дальнейших революционных преобразований, он полагал, что буржуазными революциями (в Англии в XVII в., во Франции в XVIII в.) завершается «героический период» в истории общества и дальнейшее улучшение установившегося строя возможно только сверху. В 20-х годах XIX в. знаменитые французские историки Тьерри, Гизо, Минье (которые, к слову сказать, на романах автора «Айвенго» учились живому чувству прошлого) открыли классовое деление общества и закон классовой борьбы, показав, как сложилось в недрах средневековья третье сословие и как оно в боях с дворянством разрушило «старый строй» и основало новое общество. Но эти буржуазные историки отрицали непримиримый характер противоречий внутри самого третьего сословия, противоречий между народом и буржуазией, особенно обостряющихся после прихода буржуазии к власти, тем самым признавая господство буржуазии незыблемым и



отрицая дальнейшее движение общества. Их историзм был ограничен и применялся ими только к прошлому. Вальтер Скотт в основном близок к этим историкам. Поэтому он не в состоянии дать историческую картину *современного* ему общества.

Кое-где ограниченность мышления Вальтера Скотта сказывается в характерах героев его романов. Бросается в глаза, что центральные персонажи — это как раз самые бледные образы. Все эти Айвенго, Мортонны («Пуритане»), Френки Осбальдистоны («Роб Рой»), а в нашем романе Катарина Гловер совершенно невыразительны, однообразны, безжизненны, тогда как вокруг них кипит яркая и многообразная жизнь. Характер любого другого героя или героини блещет неповторимыми красками, их ни с кем не спутаешь, а главные персонажи все похожи друг на друга и бесцветны. Все действие романа и его действующие лица насыщены драматизмом, а центральные фигуры, наоборот, бездеятельны и совершенно лишены драматизма. Поток действия иногда увлекает их, уносит с собой, но они случайные пловцы и при первой возможности выбрасываются на берег, тогда как другие гибнут в этом потоке или побеждают, но так или иначе действуют и за себя, и за центрального героя. Такова и Пертская Красавица — идеальная героиня, но самый бесцветный образ романа. Ее роль в действии совершенно пассивная, ее судьбу решают другие. Это кроткая и мирная натура, далекая от интересов своего века. Она осуждает его страсти и с первых страниц романа готова уйти в монастырь.

Сам Вальтер Скотт, когда ему указывали на невыразительность главных героев, в ответ только разводил руками, замечая, что и сам не понимает, почему, несмотря на мирный, лояльный свой характер, ему как художнику удаются только воинственные натуры, забияки и даже преступники, а не эти спокойные, рассудительные, «цивилизованные» герои, более близкие и понятные читателю XIX в. Автор даже готов был усматривать здесь влияние «буйной крови предков», которая течет в его жилах и помимо желания водит его пером. Но это, конечно, шутка.

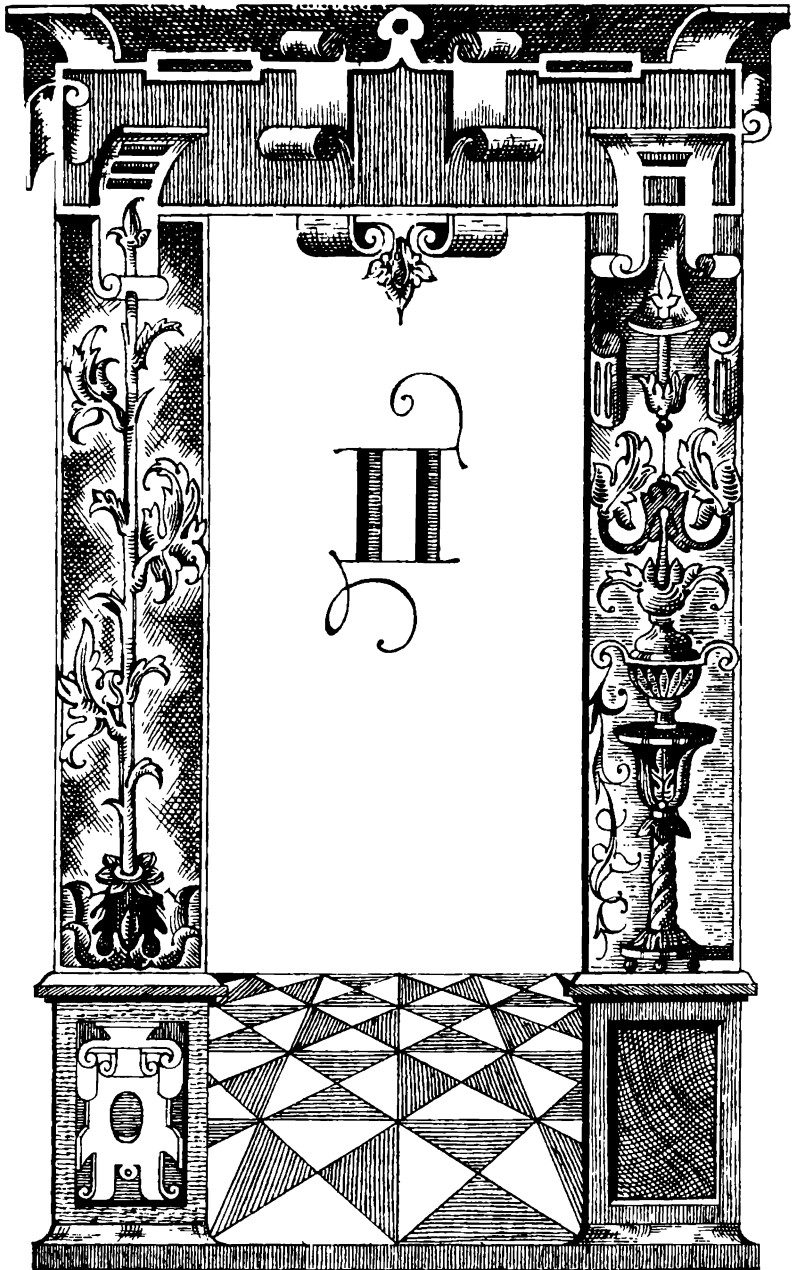
Главные герои Вальтера Скотта явно модернизированы, то есть как бы условно перенесены из современности в эти далекие от автора времена. Катарина в нашем романе — очень показательный пример. Вспомним, как часто, упрекая своего поклонника за драчливость, она готова тут же извинить его ошибки «заблуждениями этого жестокого,

беспощадного века». Исторический образ мыслей и даже выражения, совершенно неестественные для простой девушки XIV столетия! Она смотрит на мир, где живет, глазами самого Вальтера Скотта. Автор создает в своих романах условный образ джентльмена или леди XIX в., каким, по сути, является центральный персонаж. И так как у подобного героя отняты все страсти того времени, а страстями и активными целями человека XIX в. этот образ нельзя наделить — для этого пришлось бы показать его в другой исторической среде, — то получается нечто совершенно бесцветное и безжизненное. Ведь колорит художественного образа, его страсти и живые черты — это исторические и социальные страсти и интересы известной общественной группы, ее жизни и исторического движения. А сам Вальтер Скотт не видел этого движения в современном ему обществе, отвернулся от его страстей или осудил их, замкнувшись в своем Абботсфорде как в тихой обители, куда мечтает удалиться от бурь современной жизни и героиня «Пертской Красавицы». Поэтому главные персонажи — идеальные герои или героини его романа — неисторичны, недраматичны и безжизненны.

Знаменитые французские реалисты первой половины XIX в. Стендаль и Бальзак, называвшие Вальтера Скотта своим «отцом», пошли дальше по открытому им пути. Они применили его исторический метод к современному обществу, они уже создавали «хроники современной жизни» и считали себя историками своего общества. Эти писатели поняли, что социальный порядок, установившийся после Великой французской буржуазной революции, не менее, чем жизнь, описанная в романах Вальтера Скотта, стоит на зыбком фундаменте, ибо история не имеет границ. Развитие общества бесконечно, и поэтому исторический подход к обществу остается вечным завоеванием для искусства.

За Вальтером Скоттом все же остается честь художника, который первый привил искусству сознательно историческое понимание жизни. Он — родоначальник исторического романа.





# СЮЖЕТ-ФАБУЛА И СЮЖЕТ-СИТУАЦИЯ

В ряду творцов так называемых «вечных образов» автор «Дон Кихота» занимает совершенно особое место.

Задолго до Эсхила у греков, а также у других народов бытовали сказания о титане, похитителе огня, противнике богов, терпящем муки за свой поступок, — основные фабульные мотивы мифа, герой которого благодаря гениальному художественному истолкованию Эсхила стал для потомства символом тираноборческого, свободолюбивого духа, символом человеческого прогресса. Тема рыцаря-соблазнителя и его похождения, как и мотив дерзкого приглашения мертвеца (или статуи) на ужин, были широко известны в средневековом театре и поэзии еще до того, как они слились в испанской легенде о доне Хуане де Тенорио, послужившей источником для «Севильского озорника» Тирсо де Молины, первой литературной обработки знаменитого сюжета о Дон Жуане. Творцы образа Фауста также исходят из уже известной истории, зафиксированной в народной книге (а с XVII в. и в ярмарочном театре), из анонимного, ничейного, «всеобщего» сюжета, где художнику принадлежит только трактовка центрального образа и вспомогательные мотивы, а не основа фабулы.

Сервантесу, напротив, всецело принадлежит сама фабула его произведения, как и связанная с ней тема. Трагикомическая история бедного идаляго, возмнившего, что он герой, призванный возродить странствующее рыцарство, дабы помогать беззащитным, мстить за обиженных и карать вероломных, не имеет ни фольклорных, ни книжных источников. Все, что в этом плане удалось найти после множества исследований, это два незначительных произве-

дения, внешне напоминающих фабулу «Дон Кихота». В одной анонимной интермедии, напечатанной при жизни Сервантеса, выведен молодой крестьянин Бартоло, рехнувшийся от чтения романсов; вообразив себя героем одного из них, он отправляется совершать подвиги и по пути вяжется в драку с пастухом, которого принимает за похитителя красавиц. Избитый пастухом, он, подобно Дон Кихоту, винит во всем свою лошадь и продолжает бредить стихами из романсов. Родственники увозят Бартоло домой, а его сосед проклинает все романсы на свете, подобно ключнице Дон Кихота. Затем в шестьдесят четвертой новелле Ф. Саккетти рассказывается о флорентинском ткаче старом Аньоло, который, сопровождая горожан на турнир, решил там блеснуть своим искусством на тощей кляче, «сущем олицетворении голода», нанятой им у красильщика. Друзья, при которых он играет роль шута, надели ему на голову шлем, дали в руки копье, а лошади засунули под хвост чертополох, и та, взбесившись, сбросила седока в грязь. Доставленный домой, Аньоло вступает в перебранку с женой, которая ему доказывает, что ткачу подобает знать свою шерсть, а не думать о турнирах. Мораль новеллы: жены часто бывают умнее своих мужей.

Неизвестно, знал ли Сервантес новеллу Саккетти. Датировка интермедии также не ясна. Она помещена среди других пьес в одном сборнике 1611-го или 1612 г., а первая часть «Дон Кихота» написана еще в 1605 г. Если даже допустить вместе с известным историком испанской литературы Р. Менендесом Пидалем, что «Интермедия о романсах» относится к 90-м гг. XVI в. и сыграла роль в замысле «Дон Кихота»<sup>1</sup>, ясно, что она, самое большее, может быть соотнесена с начальными пятью главами романа (первый выезд героя без Санчо Пансы), которые, взятые вне целого, еще не выходят в основном за пределы насмешки над увлечением рыцарскими романами. Новелла Саккетти напоминает проделку мальчишек над Росинантом и ослом Санчо при въезде в Барселону. Но в обоих случаях образ ламанчского рыцаря не имеет ничего общего с «прототипами», выдвинутыми в новейшей критике. Характер Дон Кихота сказывается прежде всего в том, что он неизменно верен своей мании, несмотря на многократные поражения, тогда

---

<sup>1</sup> Большинство исследователей усматривают в ней простое подражание «Дон Кихоту», а Альфонсо де Кастро, который открыл интермедию, приписал ее самому Сервантесу.

как для тех рыцарство — всего лишь временная блажь. Без *серии* приключений, без «многочленной» композиции романа еще нет фабулы о герое-энтузиасте, упорно игнорирующем опыт жизни, — в авантюрном построении «Дон Кихота» отражается масштаб героического характера, как и существо донкихотской темы.

В рассматриваемом здесь плане — сравнительно с другими «вечными» образами — важно, что фабула Сервантеса генетически не опирается на какой-либо *широко известный* мотив, вошедший в религиозное, моральное или художественное сознание его аудитории. Случайный, вряд ли запомнившийся анекдот Саккетти или автора интермедии никак не может умалить роль Сервантеса как творца своей фабулы.

Еще показательнее это различие при сравнении дальнейшей судьбы уже введенных в литературный обиход «вечных» тем. В последующих разработках сюжетов Прометея, Дон Жуана или Фауста творческая самостоятельность художника сказывается в предпочтениях, отдаваемых отдельным мотивам легенды, в новых эпизодах и самостоятельных истолкованиях всего сюжета, но «фактическая» основа остается неизменной, сохраняя при всех вариациях известную связь с первоначальной версией и ее специфическими мотивами (похищение огня, вызов статуи мужа, договор с бесом). Любопытно, что Байрон, у которого от легенды об испанском соблазнителе осталась лишь тень, еще допускал — в шутку — возможность «ада» как развязки для оставшейся незаконченной поэмы. Связь с первоосновой фабулы в различных «Прометеях», «Дон Жуанах» и «Фаустах» внешне обнаруживается в обязательном сохранении имени центрального героя и — не столь строго — других персонажей сказания.

Напротив, ни в одном из романов, родственных по духу «Дон Кихоту», не повторяются его фабульные мотивы. Ни один из последующих донкихотов не зачитывается до безумия рыцарскими романами, не принимает ветряных мельниц за великанов и не поражает стадо баранов — вообще не повторяет ни один из подвигов рыцаря Печального Образа. Новые донкихоты не отождествляются в сознании читателя с идальго из Ламанчи и не носят поэтому его имени. Они лишь *соотнесены* с персонажами знаменитого романа как с нормой «донкихотства», и в силу этого герой Сервантеса стал нарицательным образом именно как герой одного определенного романа. После всех бесчислен-

ных Прометеев, Дон Жуанов и Фаустов и столь разнообразных интерпретаций эти сюжеты уже не связываются в нашем представлении с каким-либо одним художественным памятником (хотя Мольер, Моцарт и Гёте затмили своих предшественников), но — ограничиваясь примерами из английского романа XVIII в. — пастор Адамс у Филдингга и пастор Примроз у Голдсмита, коммодор Траньон у Смоллетта и дядя Тоби у Стерна имеют вполне определенный литературный адрес. Ассоциация у читателя здесь вполне четкая, так же как в обиходной речи при употреблении слова «донкихот».

Сюжет Прометея завещан античностью. Сюжеты Фауста и Дон Жуана, подготовленные средними веками, возникают в конце XVI — начале XVII в., одновременно с «Дон Кихотом». Марло и Тирсо де Молина являются современниками Сервантеса. Но различие в генезисе «Трагической истории доктора Фауста» Марло и «Севильского озорника» Тирсо, с одной стороны, и «Дон Кихота Ламанчского» — с другой, связано с двумя фазами в истории развития европейской сюжетики. Это различие по-своему обнажает новаторскую роль Сервантеса как родоначальника романа нового времени.

В сюжете, идущем от Эсхила, как и в тех, которые ввели в литературу Марло и Тирсо, мы пребываем на почве устной легенды или книжного предания, на почве реального «факта» или условно наивного его восприятия как реального — в силу длительной художественной традиции, придавшей сюжету характер имевшей место «истории», а герою — достоверность реального лица. Это сказание, противоречивое и загадочное, как бы не досказанное до конца, поражает воображение и манит творческую мысль. Каждый новый художник, отправляясь от одной и той же фабулы, но вводя новые сюжетные детали и психологические мотивы, достигает нового — в соответствии со своим временем и своими идейными позициями — освещения старой «истории». Мысль здесь непосредственно переходит от единичного к общечеловеческому, от «факта» к проблеме; основанием для обобщения при этом служит «классический», освященный традицией, «реальный» (как в истории) характер факта.

Сюжеты Прометея, Дон Жуана и Фауста в этом смысле еще близки к сюжетам Софонисбы, Клеопатры, Медеи, Федры, Эдипа, Электры, Ифигении и др., необычайно популярным в драматургии XVI—XVII вв. Художественное

мышление по методу здесь родственно научному у моралистов и философов этого времени, которые строят свои обобщения и устанавливают законы для «человеческой природы» и для развития общества на классических «случаях», заимствованных у Плутарха или Плиния, либо на единичных примерах из современной истории. При замечательной живости, глубине и остроумии мысли в целом (вспомним хотя бы «Опыты» Монтеня) подобный метод аргументации всегда включает в себе оттенок академизма и наивной книжности из-за переоценки значения отдельного факта (к тому же обычно некритически воспринятого из «авторитетного» источника). Примеры заимствуются также из Библии или из античной мифологии, условно приравненной к античной истории. Можно подумать, что скептические моралисты и трезвые историки вроде Монтеня или Макиавелли верят в эти «истории» не меньше, чем Дон Кихот в фантастические вымыслы рыцарских романов.

В основе цикла произведений прометеевской темы (или других классических тем) лежит *сюжет-фабула*. В основе произведений, соотносимых с «Дон Кихотом», лежит *сюжет-ситуация*. Здесь уже нет тождества героя и фактов его истории, за которой стоит легенда: каждый из последующих донкихотов отличается от героя Сервантеса и по интересам, и по характеру, и по судьбе. Фабула и ее герой — всецело создания художественного вымысла. Неотделимые от данного произведения, от неповторимой концепции писателя, они составляют неотчуждаемую авторскую собственность («Для меня одного родился Дон Кихот», — заявляет Сервантес). Но при всем своеобразии фабульной стороны этих произведений, так же как героев и идей автора, ощущается родственность изображаемого *положения* — донкихотского отношения героя к действительности.

В силу этого и сама фабула отходит на второй план, становясь как бы примером, иллюстрацией, одним из возможных вариантов возрождающегося и повторяющегося «донкихотского положения». Уже в романе Сервантеса среди многочисленных подвигов героя нет ни одного, с которым, предпочтительно перед остальными, связывался бы его образ у всех читателей. На вопрос самого Дон Кихота (во второй части), «какие из подвигов моих наипаче восславляются», бакалавр Самсон Караско отвечает, что существуют разные мнения: одни предпочитают приключения с ветряными мельницами, другие — с сукновальнями, третьи —



со стадами баранов, четвертые — освобождение каторжников и т. д. «ибо разные у людей вкусы». Ситуация здесь стоит как основное за различными донкихотскими «историями» и даже за всей историей в целом, которая открыла серию донкихотских образов в европейской литературе.

В этом смысле «Дон Кихот» Сервантеса возвещает художественный метод Нового времени. «Воспитательный роман», «роман карьеры», «роман о художнике», «роман о «лишнем человеке» и т. д. также строятся на особой в каждом произведении фабуле, с особыми героями, развивая некий общий сюжет-ситуацию. Среди знаменитых образов реализма Возрождения по характеру литературных откликов и внелитературной славы к «Дон Кихоту» близок шекспировский «Гамлет». Для гамлетовской ситуации также не требуется ни придворной среды, ни мести за отца или другого повторения мотивов трагедии Шекспира (ср. «Гамлет Щигровского уезда»).

Сюжет-фабула господствует в средневековой литературе. В основе эпического памятника лежит действительный исторический факт или легенда, точнее — исторический факт в легендарном преломлении. Средневековая летопись, насыщенная легендой, и средневековая поэзия равно пользуются «достоверным» материалом (например, «История Карла Великого и Роланда» Псевдо-Турпина и поэмы о Роланде). Правда, образованный средневековый читатель различает между историко-эпическими сюжетами каролингского цикла и сказочно-романическими бретонского (первые — «правдивы и важны», вторые — «лживы, но приятны»), но и рыцарский роман опирается на показание «историков» и «очевидцев». Латинская «История королей Британии» Гальффрида Монмута послужила источником для романов Круглого стола; жизнеописание Александра, якобы составленное его другом Каллисфеном, и свидетельство «троянца» Дарета, «участника Троянской войны», а потому более достоверного источника, чем Гомер, — для романов античного цикла.

В дальнейшем вместе с романизацией эпических сюжетов стирается грань между «материей» каролингской и бретонской. Многочисленные версии и переработки (а иногда всего лишь переложения и переводы с других языков) сюжетов о Роланде или Гильоме д'Оранж, о Зигфриде или Дитрихе Бернском, о Сиде или Семи Инфантах Лары, о Ланселоте или Тристане, расходясь в отдельных мотивах и в трактовке целого, оставляют неизменными

имена героев и ядро фабулы, благодаря чему сюжет сохраняет подобие действительной «истории». Здесь тот же метод, что и в мистериях, мираклях или в живописи на священные сюжеты, где творческий домысел, художественная фикция касаются лишь деталей — хотя тем самым часто тона и даже существа ситуации! — но не основы события, за которым стоит библейский источник или легенда. С другой стороны, позднейшее стремление к циклизации эпических и куртуазных сюжетов, к их упорядочению и устранению противоречий показывает, что наивно-реалистическое восприятие фабулы сохраняется даже и тогда, когда уже пошатнулась «вера к вымыслам чудесным».

Переходный — и завершающий и основополагающий — характер литературы Возрождения обнаруживается также в природе его сюжетики, особенно произведений высокого повествовательного жанра. Одной из центральных проблем в эстетике Ренессанса, когда рождается роман как «буржуазная эпопея» и «эпос частной жизни» с вымышленной фабулой и неисторическими героями, является проблема сюжета эпопеи. Трудность здесь заключается согласно итальянским теоретикам XVI в. в том, что эпический сюжет должен сочетать правдивость действительных событий с художественным вымыслом: читатель должен «верить» плоду поэтической фантазии. Без наивной читательской веры в фактическую основу повествования нет эпической серьезности тона и значительности материала, остается только приятная сказка; но без поэтического вымысла, без чудесного и удивительного сюжет переходит в сухое историческое повествование, которое ничего не говорит воображению и оставляет читателя холодным. Эту антиномию (по существу неразрешимую после исчезновения классического эпоса) ясно формулирует молодой Т. Тассо в «Рассуждениях о поэтическом искусстве, в особенности о героической поэзии». Характерно, что теория тем самым еще исходит из сюжета-фабулы, так же как и художественная практика.

Многочисленные в это время и в различных направлениях ведущиеся опыты возрождения эпопеи отмечены прежде всего поисками благоприятной «материи». Поэты обращаются к сюжету мифологическому («Геркулес» Джиральди), легендарному («Амадис» Б. Тассо, «Франсиада» Ронсара, «Королева фей» Спенсера), историческому («Италия, освобожденная от готы» Триссино), религиозно-историческому («Освобожденный Иерусалим»

Т. Тассо). Даже наиболее новаторская «конквистадорская» поэма Камоэнса и Эрсильи все еще не в силах порвать с традиционным представлением о «реальных» событиях и лицах, которые должны быть основой эпического повествования. Соревнуясь с прославленными историями поэтов прошлого, она лишь противопоставляет им актуальный героический сюжет из современной эпохи, украшенный мифологическими аллегориями. «Незачем ныне прославлять путешествия хитроумного грека или доблестного троянца, воспеты в бессмертных песнях Гомера и Вергилия... Перед нами предмет более достойный поэта — пою племя Луза, покоровшее Марса и Нептуна» («Лузиады» Камоэнса).

На почве легендарной истории и персонажей, с которыми поэтическое воображение читателей давно сжилося, создаются героикокомические поэмы Пульчи, Боярдо и Ариосто. В обращении со старинным материалом итальянские мастера вслед за традицией площадных певцов разрешают себе любые вольности. Они коренным образом меняют ситуацию и под именами суровых паладинов Карла выводят куртуазных рыцарей короля Артура, которых к тому же наделяют современным образом мыслей и чувств. Трактую средневековую материю в духе ренессансных идей, вливая новое вино в старые мехи, они, однако, не выходят за пределы норм сюжета-фабулы. Даже авторы пародийных поэм («Бальдус», «Орландино» Т. Фоленго, «Орландино», «Марфиса» П. Аретино), ставя себе целью борьбу с модными новорыцарскими романами и поэмами, пользуются только приемом травестии («переодевания») старых сюжетов и героев, снижением и карикатурой. Эта традиция «переодевания» переходит к антигероическим бурлескным произведениям XVII—XVIII вв. типа травестированных «Энеид» от Скаррона во французской литературе до Осипова — в русской. По существу характер фабулы здесь скорее противоположен «Дон Кихоту» Сервантеса, даже в плане пародии на рыцарский роман.

Но литература XVI в. отмечена уже и первыми опытами сюжета-ситуации. Переходом к нему является пасторальный роман, которому отдал дань и Сервантес как автор «Галатеи» и пасторальных эпизодов «Дон Кихота». Этому любимому в эпоху позднего Возрождения жанру, условному начиная с заглавия (традиционные «Аркадии» и «Дианы»), присуща травестия иного рода, где фабула и персонажи — уже плоды художественной фикции, а предмет изображения — искусственная идеальная

жизнь пастушков, переряженных на «поэтический» лад. Жизнь здесь как бы показана в донкихотском утопическом сне, и через все произведение проходит мотив томления по ушедшему «золотому веку».

В отличие от этой искусственной ситуации плутовской роман, зарождающийся в испанской литературе эпохи Сервантеса, впервые вводит реалистический сюжет-ситуацию с вымышленными персонажами и происшествиями. Типическая достоверная правда современной жизни здесь противостоит выдохшейся «правде» старых рыцарско-эпических сюжетов, превратившихся в неправдоподобную сказку. Уже в первом плутовском романе о некоем безвестном Ласаро, которого мать родила на реке Тормес, символически раскрывается ситуация всего жанра. В дальнейшем авторы плутовского романа в XVII и XVIII вв. развивают не фабулу анонимного «Ласарильо», но лишь эту ситуацию героя, которого «река» жизни бросает, как щепку, во все стороны, определяя его изменчивую, авантурную — но отнюдь не в рыцарском смысле — судьбу.

Старый сюжет-фабула был «героической» материей. Гарантией правды исключительных характеров и событий, на которую опиралось искусство художника, придавая образам общечеловеческий интерес, были свидетельства легенды и истории. Вымышленная фабула о безвестном персонаже и обстоятельствах его судьбы, затерявшихся в закоулках частного быта, не может иметь такой гарантии. Залогом правдивости рассказа служит теперь его «типичность» — правдивость изображения обстоятельств жизни одного из многих. Акцент переносится поэтому на картину общественной жизни. Известно, какую роль сыграл пикареский жанр в становлении реалистического романа новоевропейской литературы. Характер человека и его поведение здесь впервые поставлены в зависимость от общественных условий. В противоположность героическому сюжету-фабуле, где основные мотивы связаны традицией с определенным лицом, носителем известных страстей и героем известных событий, здесь социальные обстоятельства впервые выступают во всем их могуществе и разнообразии. Обстоятельства порождают и характер героя, и его страсти, и его поступки, а значит, и фабулу. Плутовской роман поэтому — первая широкая реалистическая картина формирующейся национальной жизни, универсальная панорама ее пестрого быта, через которую проведен герой ходом беспокойной своей жизни.

Тем самым выступает и другое отличие сюжета-фабулы от сюжета-ситуации. В произведениях на сюжет Дон Жуана или Фауста, Электры или Ифигении мы всегда в обстановке, фиксированной во времени и месте — хотя бы и легендарных, колорит которых, однако, отвлеченный и условный. Наше воображение в силу легендарности и «проблемности» сюжета витает между историческим временем действия и вневременным, между национально и социально конкретным — и общечеловеческим. Напротив, сюжет романа о плуте, сюжет «воспитательного романа» или романа о «молодом человеке, вступающем в жизнь», не фиксирован во времени и месте, если рассматривать сюжет-ситуацию в *целом*, но зато в каждом произведении уже неотделим от своеобразных национально-исторических условий, в нем изображенных. В «Дон Кихоте» Сервантеса исторический момент и национальная почва лежат даже в основе самой схемы фабулы. Это рассказ об одном идалго, который, живя в то время, когда рыцарство уже исчезло, но все в Испании увлекались рыцарскими романами, отправился, по примеру героев любимых книг, защищать справедливость. В этом смысле Белинский отмечает, что «Сервантес задолго до В. Скотта написал истинный исторический роман».

Тема «Дон Кихота» по своему характеру, однако, резко отличается от той, которой положил начало «Ласарильо с Тормеса», первый образец пикарескной ситуации. Часто встречающееся в критике утверждение, будто роман Сервантеса является синтезом трех жанров испанского романа XVI в. — рыцарского, пасторального и плутовского, — основано на второстепенных эпизодах «Дон Кихота» или на некоторых чертах внешнего сходства и мало что объясняет в существе донкихотской коллизии. Пасторальные и близкие к ним любовные истории в «Дон Кихоте» (история Хризостома и Марселы, Карденио и Люсинды, Фернандо и Доротей) — наиболее условные и искусственные главы романа и, как вставки, легко, без большого ущерба для целого отделяются от основного плана действия. Они занимают большое место в первой части, где вся значительность донкихотской ситуации лишь постепенно осознается самим автором, который вставными рассказами стремится повысить интерес читателя, хотя из-за этого мы часто теряем из виду главных героев. Безумие влюбленных Хризостома и Карденио перекликается с одержимостью Дон Кихота, как заметил еще Гегель, но лишь

Дон Кихота, томящегося по Дульсинее Тобосской. «Невысокий потолок» интересов этих персонажей, поглощенных личным чувством, контрастируя с величием цели самоотверженного Дон Кихота, дан в невыгодном для них свете. Во второй части, где «мудрость безумия» ламанчского идальго выясняется в полном объеме, пасторальное начало звучит уже иронически. И Сервантес обнаружил замечательный художественный такт, не показав Дон Кихота, мечтающего после поражения в поединке с рыцарем Белой Луны отныне стать влюбленным пастушком, в этой роли, которая явно не подходит героически деятельной натуре Дон Кихота.

Не больше общего в ситуации романа Сервантеса и с плутовским романом. Сатирическая тенденция, господствующая в пикарескном жанре, выходит за пределы изображения общества и обстоятельств жизни пикаро, захватывая и образ самого пикаро как воплощение «человеческой природы». Герой этого жанра, в начале повествования часто наивный простачок вроде Ласарильо (Гриммельсхаузен впоследствии назовет его Симплициссимус — «Простодушный»), в ходе своего «развития» под влиянием дурной жизни и царящего в мире зла постепенно становится «величайшим пройдохой, образцовым бродягой и зеркалом для всех мошенников» (название романа Кеведо). Плутовской роман рождается в атмосфере кризиса гуманизма и в лице своих наиболее выдающихся мастеров (Алеман, Кеведо) выражает отказ от идеализации человека, свойственной эпохе Возрождения. Первое осознание человека как механического «продукта условий» проникнуто у писателей XVII в. — особенно испанских и немецких в отличие от писателей Просвещения — глубоким пессимизмом. В противоположность реалистическому роману Просвещения пикарескный жанр эпохи барокко — своего рода «воспитательный роман со знаком минус», воспитание человека обществом как его развращение. Пикаро при всей своей предприимчивости и изобретательности морально *пассивен*. Это беспринципный «приспособленец», человеческая природа, вбирающая в себя, как губка, пороки окружающей среды. Но именно от плутовского романа последующий буржуазный реализм унаследовал искусство изображения общественной среды и колорит социальной сатиры.

Подобно плутовскому роману, «Дон Кихот» дает широкую картину национальной жизни, быта различных слоев

общества, реалистическое изображение *обстоятельств* вокруг героя. Но интерес здесь сосредоточен преимущественно на изображении двух характеров, противопоставленных окружающему миру. Существо донкихотской ситуации — в изображении *активной* натуры, которая не мирится с ужасством своих жизненных условий и протестует против них, воодушевленная представлением о жизни, достойной человека, о его высоком призвании. Устремления героической личности, сознающей, как в этике Возрождения, что она рождена для великих дел, и отвергающей подчинение объективным обстоятельствам вплоть до их комического игнорирования, — основа гуманистического юмора Сервантеса. «Безумие» «хитроумного идальго»<sup>1</sup> противоположно практичности хитроумного пикаро. Оно в этом смысле понято уже в XVIII веке, начиная с Филдинга, когда он, преодолевая чисто сатирическое освещение человеческой натуры в плутовской традиции, создает свои романы «в подражание манере Сервантеса, автора «Дон Кихота» (как указано в подзаголовке к «Джозефу Эндрюсу»). Более богатая и разносторонняя ситуация, созданная Сервантесом, стала отправным пунктом для художников зрелого буржуазного реализма, когда они изображают отношение человека к обществу как протест чудака, мечтателя или непримиримого, но непрактичного сознания.

Сюжет-ситуация, основанный всецело на авторском вымысле, несомненно, был для современников Сервантеса смелым новшеством, требующим особого обоснования. Одним из технических приемов, создающих впечатление правдивости рассказа, является у мастеров плутовского романа «документальная» форма автобиографии, ставшая каноном для жанра вплоть до Лесажа и Дефо как автора «Молль Флендерс». Сюда же относится не менее каноничная у испанских писателей незаконченность рассказа, мотивированная тем, что «автор-герой» мемуарного романа «еще жив». В эпизоде с каторжниками плут Хинес сообщает Дон Кихоту, что он издал свою биографию «Жизнь Хинеса де Пасамонте», «по сравнению с которой Ласа-

---

<sup>1</sup> Ingenioso hidalgo — как называет в заголовке Дон Кихота автор — трудно переводимое определение, которое передавалось по-русски как «бесподобный» (Басанин), «остроумно-изобретательный» (Ватсон), «хитроумный» (Любимов, а до него Кржевский и Смирнов). Этот эпитет, который не имеет ничего общего с «хитроумием» Одиссея, обозначает главным образом «одаренность, живость и тонкость воображения».

рильо с берегов Тормеса и другие книги, которые в этом роде были или еще когда-либо будут написаны, ни черта не стоят». «Все в ней правда, но до того увлекательная и забавная, что никакой выдумке за ней не угнаться». На вопрос Дон Кихота, закончена ли она, Хинес отвечает: «Как же она может быть закончена, коли еще не кончена моя жизнь? Я начал прямо со дня рождения и успел довести мои записки до той самой минуты, когда меня последний раз отправили на галеры».

Сервантес пренебрегает этим приемом раннего реалистического романа, который еще наивно подделывается под «фактографическое» обоснование сюжета-фабулы. В «Дон Кихоте» он, как и впоследствии Филдинг, продолжает эпическую, не мемуарную, форму повествования в третьем лице, унаследованную от рыцарских романов. С изумительной смелостью Сервантес в начале повествования сразу вводит читателя в гущу тех типичных будничных обстоятельств, которые порождают ситуацию нового романа. «В некоем селе ламанчском, которого название у меня нет охоты припоминать, не так давно жил-был один из тех идальго, чье имущество заключается в фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке». Авторы плутовских романов, подражая традиции, ради вящей убедительности начинают повествование с точного указания предков героя и места его рождения. Герой Сервантеса не имеет предков, мы не знаем точно его местожительство («в некоем селе ламанчском» — шуточный запев из популярного романса), ни даже настоящего имени («иные утверждают, что он носил фамилию Кихада, иные — Кесада... однако ж у нас есть все основания полагать, что фамилия его была Кехана... Для нашего рассказа это не имеет существенного значения; важно, что, повествуя о нем, мы ни на шаг не отступали от истины»).

«Истина» же в том новом смысле, который Сервантес вкладывает в это слово, заключается уже не в единичном, «реальном» факте, а в описании того, что ел его герой («олья, чаще с говядиной, нежели с бараниной, винегрет, почти всегда заменявший ему ужин, яичница с салом по субботам, чечевица по пятницам, голубь в виде добавочного блюда по воскресеньям»), сопровождаемом указанием, что «все это поглощало три четверти его доходов»; в выразительном перечне его гардероба, праздничного и будничного, его типичной для пожилого идальго семьи и челяди в лице одного «слуги для домашних дел и полевых работ»



и т. д.; в характерном описании его внешности: «был он крепкого сложения, телом сухопар, лицом худощав, любитель вставать спозаранку и заядлый охотник».

Развернутые описания сказочных стран, рыцарского убранства, роскоши пиров или турниров занимали большое место уже в куртуазном романе — в противоположность строго повествовательному стилю эпоса, но там они играли орнаментальную, самодовлеющую роль, поражая воображение *наряду* с необычайными деяниями героя. Более скупые, но выразительные описания «обстоятельств» в «Дон Кихоте» выполняют конструктивную функцию, обосновывая характер героя и сюжета. В них нет ничего необычайного и исключительного. Это обстоятельства всякого бедного идалго, а через него и в какой-то мере «всякого человека», но уже не в виде аллегорической фигуры, как в средневековых моралите, а как живого художественного образа. Из этих же обстоятельств вырастает донкихотская мечта, стремление выйти за пределы условий, с которыми связан герой. Нет нужды знать родословную героя, так как страсть к чтению рыцарских романов порождена его типичным прозаическим бытием, равно как и дерзкое желание осуществить свою мечту, «для собственной славы и для пользы отечества сделаться странствующим рыцарем... и в борении со всевозможными случайностями и опасностями стяжать себе бессмертное имя и почет». Мечта о славе здесь не мотивирована благородным происхождением. Этот идалго, «сын кого-то», не имеет генеалогии, его породила сама испанская жизнь его времени.

Мы не знаем прошлой жизни Дон Кихота, он предстает перед нами в возрасте около пятидесяти лет в отличие от пикаро, знакомого нам со дня его рождения. Ибо ситуация в «Дон Кихоте» более универсальная, чем в плутовском романе, а характер и поведение героя не являются пассивным производным изменчивых условий. Возвышаясь над всем романом XVII—XVIII вв., его биографической или семейно-бытовой формой, «Дон Кихот», первый монументальный «эпос частной жизни», достигает той значительности художественного обобщения, той эпичности ситуации, к которой тяготеет зрелый европейский роман начиная с Бальзака.

Подобная правда типического сюжета-ситуации не нуждается в летописце для своего обоснования. Ссылки Сервантеса на источники его «истории» иронически противоречивы. Они появляются уже в начале первой главы,

где мы узнаем, что авторы, писавшие о Дон Кихоте, «расходятся» по вопросу о его фамилии, причем у Сервантеса свое особое мнение. С девятой главы Сервантес вводит в повествование арабского историка Сиды Ахмета Бенинхали, рукопись которого, некогда написанная, только что попала ему в руки, так что теперь он, Сервантес, подобно авторам рыцарских романов, часто ссылающимся на мавританские источники, может спокойно продолжать свой «достоверный» рассказ. К концу повествования, однако, он явно впадает в противоречие с хронологией «истории не весьма древней», но которой «коварное время» уже не грозит истреблением: в последних главах опубликованной в 1615 г. второй части Дон Кихот и Санчо уже обсуждают вышедший в 1614 г. «подложный» роман Авельянеды.

Правда художественного вымысла для Сервантеса более емка, чем «летописная» правда рыцарских историй, она не прикреплена ни к реально существовавшему лицу, ни ко времени и месту в узком смысле слова. Это правда художественно-типическая. Пресловутая небрежность Сервантеса в отношении фактических деталей, возможно, вполне сознательна и направлена против наивного реализма вкусов его аудитории, придавая типичности рассказа более широкое, не фактографическое значение. В эпизоде «ревунув», когда читателю, как и Дон Кихоту, неясно, кто ревел ослом, два рехидора или два алькальда, Санчо Панса вполне резонно отвечает, что «этому не следует придавать особое значение... достоверность этой истории не зависит от того, кто именно ревел: алькальды или же рехидоры, — важно, что кто-то из них в самом деле ревел, а зареветь ослом что алькальду, что рехидору всегда есть от чего».

Священник и другие образованные люди в романе уже отдают себе отчет в природе художественного вымысла, но простые люди вроде трактирщика Хуана Паломеке и его семьи или Санчо Пансы верят в историческую реальность популярных сюжетов: ведь рыцарские романы, замечает трактирщик, «отпечатаны с дозволения сеньоров из государственного совета, а они никому не позволяют обманывать честных людей». Впрочем, Хуан Паломеке в отличие от Дон Кихота понимает, что «теперь уже не те времена, когда странствовали по свету прославленные эти рыцари».

Извлекая единственный в своем роде эффект из наивно эпического восприятия фабулы, Сервантес в начале второй части сводит своего героя с читателями, которые обсуждают его деяния, описанные в первой части. К концу повест-

вования Дон Кихот встречается также с читателями «подложного» романа Авельянеды и, более того, даже с персонажем этой «лживой истории» доном Альваро Тарфе, который тем самым также оказывается вполне «реальным» лицом. Впоследствии немецкие романтики (Тик, Гофман) подражали этому комическому приему, но в романе Сервантеса он более оправдан и выполняет существенную для коллизии двойную функцию, оттеняя, во-первых, единство героя с народным фоном, а во-вторых, в плане насмешки над увлечением рыцарскими романами, обнажая наивность отождествления художественной правды с обыденной. Прием, основанный на смешении действительности искусства с действительностью жизни, как нельзя более органичен в романе, где герой принимает поэтический вымысел за реальный факт.

Впрочем, в эпоху Сервантеса вряд ли кто-либо вполне сознавал новаторское значение его романа как первого великого сюжета-ситуации. Даже образованный автор поддельного «Дон Кихота», скрывший себя под именем Авельянеды, защищаясь в предисловии к роману от возможных обвинений в плагиате, ссылается на весьма распространенный в то время обычай продолжения чужого сюжета: «Пусть никто не удивляется, что эта «Вторая часть» исходит от другого автора, ибо не ново, что одну и ту же историю продолжают различные лица. Сколько писателей рассказывало о любовных приключениях Анджелики. «Аркадий» также сочинено множество. «Диана» написана не одним автором». Таким образом, Авельянеда усматривает в «Дон Кихоте» всего лишь новую фабулу вроде истории Анджелики (которую продолжали разрабатывать после Ариосто), сюжета Дианы (созданного Монтмайором) или фабулы новелл, часто используемых драматургами и поэтами Возрождения.

Не касаясь здесь особых идейных тенденций Авельянеды, отличных от целей Сервантеса, отметим только, что Авельянеда как первый «продолжатель» донкихотской темы явно не понял существа сервантесовского сюжета, вырастающего из ситуации, без которой сюжет лишен души; это становится ясным для всех последующих продолжателей, начиная, пожалуй, с Сореля в XVII в. как автора «Экстравагантного пастуха», осмеивающего увлечение пасторальными романами. Отсюда презрительное замечание Сервантеса по адресу Авельянеды, что тот не понял его замысла: «Для меня одного родился Дон Кихот,

а я родился для него. Ему суждено было действовать, мне описывать; мы с ним составляем чрезвычайно дружную пару — назло и на зависть... лживому тордесильяскому писаке... ибо *этот труд ему не по плечу и не его окоченевшего ума это дело*».

Качественно иной характер истории ламанчского героя сравнительно с предшествующими историями раскрывался постепенно только в веках, и ее автор, вероятно, как и Колумб, не сознавал до конца всего значения своего открытия.



# КОМИЧЕСКОЕ

Комическое (от греч. *komikos* — веселый, смешной, от *komos* — веселая ватага ряженных на сельском празднестве Диониса в Древней Греции) — смешное.

Огромная, начиная с Аристотеля, литература о комическом, его сущности и источнике, — причем вопрос все же остается открытым, — показывает на исключительную трудность исчерпывающего ответа, объясняемую, во-первых, универсальностью комического: «все на свете можно рассматривать «серьезно» и «комически» (И. Фолькельт); во-вторых, необычайной динамичностью комического, его «природой Протея» (Жан Поль Рихтер), *игровой* способностью скрываться под любой личиной. Комическое часто противопоставляли *трагическому* (Аристотель, Шиллер, Шеллинг), *возвышенному* (Жан Поль Рихтер), *совершенному* (М. Мендельсон), *серьезному* (Ф. Шлегель, И. Фолькельт), *трогательному* (Ф. Новалис), но достаточно известны трагикомический и высокий (то есть, возвышенный), серьезный и трогательный (особенно в юморе) виды смешного. Сущность комического усматривали в «безобразном» (Платон, Шеллинг), в «самоуничтожении безобразного» (К. Розенкранц), в разрешении чего-то важного в «ничто» (И. Кант), но чаще всего формально: в несообразности, несоответствии (между действием и результатом, целью и средствами, понятием и объектом и т. д.), а также в неожиданности (Ч. Дарвин и др.); однако существует и комическое «соответствия» и нередко впечатляет как раз комическое «оправдавшегося ожидания» (суждения признанного комика, «шута», в его устах сугубо смешны).

В наше время еще не утратило остроту замечание

немецкого эстетика середины прошлого века А. Цейзинга о всех попытках определения комического как сплошной «комедии ошибок» — вывод, в котором, впрочем, больше остроумия, нежели точности. Мало удовлетворяя в роли универсальных формул, разные эстетические концепции комического, однако, довольно метко определяли существо той или иной — по своей природе часто переходной или периферийной — разновидности смешного, а через нее, через отдельную форму, также и некую грань комического в целом, так как «протеистичность» комического, между прочим, и сказывается в непринужденном переходе его форм друг в друга.

Общую природу комического легче уловить, обратившись сперва — в согласии с этимологией слова — к известному у всех народов с незапамятных времен *игровому, празднично веселому* (нередко с участием *ряженных*), коллективно *самодетельному* народному смеху, например, в карнавальных играх. Это смех от радостной беспечности, избытка сил и свободы духа — в противовес гнетущим заботам и нужде предыдущих и предстоящих будней, короче, в противовес повседневной *серьезности* — и вместе с тем смех, восстанавливающий силы, возрождающий, «воскрешающий» (в средние века его называли «*risus paschalis*», «пасхальный смех» — после длительных лишений и запретов семи недель Великого поста). К этому «рекреационному» смеху — как в школе во время перемены, рекреации, между двумя уроками, — когда в свои права вступает одна из важнейших человеческих способностей, *фантазия*, применимо одно из общих определений комического: «фантазирование... рассудка, которому предоставлена полная свобода» (Жан Поль Рихтер).

На карнавальном пространстве, как и в частном доме за пиршественным столом, всегда и везде, где миром правит изначальный игровой смех «комоса», воцаряется двузначная атмосфера действительности, преломленной сквозь призму изобретательной фантазии: богатый на выдумки, Играющий Человек (*Homo ludens*), играя (условно), *как бы* подвизается в (условной) роли Изобретательного Творческого Человека (*Homo artifex*), создавая «по образу своему и подобию» некий полуусловный или с виду условный особый комический образ или даже целый «мир комического». Все элементы смешного образа (его «материал») по сути взяты при этом из жизни, у реального предмета (лица), но их соотношения, расположение или масштабы

его черт (комизм утрированного до абсурда) и акценты («композиция» предмета) поразительно преобразены творческой фантазией; один из источников наслаждения от комического — это наше «узнавание» предмета под преобразенной до неузнаваемого — например, в шарже, карикатуре — маской: «понимающее» сотворчество зрителей и слушателей в («исполнительском») акте комического, «конгениальность» аудитории самому комику.

По содержанию смех универсальный и *амбивалентный* (двусторонне-равноценный — фамильярное сочетание в тоне смеха восхваления и поношения, хулы и хвалы) — это и смех *синкретический* как по месту действия — без «рампы», отделяющей в театре условный мир комического от реального мира зрителей, так и по исполнению — часто слияние в весельчаке автора, актера и зрителя: например, средневековый шут (древнерусский скоморох), комик в быту, который, не выходя из комического состояния и импровизируя, потешается над собой — и над своими слушателями, над своей натурой как над их натурой, откровенно (в состоянии «свободы духа») представленной. В празднично игровом смехе как бы сама *Натура* («жизнь») празднует и играет, а участники игры — лишь более или менее сознательные ее органы. Высшие образцы этого (извечного, а по истокам фольклорного) изначально «натурального», «собственно комического» смеха в искусстве — это насквозь игровой образ Фальстафа у Шекспира, а также роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле.

В этом синкретическом архаическом извечном смехе так или иначе заложены — потенциально или эмбрионально — более развитые («культурные») позднейшие виды комического, обособляющиеся в ходе развития человеческой культуры. Это прежде всего ирония и юмор, противоположные по «правилам игры», по характеру личности. В иронии смешное сознательно *скрывается* под маской серьезности. Среди всех видов комического юмор — главный наследник архаико-комического, наиболее адекватная ему и почти столь же универсальная форма смеха, но исходящая уже от более развитого («культурного») сознания. Юмор отмечен в принципе миросозерцательным характером, глубиной трактовки и сложностью тона в оценке жизни.

Напротив, разоблачительный смех сатиры, предметом которой служат пороки, в особенности социальные, отличается вполне определенным (отрицательным, обличаю-

щим, бичующим) тоном оценки. Начиная с более поздних стадий античности (Ювенал), существует, впрочем, и не комическая сатира, воодушевляемая одним негодованием, чисто сатирическим, лишенным условно игрового оттенка.

Серьезная сатира, стало быть, полностью порывает с празднично веселым мироощущением карнавала, с его радостной беспечностью от переживаемого избытка сил, с его свободой духа, по ту сторону всяких запретов, в том числе и нравственных. Тревожный тон сатиры, ее пафос, подсказанный острым сознанием силы зла, несправедливости, бесчеловечности в жизни, роднит сатиру с антиподом карнавално комического, с чисто патетическим жанром трагедии, которая пронизана тревогой («трагической тревогой») за наш мир и судьбу человеческую. В системе художественных жанров сатира как бы занимает переходное место между комическим и трагическим. Но именно великим сатирикам (Ф. Кеведо, Дж. Свифт, М. Е. Салтыков-Щедрин) нередко свойственно перемежать серьезное (социально «значительное», патетическое) с алогично *забавным*, абсолютно абсурдным, как бы шутливо незначительным (персонаж с «фаршированной головой» у Щедрина), — компенсаторная (восстанавливающая бодрость) функция смеха, в которой еще наглядно сказывается генетическая связь сатиры с архаическим, собственно комическим смехом.

По значению (уровню, высоте, глубине комического), таким образом, различаются *высокие* виды комического (высочайший образец в литературе — Дон Кихот Сервантеса; смех над наиболее высоким в человеке, над человеческим энтузиазмом, т. е. «боговдохновенностью», «одержимостью божеством») и всего лишь *забавные*, шутливые виды (каламбур, «игра слов», игра понятий, реализованные метафоры, дружеские шаржи и т. п.); к забавно комическому применимо определение смешного у Аристотеля: безболезненная, безвредная ошибка или безобразие. По источнику эффекта при этом для комического обычно важна *чувственно* наглядная природа конкретного предмета, игра на утрировке величины элементов (карикатура, от ит. *caricare* — преувеличивать, утрировать), на фантастических сочетаниях (гротеск). Но наряду с этим *остроумие* («острота») — такой же, как юмор, ирония, сатира, развитый вид комического, — вырастая из сравнения, строится на сближении далеких, более или менее отвлеченных *понятий*.



По характеру *эмоций*, *сопровождающих комическое*, и их культурному уровню различают смех презрительный, любовный, трогательный, жестокий, едкий и «терзающий», или *саркастический*, трагикомический, язвительный, утонченный, грубый, здоровый («естественный»), большой и т. д. Весьма важно также *духовное* состояние «комика»: смех сознательный, когда человек сам играет, располагает процессом комического, — и, напротив, когда *им* *безлично играют* внешние обстоятельства, жизнь (ставя в «смешное положение») или *Бессознательное* играет *ими и им в нем самом*, как простым орудием, невольно для него «разоблачая» его («автоматизм комического», по А. Бергсону).

Единственный субъект комического — это человек. Еще Аристотель отметил, что смеяться свойственно только человеку (у некоторых высших видов животных, у человекоподобных обезьян и собак, наблюдаются зачаточные формы *беззвучного* смеха). Велико антропологическое значение комического: «Ни в чем так не обнаруживается характер людей, как в том, что они находят смешным» (Гёте). Истина эта равно применима к отдельным индивидам, целым обществам и эпохам (то, что не кажется смешным одной культурно-исторической среде, начиная с обычаев, одежды, занятий, обрядов, форм развлечений и т. п., то вызывает смех у другой, и наоборот), а также к национальному характеру, что видно по искусству (роль юмора, особенно эксцентрического, в английской, остроумия во французской литературе, сарказма в испанском искусстве: сатира Ф. Кеведо, графика Ф. Гойи). Величайшим источником комического является — сохраняя при этом как бы «игровой» характер — сама история человеческого общества, смена отживших социальных форм новыми. Старый строй общества — это «лишь комедиант миропорядка, действительные герои которого вымерли... Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия... Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым» (К. Маркс). С полным правом можно говорить о «геркулесовой работе смеха» (М. Бахтин) по «очищению земли», по исцелению, освобождению человеческого сознания от всякого рода «чудищ» — ложных страхов, навязанных культов, отживших авторитетов и кумиров, — о духовно терапевтической роли комического в духовной и социальной жизни, в быту и в искусстве.

Единственный объект комического — это человек (и человекоподобное в животных), а также все на свете *как бы* «оживленное» и уподобленное человеку. Среди искусств поэтому архитектуре комическое чуждо (не считая чисто искусственных — условно игровых — затей, вроде «избушки на курьих ножках»), а другим искусствам свойственно в разной мере. Наиболее благоприятны для *универсальной* природы комического театр (в том числе малые, «эстрадные» его формы) и поэзия, а среди родов поэзии — драма, в особенности основанный по преимуществу на комическом вид драмы — комедия.





Юмор (англ. *humour* — «нрав», «настроение», от лат. *humor* — «жидкость», согласно прежнему учению о соотношении четырех телесных жидкостей, определяющем четыре темперамента, или характера) — особый вид *комического*; сложное отношение сознания к объекту, к отдельным явлениям и к миру в целом, сочетающее внешнюю *комическую* трактовку с внутренней *серьезностью*: два аспекта юмора. Так как все на свете можно рассматривать «серьезно» — и «комически» (И. Фолькельт), юмор, особенно в высших, более характерных своих формах, тяготеет как бы к третьему, и не менее универсальному, синтетическому взгляду — «юмористическому мирозерцанию». В отличие от трактовки серьезной, юмор, в согласии с этимологией слова, заведомо «субъективен», «своенравен», обусловлен *лично*, отмечен отпечатком «странного» умонастроения самого «юмориста» — «все на свете» причудливо преломляется здесь сквозь «нрав» субъекта юмора — либо его объекта («чудака»), которому, симпатизируя, юморист в большей или меньшей мере конгениален. В отличие от собственно комической трактовки, юмор, рефлектируя, настраивает аудиторию на более вдумчивое («серьезное») отношение к предмету смеха, на постижение его «правды», его, несмотря на смешные странности, правоты, а потому — в противоположность осмеивающим, разрушительным видам смеха — на (также «своенравное») оправдание и защиту «чудака».

В целом юмор стремится в оценке к жизненно сложной, хотя с виду причудливой, «тотальности», к более истинной, ибо адекватной *личному существу* предмета, целостности, свободной от односторонностей общепринятых стереотипов. В более глубоком, серьезном аспекте

юмора «диалектика фантазии» приоткрывает за ничтожным возвышенное, за безумием мудрость, за своенравными странностями подлинную природу вещей, за смешным грустное — «сквозь видный миру смех... незримые ему слезы» (Гоголь). Притча о юморе гласит, что Горе и Радость встретились ночью в лесу и, не узнав друг друга, вступили в брачный союз, от которого и родился юмор (М. Лацарус). С другой стороны, комически «снижая» собственную персону и свой предмет, юмор низводит возвышенное с котурнов, демонстрирует земные корни порывов к идеальному, убожество действительности как изнанку прекраснодушной мечтательности. Жан Поль, первый выдающийся теоретик юмора, уподобляет его птице, которая летит к небу вверх хвостом, никогда не теряя из виду землю, — образ, материализующий оба аспекта: «земной» реализм юмора в демонстрации возвышенного, фамильярную непочтительность к «небу» в самом устремлении к нему.

В зависимости от эмоционального тона и культурного уровня юмор, как и вообще комическое освещение, может быть добродушным, жестоким, дружеским, любовным, тонким, грубым, язвительным, трогательным, грустным, эгегическим и т. п. Но тогда как реакция комическая доводит эмоции до крайней степени возбуждения, вплоть до неудержимого хохота, юмор, возбуждая и — благодаря стыку двух оценок противоположной тональности — тут же сублимируя, *умеряет* эмоции (хотя, вопреки распространенному представлению, далеко не всегда *примиряет* с жизненными условиями, порождающими смешное): к подлинному юмору применимо положение, что только крупнейшим мастерам комического удается вызвать едва заметную улыбку. Эта особенность эмоциональной реакции может послужить и критерием верного понимания тональности юмора, который нередко смешивают с насмешливыми видами комического, со «смехом превосходства» (ирония, сатира и др.). По преданию, испанский король Филипп III, наблюдая из окна дворца за юношей, который читал какую-то книгу и то и дело раздражался диким хохотом, заметил, что либо это сумасшедший, либо он читает «Дон Кихота». В «вечных» персонажах Сервантеса и в созданной им «донкихотской ситуации», высочайшем во всей мировой литературе образце юмора, современники, как известно, улавливали только смешной (чисто отрицательный) аспект маниакального увлечения рыцарскими романами,

примитивную смехотворность массового психоза (таков же был и характер литературного влияния «Дон Кихота» в XVII в. за пределами Испании: во Франции — антипасторальная пародия «Сумасбродный пастух» Ш. Сореля, в Англии — антипуританская сатира «Гудибрас» С. Батлера). Но непосредственно комический (в данном случае — пародийно-забавный) эффект юмора, коренящийся, как обычно комическое, в чувственно конкретном, близко знакомом, современном, теряет со временем злободневную остроту («актуальность»), тускнеет. Начиная с эпохи романтизма тот же «Дон Кихот» часто вызывает только горькие слезы (Г. Гейне), воспринимается как «самая грустная из книг» (Достоевский), с героем, лишь затем освещенным комическим светом — чтоб гусей не раздражить (Тургенев). В XX в. образ Дон Кихота нередко выступает как норма поведения, даже предмет культа (надо жить по Дон Кихоту, «сродниться с Дон Кихотом», как поучает современный испанский критик Ф. Фигероа) — с противопоставлением возвышенного пафоса героя «пошлomu здравомыслию» его творца («кихотизм» наперекор «сервантизму» у М. Унамуно), вплоть до религиозного культа, не без оттенка юродства (стихотворение Р. Дарио «Литания Господу нашему Дон Кихоту»). *Двузначная* природа юмора (в которой неотъемлемо существенны, хотя и неравны по значению, оба аспекта, комический и серьезный), таким образом, иногда приводит в XX в. к противоположной, по сравнению с XVII в., односторонности. Но при этом (что так показательно для классического образца юмора) вместе с гипертрофией серьезного аспекта сознательно возрождается комический (пародийный) аспект «Дон Кихота», уже в утрированном до юродства (дань здравому смыслу!) автопародийном виде — в субъективной, столь характерной для модернизма на Западе, гротескной форме постижения смысла человеческого существования, источником которой служит неизбежный трагикомический «абсурд бытия и сознания».

«Текучая» — как бы в подтверждение этимологии слова — природа юмора и, подобно комическому своему элементу, «протеистическая» (Жан Поль) способность принимать любые формы и тональности, в том числе и отвечающие умонастроению любой эпохи, ее историческому «нраву», выражается также в способности сочетаться с любыми видами смеха: *переходные* разновидности юмора иронического, сатирического, забавного и т. д. Сопоставле-

ние с основными (непереходными) видами комического поэтому многое уясняет в существе и своеобразии чистого юмора.

С и р о н и я, не менее сложным видом комического, юмор сходен и по составу элементов, и по их противоположности, но отличается «правилами» комической игры (тональностью «личины», «лица») и по цели, эффекту. В иронии смешное скрывается под маской серьезности — с преобладанием отрицательного (насмешливого) отношения к предмету; в юморе серьезное — под маской смешного, обычно с преобладанием положительного («смеющегося») отношения. Сложность иронии, таким образом, лишь *формальная*, ее серьезность — мнимая, ее природа — чисто артистическая (искусное исполнение); как вид сознательно комического (того подхода к предмету, в котором всегда есть формальный элемент игры, артистически условный оттенок «как бы»), ирония вырастает из стилистического *приема*, из риторической *фигуры* «притворства» (греч. *Eigoneia*). Напротив, сложность юмора *содержательна*, его серьезность — подлинная, его природа — даже в игре — скорее «философическая», мировоззренческая. Юмор нередко «играет» на двух равно действительных аспектах человеческой натуры — физическом и духовном, а в высших своих формах даже вторгается в «метафизическое» (в дерзновенное устремление «конечного» человеческого духа к «бесконечному»). Различен поэтому эффект иронии и юмора, когда «игра закончена» и обнажился внутренний аспект, подлинное содержание, смысл и цель «игры»: ирония, которой иногда присущ оттенок язвительного (сардонического), задевает, ранит, оскорбляет сугубо — не только открывшимся неприглядным содержанием, но и самой формой «игры», издевательским способом демонстрации «лица»; тогда как юмор в конечном счете заступает за предмет, предстательствует, а его смехом порой, например, в «дружеском» юморе, «стыдливо» прикрывается восхищение, даже («тактично») панегирик. Отсюда и различие между реакцией объекта смеха на иронию, почти неотличимую часто от сатиры, и реакцией на юмор. За памфлет «Кратчайший путь расправы с диссентерами», в котором Д. Дефо, притворяясь ортодоксом-фанатиком, настаивал на самых суровых («вплоть до распятия») мерах против инаковерующих, автор памфлета, сначала всеми (даже друзьями Дефо) принятого всерьез, был, после того как язвительная ирония памфлета раскры-

лась, приговорен к троекратному выставлению у позорного столба и тюремному заключению. Для юмора же характерно то, что за 35 лет до этого, говорят, произошло во Франции на одной из первых постановок «Мизантропа». В главном герое мольеровской комедии придворные нашли сходство с герцогом Монтозье, воспитателем дофина, о чем прототипу было доложено, и тот, еще не видав пьесы, но не сомневаясь в том, что автор «Тартюфа» и «Дон Жуана» изобразил его сатирически, поклялся расправиться с «пасквилянтом». Но по окончании спектакля присутствовавший на нем герцог явился за кулисы к дрожавшему от страха автору, чтобы, рассыпаясь в комплиментах, поблагодарить за лестный свой портрет.

Не менее показательны сопоставление юмора с остроумием («остротой»), с комическим в интеллектуальной сфере суждения и рассуждения. Рассудку, когда он прибегает к смеху, также присуще начало игры, неотделимое от комического, остроумной игры слов, понятий, фактов, *по сути своей далеких, но по ассоциации либо по словесному звучанию сближенных*. Остроумие — это «играющее суждение» (К. Фишер), «ряженный поп, брачующий любую пару» (Жан Поль) — вопреки воле «родственников» и общепринятым представлениям: комический эффект от сближения далекого как бы играет при этом роль аргументации, «доказательства». Примером может служить остроумие Л. Берне: с тех пор как Пифагор, открыв свою теорему, совершил в благодарности богам гекатомбу, при каждом новом открытии истины все скоты дрожат от страха. Элементы остроты, таким образом, во-первых, друг от друга далеки, во-вторых, сами по себе еще не смешны или не обязательно смешны; смешон «брачующий поп», к которому за «доказательством» апеллирует рассудок, смешно сочетающее их комическое воображение, которое, как на крыльях, мгновенно переносит нас — через время, пространство, иерархию жизненных «сфер» — от одной «брачующейся» стороны к другой. В юморе же, напротив, за внешним, самим по себе комичным, мы интуитивно постигаем внутреннее *того же самого* предмета, два его аспекта, например, чувственный, зримый — и духовный, умопостигаемый. Долговязый, тощий Дон Кихот, мчащийся на костлявом Росинанте, а за ним плетущийся на осле коренастый, толстопузый Санчо, каждый образ в обоих аспектах сам по себе — и как взаимно связанная, целостная, «донкихотская» пара, и как «странствующая (за

«идеалом») пара» — на фоне косной, «неподвижной» национальной действительности Испании, — во всех этих планах два аспекта все того же целостного образа, все та же ситуация непрактичного духа и бездуховной практики. Стилистически остроумие часто вырастает из *сравнения*, сопоставления, а юмор — из *метафоры*, нередко даже «реализованной метафоры» (материализация духовного). Нас пленяет в остроумии оригинальность и меткость сопоставления, виртуозность *со-единения* далекого и разнородного, в юморе — комизм более серьезной тональности, загадочная «странность» самого предмета, «своенравность» положения, «причудливость» органического *единства* противоположного — и все же нерасторжимо.

Отношение юмора к сатире определяется уже тем, что предметом сатирического смеха служат пороки, недостатки как таковые, а юмор исходит из той истины, что наши недостатки и слабости — это чаще всего продолжение, утрировка или изнанка наших достоинств. Сатира, в отличие от близкой ей по существу иронии, открыто разоблачая объект, прямо «обличая» (указывая его «лицо»), *откровенна* в своих целях, тенденциозна; тогда как серьезная цель юмора, в соответствии с более сложным отношением к предмету, глубже залегает в структуре образа, более или менее *скрыта* за аспектом смеховым. Бескомпромиссно *требовательная* позиция сатирика ставит его во внешнее, отчужденное, враждебное положение к объекту; более интимное, фамиллярное отношение юмориста (который «входит в положение» симпатичного предмета смеха) тяготеет к *снисходительности*, порой к резиньяции — перед природой вещей, перед «необходимостью».

Это возможно потому, что, подобно иронии, остроумию, сатире, юмор принимает в обиходных, менее значительных («непринципиальных») проявлениях безобидную форму благодушно *забавного* смеха, в котором, вместе с измельчением содержания, различия между основными видами комического, как и между двумя аспектами юмора, сглаживаются. Но именно в этом скромном, низшем виде комического, благожелательном к предмету смеха и терпимом к чужому мнению, настроению, «нраву», к чужим слабостям, в этом непретенциозном и столь важном для культурного обихода «добродушном» юморе выступает *общая* (синкретическая) природа смеха во всех его видах,



*смутно* (ибо в незначительном виде) проступают единые, исконные, *извечные* его корни.

Генетически юмор восходит, как уже говорилось, к известному с незапамятных времен у всех народов обрядово-игровому, народно-праздничному, собственно «комическому» смеху, в котором потенциально или эмбрионально заложены все основные виды комического, обособившиеся затем в ходе развития культуры. В синкретическом характере этого «архаического» смеха (см. о нем книгу М. Бахтина «Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса») особенно существенны для юмора следующие черты. Во-первых, празднично *необычайная атмосфера абсолютной свободы духа*, в противовес гнетущим заботам и нуждам предыдущих и предстоящих будней, их односторонней серьезности: в народно-праздничном смехе как бы сама Жизнь, *выйдя из обычной колеи*, «своенравно» празднует и «играет», а участники «комоса» — всего лишь ее органы, безличные исполнители с виду комичной и вместе с тем, подобно мистерии или ритуалу, по функции серьезной, *жизненно важной* игры. Во-вторых, восходящий к древним магическим представлениям «амбивалентный» (двусторонне-равноценный) характер комического, фамильярное сочетание в тоне смеха поношения и превозношения — с *положительной для объекта* целью: *распять, похоронить, «угробить»* смехом, дабы — как в заклятии, но с обратной, подобно юмору, а не иронии логикой, — смехом же спасти, *сохранить, «воскресить»*.

Через народную фигуру потешника-шута (древнерусского скомороха), позднесредневекового профессионального и уже *индивидуального*, но все еще «безличного» наследника некогда обрядового и коллективного смеха, юмор — помимо карнавала и других народно-праздничных игр, *пережитков* архаического смеха, — исторически выступает *личностным* преемником безличного древнейшего типа комического; трансформация всенародного архаического смеха в оригинальный юмор происходит в соответствии с формой сознания, характерной для культуры Нового времени. Жизнь пропущена в юморе через «личное усмотрение», центробежно («эксцентрично») уклоняясь от обычных норм поведения, от стереотипно обезличенных представлений. По сути единственная сфера юмора — что и отличает его от смеха архаического — это личностное начало равно в субъекте смеха, предмете смеха, критериях

оценки. Тогда как карнавал поглощает, уподобляет каждого всем и всему, интегрирует (крик карнавала: «делайте, как мы, как все»), юмор дифференцирует, выделяет «я» из всех — даже когда «оригинал», «чужак» (например, Дон Кихот) подвизается *для всех*, вплоть до самопожертвования *ради всех*. В юморе «мнение» перестает быть мнимым, недействительным, ненастоящим, несерьезным взглядом на вещи, каким оно представляется сознанию безличному (традиционно патриархальному или «омассовленному»), а напротив, выступает единственно живой, единственно реальной и убедительной формой собственного (самостоятельного) постижения жизни человеком, членом общества не соборного, а религиозного, неавторитарного, неиерархического. Трактует вещи серьезно, но с виду аргументирует комически, «своенравно», апеллируя не отдельно к разуму, чувству или воле, а тотально, к целостному сознанию, юмор как бы исходит, сознательно или невольно, из того постулата, что в отвлеченной от субъекта, в безличной форме слово «не слышится», картина «не смотрится», убеждение никого *другого* не убеждает: идея без «лица» не живет, лишена значения, «не доходит», не эффективна.

Личностное существо юмора объясняет, почему, в отличие от комического (и таких частных его видов, как ирония, остроумие), теоретическая разработка которого восходит еще к Древнему Востоку и к античности, юмор обратил на себя внимание эстетиков довольно поздно — с XVIII в. Но с тех пор интерес к нему лишь возрастает, исследования появляются одно за другим — юмор почти заслонил иные виды комического. Общепризнанная «родина» юмора — Англия («в Англии юмор у себя дома»), страна классического развития буржуазного общества и буржуазно-либеральной мысли, но также классическая со времен пуританства страна *cant'a* (англ. — «лицемерие», «ханжество», «безлично ходячее, пошлое» — в общепринятых стереотипах приличий), как и страна наиболее яркой многовековой борьбы (часто в характерно английской «эксцентричной» форме) с *cant'ом*, с тиранией и лицемерием общественного мнения. Национально окрашен и особый культ юмора в Англии, и повышенная потребность в нем, и «эксцентричное» расширение его сферы, куда англичане относят чуть ли не все «оригинально» комическое в своей литературе, даже такого законченного сатирика, как Свифт, — что как эстетическая оценка само по себе кажется нам образцом причудливого «английского юмора».

Для культур до Нового времени юмор, как правило, не характерен и встречается, знаменуя формирование личности, лишь на периферии морального и религиозного сознания как оппозиция — нигилистическая, иррационалистская, мистическая или шутовская — господствующим канонам культуры и традиционным стереотипам поведения: античные анекдоты о киниках, особенно о Диогене — «взбесившемся Сократе» (согласно Платону); с виду абсурдные — ибо трактуют сверхвысшую для разума непостижимую природу Будды — наставления («коаны») позднего буддизма; легенды о «нищих духом» позднеевропейского средневековья, а в общественной жизни Древней Руси — «безумно мудрые» и нередко столь смелые выступления «юродивых», опиравшихся на апостола Павла («мы уроды Христа ради», I Коринф., IV, 10). Буффонным юмором нередко отмечена лирика деклассированных кругов позднего средневековья — удивительная по искренности самообнажения «Исповедь» Архипииты (аноним), некоторые стихи Рютбефа, но особенно поэзия Ф. Вийона, глубоко личная в трагикомических признаниях и насмешках над собою, порой образцах «висельного юмора».

Первые и непревзойденные литературные образцы у н и в е р с а л ь н о г о смеха, близкого юмору или возвещающего юмор, принадлежат эпохе Возрождения — в связи с «открытием человека и мира», с новым пониманием личности и природы, — причем во всех них генетическая связь с архаическим смехом еще достаточно наглядна: «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского (преимущественно первая половина, трактующая природные, «общечеловеческие» формы Глупости) — комический панегирик «поразительной мудрости Природы», вложенный в уста Глупости, в духе позднесредневековых «дураческих процессов» и им подобных народно-праздничных игр; двупланово, как в юморе, развивающаяся концепция гротескного романа Рабле с «жаждущими» («вина» — и «знания») героями и философским сюжетом, по фабуле продолжением лубочной народной книги о великанах; карнавалю праздничные по истокам комедии Шекспира, образ Фальстафа и другие буффонные роли его театра. Одновременно с фальстафовской дилогией Шекспира («Генрих IV») его младший современник Бен Джонсон одним из первых вводит в литературный обиход слово «юмор» — правда, еще в сатирическом, не закрепившемся за ним, смысле

«порочных односторонностей» характера: комедии Бен Джонсона «Всяк со своей причудой» («Every Man in his Humour», 1598) и «Всяк вне своих причуд» («Every Man out of his Humour», 1599) — буквально: «в своем юморе» и «вне своего юмора». Однако более законченный образец юмора, не столь непосредственно связанный, как комическое у Рабле и Шекспира, с извечным архаическим смехом, ибо он сугубо подказан историческим моментом — кризисом испанской национальной культуры и всевропейским кризисом гуманизма Позднего Возрождения, — это бессмертный роман Сервантеса. Открытая в «Дон Кихоте» ситуация, в двух аспектах своего юмора не традиционно «амбивалентная», а глубоко контрастная и «рефлектирующая», вынесенная в своей *историчности* и *современности* — благодаря подчеркнута *современному* в своей «причуде» герою, «книжному рыцарю», — стала отправной точкой и непревзойденным образцом не только для эволюции юмора в литературах Нового времени, но и для истории романа как «личностного эпоса» современной жизни.

XVII век, век реакции против апологии личности в эпоху Возрождения, был неблагоприятен для юмора. Комические жанры барокко и классицизма — плутовской роман, бурлеска, комедия — как правило, отмечены социально (и антропологически) отрицательным смехом сатиры, иногда с саркастическим игровым оттенком (Кеведо). Напротив, отстаивание — в противовес официальным, безлично «цивилизующим» нормам абсолютизма — «естественных» личных прав и «поэтизация прозы» частной жизни в век Просвещения ознаменованы первым великим расцветом юмора: раньше и разнообразнее, чем где-либо, и под явным влиянием традиции Сервантеса, оригинально претворенной, — в английском «семейном романе»: у Г. Филдинга, начиная с первого романа «История приключений Джозефа Эндрюса...», написанного, как указано в подзаголовке, «в манере автора «Дон Кихота»; у О. Голдсмита в «Векфильдском священнике» — трогательный, с идиллическим оттенком юмор первой в европейской литературе истории «маленького человека»; у Т. Смоллетта — с преобладанием, однако, сатирического смеха плутовской традиции; вершина юмора во всей литературе XVIII в. — «сентиментально» эксцентрическая манера повествования и характеров (каждый со своим «коньком», «пустячком, за что хватается человек, отстраняясь от обычного течения жиз-

ни») в прозе Л. Стерна, оказавшей огромное влияние на современников.

Менее показателен юмор для французского Просвещения, где генерализирующие возможности юмора иногда обнаруживает «философский роман»: у Вольтера (восприятие современного цивилизованного общества наивными глазами «естественного» дикаря в «Простодушном», *иронический юмор* «Кандида») и у Дидро («Жак-фаталист» со слугою-«философом» в роли героя: подражание в манере Стерна творцу Санчо Пансы).

Высшие образцы юмора в немецкой литературе, переживавшей с конца XVIII в. свой классический период, изобиловавший образцами юмора,— идиллия «Герман и Доротея» Гёте и особенно его же «Годы учения Вильгельма Мейстера», вершина и норма «образовательного романа» («Bildungsroman»), столь же национальной (и нередко проникнутой юмором, особенно в концепции целого) формы для немецкой литературы, как «семейный роман» для английской и «философский» для французского Просвещения. Юмором проникнуты в романе Гёте, помимо отдельных ситуаций, *возвышающийся над материалом авторский тон* и вся концепция повествования о «юноше, вступающем в жизнь», его бегстве (столь характерном для «художественного периода» немецкой культуры) от «прзсы» обыденной деятельности, нахождении под конец личного призвания, практического места в жизни,— конечное оправдание своенравного прекраснодушия «ученических годов» человеческой жизни: романная параллель к поэтической концепции «Фауста» и классический образец *объективного юмора*. Среди современников Гёте характернее всех в юморе «немецкий Стерн» Жан Поль (романы «Зибенкез», «Озорные годы», «Титан») — крайне причудливый в сочетаниях взаимоисключающих тоналностей, всякого рода автопародирования, весьма изобретательный и тяжеловесный национальный образец юмора, влияние которого часто ощущается в последующей немецкой прозе.

Стиль Жан Поля и особенно роман Гёте подводят вплотную к юмору в романтической литературе. На значение «Вильгельма Мейстера» — наряду с субъективным идеализмом Фихте и опытом Французской революции — для художественных, теоретических и политических истоков «романтической иронии» указывает Ф. Шлегель, главный теоретик немецкого романтизма (а Ф. Шеллинг — на нормативное значение «Дон Кихота»). По своему

существом романтическая ирония (одновременно отрицание и утверждение, как в юморе, самим художником своей позиции, которая «больше самой себя»; принципиально своенравная незавершенность, «открытость» в связи с устремлением к бесконечному, идеальному — на конечном, реальном материале; возвышающаяся над образами двойная ирония — субъекта над своим миром и художника над самим субъектом, как и над читателем, если он отождествляет их; потенциальная безграничность поэтической идеи, истина которой — в самом процессе, неизбежно игровом, устремления к идеалу) — это разновидность юмора *субъективного*, в отличие от юмора у Гёте. Художественное воплощение романтическая ирония нашла у Л. Тика («Жизнь льется через край»), И. Эйхендорфа («Из жизни одного бездельника»), А. Шамиссо («Необычайные приключения Петера Шлемиля»), но полнее и поэтичнее всего — в двойном плане повествования Э. Т. А. Гофмана, в двоимирии его героев-мечтателей.

Мало присущ юмор французской литературе XIX в., где к нему иногда обращается В. Гюго («Человек, который смеется»); характерно, что даже в «Тартарене из Тараскона» А. Доде), наиболее известной французской вариации донкихотского сюжета, ирония — национальная форма комического — преобладает над юмором (ср. также наделенные донкихотскими чертами образы Флобера — Эмма Бовари, Бувар и Пекюше — с более горьким оттенком).

Наиболее влиятельным оказался и в XIX в. юмор английского романа, его двух вершин. В. Скотт открыл новый источник юмора в этническом и национальном своеобразии натур (чаще патриархальных), изображенных участниками исторического конфликта, связанного со смелой социальными укладами в ходе национального развития: объективный юмор исторического колорита характеров и страстей вошел составной частью в созданный В. Скоттом жанр исторического романа. Величайший мастер юмора (но также великий сатирик) Ч. Диккенс начал с «Посмертных записок Пиквикского клуба», наиболее значительного в европейских литературах подражания Сервантесу (донкихотская пара Пиквик и Сэмюэль Уэллер), но методом образотворчества в целом Диккенс чаще продолжал английскую традицию эксцентрических образов («с коньками») Л. Стерна, придав юмору более *социально* заостренный смысл: гениальная изобретательность и недостижимое разнообразие в доводимых нередко до гро-

теска, но пластически убедительных образах всякого рода чудаков-монотипов и в «лейтмотивах» (по термину В. Дибелиуса) портретов и языка. В зависимости от «пафоса» образа монотипия или лейтмотив обретает у Диккенса сатирический смысл («хищный» блеск зубов Каркера в «Домби и сыне»), эффект юмора трогательного (галстуки Тутса) или любой иной тональности, но так или иначе само многообразие личных форм чудачества и индивидуальных лейтмотивов направлено (нередко в форме беспомощного протеста) против нивелирующих стереотипов буржуазных норм.

Необозримы все разновидности юмора в литературе XX в. — от традиционных, восходящих к литературе Возрождения, и национально характерных (санчопансовский образ «бравого солдата Швейка», раблезианский «Кола Брюньон») до «авангардистских» (в дадаизме, сюрреализме или «комедии абсурда»).

В русской литературе XIX в. юмором обычно отмечен патриархально-национальный колорит народных образов, нередко как параллель «интеллигентному» герою: от Пушкина (Савельич, капитанша в «Капитанской дочке») и Лермонтова (Максим Максимыч в «Герое нашего времени») до Лескова и реже у Л. Толстого (Аким во «Власти тьмы»). Многообразен и в высшей степени самобытен юмор Гоголя — от «Вечеров на хуторе», в которых комическое еще восходит к народно-праздничному смеху, и украинского колорита «героического» юмора «Тараса Бульбы» до причудливого гротеска «Носа», идиллического юмора «Старосветских помещиков» и грустного юмора «Шинели». Юмор в самых различных функциях и оттенках присущ Достоевскому — в авторской речи, в образах трогательных (Макар Девушкин из «Бедных людей»), саркастических (черт Ивана Карамазова, персонажи «Бесов»), шутовских (капитан Лебядкин из «Бесов») и возвышенных (князь Мышкин). Юмором пронизаны рассказы и пьесы Чехова («Душечка», «Каштанка» и др.), а в начале XX в. — некоторые рассказы В. Короленко, А. Ремизова, проза А. Белого. Замечательны образцы различных видов юмора в советской литературе у Бабеля, Зощенко, Булгакова, Платонова.



# НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ КОМИЧЕСКОГО

Новая книга М. М. Бахтина<sup>1</sup> — выдающееся явление во всем современном литературоведении. Интерес, который вызывает это исследование — у специалиста, у всякого любознательного читателя, — по меньшей мере тройкий.

*Во-первых*, это вполне оригинальная и основополагающая монография о творчестве Рабле. Чтобы оценить труд М. М. Бахтина с этой стороны, надо принять во внимание совершенно исключительное положение Рабле среди классиков мировой литературы. Еще в конце XVII века Лабрюйер заявил: «Трудно понять Рабле, его произведение — неразрешимая загадка. Оно подобно химере». С веками загадочность Рабле даже для его страстных почитателей лишь возрастала, и в начале нашего столетия А. Франс в своих лекциях о Рабле назвал его книгу «наиболее причудливой в мировой литературе». Современная французская раблезистика идет еще дальше и говорит о Рабле как о писателе «не столько неправильно понятом, сколько просто непонятом» (А. Лефевр), или как о представителе «дологического мышления», недоступном пониманию современного читателя (Л. Февр). После несметного множества специальных исследований, сопоставимого разве только со всем тем, что написано о Данте или Шекспире, Гёте или Пушкине, Рабле, по справедливому замечанию М. М. Бахтина, «еще и до сегодняшнего дня остается загадкой». «Рабле — труднейший из всех классиков мировой литературы».

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965, 528 с.



Такое положение тем более удивительно, что мы располагаем неопровержимыми свидетельствами всенародной популярности Рабле у его современников. Страницы его романа читались перед народом на площадях во время карнавалов; его чтители гуманисты; французская проза второй половины XVI века проходит в значительной мере под влиянием художественного стиля Рабле, который тогда никем «не воспринимался как идиосинкразия или шифр».

Что-то, очевидно, произошло в художественном сознании общества начиная с XVII века, что закрыло Рабле не только от массового, но и от культурного читателя и даже от исследователя. И однако огромная популярность Рабле в веках, особенно с эпохи романтизма, свидетельствует о том, что «темный», но все еще обаятельный язык образов Рабле — это «язык для всех равно чужой и внятный каждому», хотя для далекого потомства язык уже «ночной».

Своеобразие исследования М. М. Бахтина в том, что автор нашел новый подход к постижению Рабле. До него исследователи исходили из магистральной линии западноевропейской *литературы*, понимая Рабле как одного из корифеев этой линии и привлекая фольклор лишь в качестве одного из «источников» произведения Рабле — что всегда приводило к натяжкам, так как «Гаргантюа и Пантагрюэль» никак «не укладываются» в классической традиции европейской литературы. М. М. Бахтин, напротив, видит в Рабле вершину всей «неофициальной» линии *народного творчества*, которое лишь один раз с такой полнотой прорвалось в высокую литературу — в эпоху Возрождения, когда оно (без каких бы то ни было компромиссов, в самом «непричесанном» виде) слилось с гуманистической мыслью века. «Особая нелитературность», «принципиальная и неистребимая неофициальность» Рабле — вот в чем причина его одиночества и загадочности для потомства. «Загадочным» становится Рабле лишь тогда, когда его хотят понять на языке канонов, окончательно установившихся в художественном сознании Европы не так уж давно, лишь с XVII века, — когда его читают «глазами XIX века, к народной культуре наименее зоркими».

Достаточно взглянуть на оглавление нового исследования (главы «площадное слово в романе Рабле», «народно-праздничные формы и образы», «пиршественные образы», «гротескный образ тела и его источники», «образы материально-телесного низа»), чтобы увидеть совершенно новый круг проблем, раньше почти не встававших перед ис-

следователями. По меткому выражению М. М. Бахтина, Рабле оказывается «у себя дома» на фоне тысячелетней традиции народного «гротескного реализма», обладающего особым миропониманием, особым кругом характерных мотивов, особым поэтическим языком. Термин «гротеск», который почти всегда применялся к творческой манере Рабле, перестает быть «манерой» сверхпарадоксального писателя (меньше всего Рабле был «новатором» в позднейшем смысле слова), и уж никак нельзя говорить об «алогичной» фантазии «причудливого художника».

Вернее, термин «гротеск» перестает быть козлом отпущения и отпиской для исследователя, который по сути не в состоянии объяснить парадоксальность творческого метода. Сочетание космической широты мифа с острой злободневностью и конкретностью «обозрения», слияние в образах универсализма с индивидуализацией, неслыханной фантастики с поразительной трезвостью мысли и т. д. — находят у М. М. Бахтина вполне естественное объяснение. Систему образов в «пантагрюэльских» книгах больше уже «нельзя понимать как внешний... прием защиты от цензуры, как поневоле усвоенный «эзоповский язык». То, что раньше воспринималось как «раблезианский» курьез, оказывается общепонятными приемами извечного народного творчества. Можно смело сказать, что во всем раблеведении никому еще не удалось дать такую убедительную, естественную интерпретацию «Гаргантюа и Пантагрюэля».

*Во-вторых*, перед нами основополагающий труд, посвященный народной культуре средних веков и Возрождения, фольклорному искусству добуржуазной Европы. Новое в этой книге не ее фактический материал, о котором существует огромное множество тщательно выполненных исследований (автор прекрасно знает эти работы, часто ссылается на них), «почти необозримый материал», который «остаётся необъединенным и неосмысленным» (с. 62). Новое освещение. Автор исходит — само по себе и это не ново — из «двумерности средневековой культуры» (с. 8), особой двумерности, отличной от двумерности в других обществах, например, в буржуазном. В неофициальной народной культуре он выделяет сферу комического творчества, «празднично карнавальную» стихию с ее особым видением мира и особым языком. Характеристике «карнавального» творчества (в широком смысле слова, куда входит и все «рекреативное», связанное с досугом), его внецерковного,

внегосударственного, внекорпоративного духа, его универсального, миросозерцательного, утопического смеха, его идеалов свободы, равенства, изобилия, его откровенного, фамильярно-бесстрашного тона — посвящена большая часть этой книги. Прослеживается огромное влияние карнавального мироощущения, которое проникает даже в религию, особенно в еретические или полуетерические течения — например, шутовской элемент в раннем францисканстве, служение Богу с «веселым сердцем». Свободные «смеховые» формы карнавального «мира наизнанку» противостояли, как показывает автор, догматически серьезному мышлению, строгой важности общественной иерархии. М. М. Бахтин приводит любопытнейшие свидетельства о том, как защитники карнавального «мира наизнанку» отстаивали свои привилегии, свое право на легальное или полуполегалное существование (ссылаясь в духе христианского дуализма на неисправимую «глупость» и «греховность» человеческой природы) в борьбе с мрачными «агеластами», врагами смеха.

Роль неофициальных элементов общества, значение народности для подлинно реалистического творчества (о чем пишут Маркс и Энгельс в известном разборе трагедии Лассалля) раскрывается в работе М. М. Бахтина совершенно по-новому и выходит далеко за пределы вопроса о творчестве Рабле. Особый интерес представляет это исследование для проблемы реализма в искусстве, как известно, весьма спорной в наше время и актуальной. Некоторые наши критики утверждают, что реализм «начинается в эпоху Возрождения», тем самым отрицая наличие реалистического искусства в античности, в средневековой Европе или в литературах Востока, — явно несостоятельная позиция, но не здесь с ней полемизировать. М. М. Бахтин, напротив, доказывает извечность реализма в искусстве, историческое разнообразие его форм. Его исследование посвящено раскрытию своеобразия «гротескного реализма», характерного для народного творчества с давних времен, широко известного и античной культуре, реализма, бурно развивавшегося в средневековье и достигшего расцвета в эпоху Возрождения и своей вершины в Рабле.

Перед нами, по сути, исследование одновременно социально-историческое (художественная традиция определенной среды и эпохи) и типологическое: противопоставление, особенно в изображении тела, двух типов искус-

ства — карнавально-гротескного и новоевропейского (последних четырех веков). Эстетика гротескного реализма исходит из образа тела становящегося, незавершенного, неготового, из «двутелого» тела, переживающего метаморфозу смерти и рождения, старения и омоложения, из родового («всенародного») тела, одновременно рождающего и рождающегося. Тогда как эстетический канон Нового времени исходит из тела «готового, завершенного, строго ограниченного, замкнутого, несмешанного и *индивидуально выразительного*» (исключительный интерес представляет характеристика гротескного тела на с. 342—352).

В немногих словах теория автора сводится к тому, что в народном творчестве веками и в стихийной форме подготавливалось то материалистическое понимание жизни, которое приняло научную форму в новейшее время. Последовательно проведенные принципы историзма и содержательности выгодно отличают труд М. М. Бахтина от типологических схем, которыми так богато формалистическое искусствоведение XX века на Западе, начиная с Вельфлина. Нельзя не согласиться с автором, когда он утверждает, что одной книжной традиции, восходящей к классической античности, было бы недостаточно, чтобы одержать верх над официальными устоями средневековой культуры, что гуманисты, идеологи эпохи Возрождения, в своей борьбе со старым мышлением опирались на *уже существующее*, общепонятное, всенародное по своему резонансу, празднично карнавальное мировоззрение, пронизанное мотивом «возрождения» тела через старение, распад, «поглощение» и новое рождение.

По-новому, таким образом, выясняется пресловутая «народность» крупнейших художников эпохи Возрождения как непосредственная связь с *духом* карнавального народного творчества у Шекспира, Сервантеса, Эразма и Боккаччо. Творчество Рабле, в котором гротескный реализм достиг своей вершины в сознательной и предельно наглядной форме, обретает тем самым «освещающую» роль для понимания не только народного творчества, древнего и средневекового, но и многого в литературе поздней античности и Востока, а также в реалистической литературе Нового времени, которая, по выражению М. М. Бахтина, «буквально усеяна обломками гротескного реализма», впервые охарактеризованного в этой книге.

*В-третьих*, труд М. М. Бахтина — ценный вклад в

общеэстетическую теорию и историю комического. Анализируя роман Рабле, М. М. Бахтин устанавливает особую природу так называемого «амбивалентного» смеха, отличного от сатиры, юмора, иронии и других видов комического. Это смех, в котором поношение и прославление, хула и хвала, отрицание и утверждение, смерть и рождение неразрывно слиты как две стороны процесса «возрождения» через осмеяние и «унижение», через сбрасывание в «материально-телесный низ». В связи с этим раскрывается «язык полузабытый и во многом темный» символики гротескного реализма и полисемия его снижения, где «верх» (небо, голова, лицо, дух, идеальное) переходит в «низ» (земля, зад, материнское лоно, живот, низменное). Раскрывается «драма материально-телесного начала», «драма отрыва тела и вещей от рождающей земли и всенародного растущего и вечно обновляющегося тела». Амбивалентный смех гротескного реализма проникнут, таким образом, миросозерцательным началом. «У Рабле нет и не может быть ни «грубого натурализма», ни «физиологизма», ни «порнографии». Смех Рабле равно далек от чисто отрицательного сатирического смеха — как и от юмора или романтической иронии, субъективных и редуцированных форм комического. Исследователь часто останавливается на характере «фамильярного» амбивалентного смеха в неофициальных жанрах устного и письменного слова, в частности, в ругательствах, раскрывая его корни, его смысл — в настоящее время уже не вполне сознаваемый. Изучение этого материала, столь важного для романа Рабле, особенно в связи с фольклорной основой его творчества, носит строго научный характер, и было бы ханжеством усомниться в необходимости такого изучения.

Освещение «геркулесовой работы» бесстрашного карнавального смеха по очищению мира от чудовищ прошлого, понимание в книге Бахтина роли раблезианского игрового смеха, который «подготавливает почву для новой серьезности», пронизано замечательным историзмом. В эпоху Ренессанса нерушимую иерархическую вертикаль средневекового официального представления о космосе («Великую Цепь Бытия») сменила историческая горизонталь: движение во времени. В гротескной концепции тела, переживающего становление, в народно-праздничных играх, предметом которых был веселый ход времени, рождалось новое историческое чувство жизни и представление о прогрессе человечества. Превосходство развиваемой теории

гротескного смеха сравнительно с «сатирической» концепцией Шнееганса, наиболее известной по этому вопросу (а также с новейшей, модернистической концепцией Кайзера), на мой взгляд, несомненно. «Все акты драмы мировой истории проходили перед смеющимся народным хором». Сам Рабле осознан в книге М. М. Бахтина как «корифей народного хора» эпохи Ренессанса. «Он с такой ясностью и полнотой раскрыл своеобразный и трудный язык смеющегося народа, что его творчество проливает свет и на народную смеховую культуру других эпох» (заключительные слова исследования).

\* \* \*

В рамках журнальной рецензии нет возможности указать на все то новое, что заключено в предельно насыщенной новыми идеями книге. Нельзя не отметить особую *силу обобщения* в этом исследовании, где самые различные по значению виды карнавального и «карнавализованного» смеха — от мирообъемлющих до шутливо игровых — поняты в своем единстве и взаимосвязи. Лингвист с интересом прочтет страницы, посвященные процессу рождения новых литературных языков через гротескную взаимориентацию средневековой латыни, искусственно возрожденной классической латыни и новых национальных языков. «И здесь — в отношении языка — сказывается амбивалентность образа «возрождения»: другая сторона возрождения оказывается *смертью*... Современность... осветила лицо цицероновской латыни: оно оказалось хотя и прекрасным, но мертвым». Лингвиста заинтересует также тонкость анализа лексики Рабле — гротескное слияние в слове собственного и нарицательного значений. «Третья книга» романа, посвященная консультациям Панурга по вопросу жениться ему или не жениться, связана, как известно, со «спором о женщинах»; позитивистические исследователи — те самые, что были глухи к смеху, — полагали, что Рабле в этом споре стал на сторону «женоненавистников», хотя это никак не вяжется с духом пантагрюэльских книг. При гротескно амбивалентном понимании смеха Рабле это затруднение легко устраняется.

Сама монография М. М. Бахтина (подобно ее материалу) при всей ясности развиваемых идей отличается — и в этом ее великое достоинство — принципиальной «неготовностью», «незавершенностью»: перед читателем открыва-

ются новые горизонты, свежие и плодотворные подходы к давно известным проблемам. Например, знаменитые взаимосвязанные *пары* героев в мировой литературе, обычно «высокое» и «низкое» сознание, король (господин, мудрец) и шут (слуга, безумец) — Пантагрюэль и Панург у Рабле, донкихотская пара Сервантеса со всем многочисленным ее потомством, философ и Племянник Рамо у Дидро и т. д. Сама диалогическая форма художественной идеи в этих парах осознается по-новому, а главное, обретает *общепринципальный* смысл в свете развиваемой теории гротескного «двутелого» образа.

Выше была отмечена *освещающая*, согласно автору, роль Рабле для понимания Эразма, Сервантеса, Шекспира. Амбивалентная природа смеха освещает не только творчество этих художников, но и их судьбу в веках, их репутацию у потомства, поразительную поляризацию оценок ренессансных памятников комического. В «Похвале Глупости», в «Дон Кихоте», в романе самого Рабле усматривали то высочайшую мудрость или язвительную сатиру — то безобидное шутовство, легкую забаву. «Двутонный» смех Рабле разлагается в восприятии последующих веков на два *взаимоисключающих* вида комического.

Легко предвидеть, что оригинальные и блестяще аргументированные идеи исследования М. М. Бахтина могут стать «модными», что неумеренные поклонники попытаются придать им чуть ли не универсальный характер. Никакая теория не гарантирована от вульгаризации. Что касается автора, то он достаточно четко указал пределы «карнавального», «гротескного», «амбивалентного» мировоззрения, которое не распространяется ни на серьезные формы эпоса, лирики и драмы фольклорного происхождения, ни на трагедии Шекспира с их «сосуществованием серьезного и смехового аспекта мира» (с. 134). Проследившая судьбу гротеска в веках, М. М. Бахтин отличает Рабле по характеру смеха от таких мастеров комического в литературе XVII века, как Тирсо де Молина, Гевара, Кеведо, Гриммельсхаузен, которые пользуются материалом, приемами карнавала и его языком с иной, чисто сатирической целью (например, «сатира Кеведо носит чисто отрицательный характер»). От народно-реалистического гротеска отличается «пугающий» и «ночной» гротеск романтический, построенный на резко статическом контрасте, на застывшей антитезе, а тем более — гротески А. Жарри и сюрреалистов или — добавлю от себя — Ф. Кафки.

Достаточно богатая по фактическому материалу (отметим также местами блестящий образный стиль в изложении сложнейших вопросов эстетики), книга М. Бахтина — прежде всего работа концептуальная. Решение самых различных проблем с неумолимой логикой вытекает из основной мысли, ясно сформулированной во введении. По сути в каждой главе дана вся теория, обогащаясь каждый раз новыми аспектами. Доказательством для новой теории служит ее плодотворность в разрешении самых различных вопросов, возникающих при изучении романа Рабле.

В работе подобного типа не все моменты единой теории могут быть одинаково бесспорными. Это исследовательская монография, в которой автор избегает шаблонов и проторенных дорожек и опровергает многие традиционные представления. Но бесспорное и спорное, привычное и необычное (например, с одной стороны, «народность» Рабле, его гуманизм, карнавальное начало его смеха, то, к чему читатель отчасти подготовлен, а с другой стороны, специфический язык народно-реалистической символики, концепция материально-телесного низа) — составляют стройное целое. Огромная аргументация, множество фольклорных и литературных материалов, особая природа фольклорного творчества заставляют каждого непредубежденного читателя считаться с развиваемой концепцией, которой нельзя отказать в правах научной теории. Потребуется еще ряд исследований, исходящих из этой основополагающей работы, для того, чтобы все в ней стало общепризнанным.

Перед нами научный труд почти в 30 печатных листов, который автор скромно считает «только первым шагом в большом деле изучения народной смеховой культуры прошлого». Он сам допускает, что, возможно, не всегда его решение вполне правильно; но он прав, настаивая на «важности самой задачи».

Можно поздравить нашу общественность с тем, что вслед за превосходнейшим переводом Н. М. Любимова на русском языке вышла первоклассная монография о Рабле.





# Поэтика Данте в освещении поэта

Еще при жизни Осипа Эмильевича Мандельштама часть его статей, посвященных общетеоретическим проблемам и отдельным поэтам (Ф. Вийону, А. Шенье, А. Блоку, Б. Пастернаку), была собрана в его книге «О поэзии» (Academia, М.—Л., 1928). Позднее написанный «Разговор о Данте» (1933) публикуется по-русски впервые (английский перевод появился в юбилейном для Данте 1965 г.). Он относится к последнему периоду творчества, отмеченному новым мощным подъемом, последовавшим за кризисными для поэта годами молчания (1926—1929), которыми отделяются стихи «позднего Мандельштама» 30-х годов от стихов среднего периода (1916—1925), вошедших в «Tristia» (1916—1920) и «Вторую Книгу» (1921—1925), и от стихов «раннего Мандельштама», составивших «Камень» (1908—1915).

Свои критические опыты или «эссе» автор книги «О поэзии» определил как «ряд заметок» и «отрывков», «связанных общностью мысли», для которой «литературные темы и образы служат лишь наглядными примерами». Наиболее развернуто концепция поэтического у Мандельштама, его теоретическая «платформа» изложена в «Разговоре», последнем и значительнейшем этюде. Главным образом с этой целью — а не как самодовлеющая литературная характеристика — «Разговор» был написан и должен быть оценен, — о чем и во вступлении к книге «О поэзии» читатель особо предупреждается.

Сравнивая этюд о великом итальянце со статьями 10-х или 20-х годов, мы убеждаемся в изумительной орга-

ничности и принципиальности эстетических позиций О. Мандельштама на протяжении более чем двух десятилетий, таких бурных в истории русской и мировой поэзии. Пожалуй, в статьях менее резко, чем в стихах, обозначились различия выше отмеченных трех периодов. В статьях назревало то *единое* для всего его творчества понимание поэтического слова, которое под конец жизни выкристаллизовалось в очерке о любимом поэте, своего рода *ars poetica* О. Мандельштама.

В истории литературы немало примеров, когда *современная* новаторская художественная теория, *новое* постижение природы искусства демонстрируется на анализе далекого во времени классического памятника (вспомним хотя бы «Лаокоон» Лессинга или статьи Стендаля «Расин и Шекспир», «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская»). «Наша наука говорит: отодвинь явление, и я с ним справлюсь, освою его. «Далековатость» (выражение Ломоносова) и познаваемость для нее почти однозначны» («Разговор о Данте», глава V). Подобная встреча поэта с поэтом — хоть и не в потустороннем мире, как у самого Данте, — несопоставима по значению с обычным, пусть и самым талантливым, научно-критическим исследованием. Мысль О. Мандельштама, плод глубокого переживания от заново прочитанной «Комедии», развивается одновременно в нескольких планах — дантологическом, общетеоретическом, автокомментаторском (к лирике самого Мандельштама), программно-полемиическом (на фоне современности, борьбы разных направлений поэзии и литературной науки).

## I

Прежде всего это *новый разговор* о Данте, новый подход, в принципе отличный от академического, к постижению поэтичности «Комедии».

Для всей дантологии одним из главных вопросов с давних времен является отношение к аллегорическому началу великой поэмы. Начиная с романтиков, установивших культ Данте как одного из немногих родоначальных «гениев» — «*les génies-mères*», по выражению Шатобриана, — всей европейской литературы, «Божественная Комедия» воспринималась как вершина «символической поэзии католичества» (А. Веселовский). Раскрытие темной символики ее сюжета в целом, отдельных эпизодов и образов

посвящена огромная литература. Еще и в наше время девизом традиционной науки о Данте остается формула: «его философия — богословие, его наука — схоластика, его поэзия — аллегория». В полном согласии со средневеково-христианским дуализмом своеобразие поэтического видения Данте, его символично-художественного метода, определяется как несравненная *пластика*. Архитектоника поэмы обычно уподобляется готическому собору, в построении дантовского космоса оттеняется строгая симметрия в пропорциях и мистика чисел, в фантастических пейзажах — графическая точность, а в образах, особенно «Ада», — символическая *скульптурность*, основанная на наглядном «воплощении» духовного (принцип соответствия кары греху), на изображении чувственного положения грешника как инобытия (аллегии) греховного сознания, как *воплощенного* иносказания о духе.

Злоупотребление мистико-аллегорическим толкованием — в известной мере всегда дискурсивным, рассудочным, часто искусственным и зыбким<sup>1</sup> — вызвало еще в XVIII в. насмешки Вольтера, заявившего, что Данте после комментаторов становится еще более непонятным. В XX в. против «аллегористов» (Дж. Пасколи, Л. Валли, Л. Пьетробоно) выступило направление «филологическое» во главе с М. Барби и «эстетическое» — последователей Б. Кроче, отрицавшего за дантовской символикой, а значит, и за «мистической пластикой» какую-либо поэтическую ценность. В своих правах восстанавливается прямой смысл сюжета, при раскрытии художественных достоинств отмечается мощь отдельных образов, лиризм и драматичность сцен, личное отношение автора, народность языка и т. п. черты, близкие вкусам читателя Нового времени. Однако единого принципа, сопоставимого с традиционным аллегорико-пластическим (который и в наше время имеет достаточно сторонников и даже своих «модернистов»), новая критика не выдвинула. Данте, у которого находят всего лишь «черты» новой поэзии, неизбежно принимается «от сих до сих»...

«Разговор о Данте» непосредственно направлен против аллегорического метода, против «невежественного культа» мистики и «таинственности» Данте, а тем самым

<sup>1</sup> Аллегии «Комедии» с превеликой изобретательностью раскрывались в свою пользу представителями всех направлений — начиная с неоплатоников XV в. вплоть до «неогибеллинских» (антипапских) и «неогвельфских» партий новейшего времени.

против интерпретации поэтичности поэмы в духе «скульптурности». «Кто говорит — «Дант скульптурен», тот во власти нищенских определений великого европейца» (гл. II). Для постижения «архаического» Данте еще недостаточна, да и вообще не решает, тот археологический (теологический, политический) аппарат комментариев, раскрывающих пластику аллегорий, через который должен (и не может!) продрасться современный читатель «Комедии». Между тем, согласно Мандельштаму, Данте способен говорить с читателем XX в. как живой с живым — на языке поэтического слова. Аллегория, какова бы ни была ее роль в поэме Данте, обращена к сознанию непосредственно, она *бессловесна*. Внешний пересказуемый сюжет и зримые, «готовые» образы поэмы вместе с их аллегорическим значением способен иллюстрировать любой живописец и ваять скульптор — по переводу или хорошему подстрочнику, — для них несуществен даже итальянский язык оригинала, а тем более *поэтический язык* Данте, который «меньше всего поэт в внешнекультурном значении этого слова». Собственно поэзия как искусство слова неотделима от речи, ее орудия. «Дант — орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов» — внешних, готовых, осязаемо материальных и статичных, как в пластическом искусстве.

Этюд Мандельштама поэтому открывается центральным для его концепции определением поэтической речи как «скрещенного процесса» двух звучаний, в котором происходит непрерывное «изменение орудий поэтической речи». В этой «метаморфозе» и возникает поэтический «внутренний образ» — лишь он один впечатляет эстетически — и не в пространстве, как пластический образ, а на функциональном внепространственном «*поле действия*» (понятие, заимствованное по аналогии из новейшей физики), непосредственно в воображении читателя, к которому всегда апеллирует искусство слова. «Внутренний образ стиха» в некоей мере задан в тексте, как в партитуре, но еще не завершен (не *дан* готовым); он *возникает* в поэтической речи «на ходу в ее порыве». Предметом науки о Данте станет, как надеется автор этюда, «изучение соподчиненности порыва и текста». Поэтический образ формируется в понимающем исполнении (чтении, произнесении), так как по природе поэтическая речь *виртуальна*, богата возможными значениями («сырцевая», по выражению автора). Слово или словосочетание, обедненные, стершиеся в обиходном употреблении, освежаются, ощущаются

в новом и определенном значении — до того скрытом, затаившемся — лишь в контексте; оно всегда соотносено, всегда *обращено* (всегда в «дательном», а не в «именительном» падеже), слово всегда «в пути», как сам Данте в жизни и в фавуле своей поэмы.

Важнейшим свойством образного мышления у Данте («как и во всякой истинной поэзии») О. Мандельштам поэтому считает *обратимость*. «Чудесной демонстрацией обратимости поэтической материи» Данте оставляет позади «все ассоциативные ходы новейшей европейской поэзии» (гл. IV). Само по себе слово, сочетание слов, образ, эпизод — то есть внешняя, «рассказанная», а не «разыгранная» природа — не дают *поэтической* информации, сами по себе они нейтральны, как отдельная нота (звук), музыкальная фраза вне движения и порыва, вне соотношения и перехода в другое, вне ряда, *протекающего* во времени, вне *становящейся* темы. Содержание «Комедии» поэтому не исчерпывается ни внешним, буквальным (однозначным) планом текста, ни аллегорическим (двузначным) — особенно искусственным, раз ключ предполагается вне текста, вне формообразующего порыва.

Как известно, сам Данте в письме к Кангранде говорит о четырех смыслах своей поэмы: буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом (то есть мистикобогословском). Данью схоластики здесь является только определенное число, и бесплодным педантизмом оказались все попытки в любом иносказательном смысле (всегда с натяжками проводимом через *весь* текст) расшифровать поэму. Но Данте, разумеется, прав, настаивая на «многих значениях» своих картин и образов («hoc est plurimum sensuum»). Аллегорический смысл многих компонентов поэмы (реальность чего, не касаясь эстетической оценки, никем не оспаривается!) — только частный случай, упрощенная арифметика многообразной «обратимости» поэтического слова, к которой, заметим, на свой лад приближалась древнеиндийская поэтика в учении о «двани» (примерно, поэтическом символе). И весьма знаменательно, что аллегорико-символическая репутация (широко распространенная применительно к древневосточной и средневековой литературе в традиционном архаическом восприятии) упорно сохраняется среди классических произведений европейской поэзии именно за «Комедией». То, что мы теперь более осторожно и несколько неопределенно называем «полисемией» (слово *polysemos* употреблено самим

Данте в том же письме) *всякого* подлинно поэтического образа, вытекает, согласно Мандельштаму, из «множественного состояния поэтической материи», из принципиальной «обратимости» поэтической речи, наиболее *броско* демонстрированной в великой итальянской поэме.

Вслед за Шлегелем — или независимо от него, — утверждавшим, что в «Божественной Комедии» заключается вся современная поэзия, для О. Мандельштама — «вся новая европейская поэзия лишь вольноотпущенница Алигьери». «Не воздвигалась ли она, — спрашивает Мандельштам, — резвящимися шалунами национальных литератур на закрытом и недочитанном международном Данте?»<sup>1</sup>

Анализ «Комедии» здесь переходит в очерк по теории поэтического слова. Менее всего речь идет о технике и «приемах» Данте, о так называемом «мастерстве». Автор не призывает молодых поэтов к «учебе у классиков». Это разговор с культурным читателем о ценности «Комедии» помимо всего богатства сведений, доставляемых «энциклопедией средневековья», — разговор о вечно живом и вечно современном Данте, о пресловутой «магии» поэтического языка (трудного, что ни говори, будь то Данте или Пушкин), об источнике наслаждения от поэтического слова — короче, вечный, как сама поэзия, вопрос «что такое поэзия?». Эту О. Мандельштама — теория поэта или, принимая во внимание известную импрессионистичность аргументации, гипотеза или догадка о том, что должно стать предметом науки о Данте и, шире, науки о поэтическом языке.

## II

*Метод анализа произведения искусства в «Разговоре»* явно отличается как от социологического, так и от формального — двух направлений нашего литературоведения 20—30-х годов. Сам О. Мандельштам в спорах о существовании поэтического относил себя к «смысловикам». В теории ему были чужды каталоги стилистических приемов, преподнесенных то ли в виде суммы, то ли в виде системы, как в собственном творчестве ему была чужда установка на «прием как таковой» — технологическое или орнаменталь-

---

<sup>1</sup> Эту реминисценцию из Пушкина я беру из черновых заметок к «Разговору о Данте».

ное, но всегда внешнее понимание формы, надетой на содержание или *украшающей* его, — короче «мастерски сделанный» стих. Поэтическая форма для Манделъштама внутренняя, как сама «идея». Она и есть идея-форма. По поводу стиха Данте «Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции» автор этюда замечает: «...форма ему (Данте. — Л. П.) представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, *которое ее как бы облекает* (подчеркнуто мною. — Л. П.)... Но выжать — что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний»<sup>1</sup> (гл. II).

Раскрывая восходящее к А. Гумбольдту и А. Потемне, а из современников к Г. Шпету понятие внутренней формы (или «внутреннего образа») как источника формообразования, О. Манделъштам в статье «Слово и культура» (1921) писал: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта». В смутном внутреннем образе синкретически заложены ясная окончательная форма и содержание будущего стихотворения. Поэтически живое слово, способное выразить образ предмета, человека, общества, хранит память о них — оно их памятник после исчезновения с поля зрения или смерти. Для автора статьи «Слово и культура» слово как бы «душа» вещи, сознания, культуры («слово — Психея»), в слове они живут второй, смертной, вечной жизнью, оно *свидетельствует о них*<sup>2</sup> — и в то

<sup>1</sup> Ср. «Весну» Б. Пастернака.

Поэзия! Греческой губкой в присосках  
Будь ты, и меж зеленью клейкой  
Тебя б положил я на мокрую доску  
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжжи и фижмы,  
Вбирай облака и овраги,  
А ночью, поэзия, я тебя выжму  
Во здравие жадной бумаги.

<sup>2</sup> Ср. в предсмертных стихах М. Цветаевой: «Мы будем свидетельствовать о вас».

же время автономно от них, вступая в *новый* ряд, соотношенный с новым миром, с поэтом-творцом, его временем, без чего немислимо и творчество как свободный акт. И в той же статье, пользуясь тютчевским образом, он писал: «Вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела». Весь этюд о Данте пронизан ощущением внутрисловообразной глубокой связи дантовского слова с *итальянской культурой* века Данте, но связь эта, в отличие от примитивного «социологизма», раскрывается на анализе поэтической речи во всей ее «потрясающей независимости».

В рамках этой статьи нет нужды перечислять все новые идеи, заключенные в небольшом этюде, — с полным правом можно сказать, что он «томов премногих тяжелей», — здесь не место для более полной их критической оценки. Разумеется, в очерке О. Манделштама немало односторонности страстного первооткрывателя. Но также несомненно, что от этюда исходит сильный и резкий свет на многие важные образы и грани «Комедии», оставшиеся темными при традиционном аллегорико-пластическом освещении.

Для примера можно указать на блистательный анализ чудовища Гериона из XVII песни «Ада» (Б. Кроче, заметим, отнес этот образ, в котором усматривают аллегорию Обмана, к неудачам Данте). Благодаря «обратимости» поэтической материи, или «органической химии дантовской образности, которая ничего общего не имеет с аллегоричностью», перед читателем открывается «торгово-мануфактурная перспектива», ландшафт «аравийского каравана», «товарооборот Средиземноморья», флорентийское «ростовщичество» — историко-культурные реалии, социология поэмы. Своеобразие знаменитых дантовских пейзажей загробного мира, «приводящих на землю» (обычно объясняемых как сатирический прием: *de te fabula narratur* — о тебе сказка сказывается), или характерных «птичьих» или «речных» сравнений, где развернутое сказуемое заслоняет подлежащее, ибо основную информацию несет не фабульный *предмет*, а *структура* словосочетания, подготавливающая читателя, — все это осознается как частные примеры развиваемого учения о поэтической речи. Или — в сюжете поэмы как путешествия по загробному миру — формообразующая роль ритма *хождения*, «шага умозаключающего, бодрствующего, силлогизирующего». «Ад» и в особенности «Чистилище» прославляет челове-



ческую походку... У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах» (гл. II).

С выдвинутой концепцией «Комедии» внутренне согласуется, между прочим, и терцина, всегда ассоциируемая с Данте, как гекзаметр с Гомером. Терцину Данте обычно выводят из мистического значения, придаваемого числу три, но троичность еще не определяет ее своеобразие. Религиозные лирики века Данте были, не менее Лермонтова, «без ума от тройственных созвучий»; в собственном смысле (как строфа *aaa*) «мистические» трезвучия выдержаны, например, в гимне «Dies irae», приписываемом францисканскому монаху XIII в. Томмазо ди Челано. Для терцины более существен принцип цепи (в европейской поэзии для большой поэмы *никогда больше* не применявшийся), как бы бесконечной, так как кода в движении стиха не ощущается до конца песни. «Бесконечная», как сама Вечность, терцина «Божественной Комедии», ее стиховая форма как «внутренний образ», создается в поэтической речи «на ходу, в ее порыве»; терцина всегда «обращена» вперед, всегда «в пути», в перманентных преобразованиях и скрещиваниях строф; средний стих предыдущей строфы «подготавливает» обрамляющие стихи последующей и «исчезает», исполнив свою работу»; как первый член трезвучия он «сигнализирует» остальные, а как часть своей строфы «отрывается от целого» и т. д. Терцина — версификационно отвлеченная «химическая формула» свойств поэтической речи, как они изложены в этюде о Данте. Недаром, согласно Мандельштаму, строфе стихотворения соответствует в вытканном ковре «хранящий следы своего происхождения», «разыгранный кусок природы», структурно выразительный, «обращенный» орнамент («орнамент — строфичен»), в отличие от «строчковатого» узора «литературного», непозитичного фабульного «пересказа».

Духовный образ самого Данте, главного героя «Комедии», у Мандельштама сродни внутреннему образу поэмы, ее насквозь динамичной концепции. «Разговор о Данте» направлен против «безукоризненного капюшона и так называемого орлиного профиля» (намек на А. Блока), против благостного облика Данте из академической легенды. В этюде перед нами «внутренний разночинец XIV века», «не умеющий себя вести», «измученный и загнанный человек» (подобно самому О. Мандельштаму). Лапидарность поэмы — «продукт огромной внутренней неуравновешенности» Данте, который «так мучительно находил себя

в социальной иерархии» в отличие от Боккаччо, его почти современника. За благообразной внешностью — «мучительно преодолеваемая неловкость», «чисто пушкинская камер-юнкерская борьба за социальное достоинство и общественное положение поэта». Вечно переходная натура (исторически переходной) эпохи, Данте весь «обращен» — к будущему. «Дантовский глаз», как у хищных птиц и у его грешников, «неприспособлен к ориентации на малом радиусе», ему присуща только аккомодация к «структуре будущего времени». За средневековой догматикой и рационалистической схоластикой — «все элементы современного экспериментирования»; за благообразным смирением — ситуация «скандала», задолго до Достоевского и даже «гораздо сильнее». От сознания человека XIV в., человека Проторенессанса как исторически характерного целого, «отрываются детали», вступая с ним в борьбу, преображаясь в иное сознание, придавая поэме Данте ее «драматичность», определяя «ее фон, как психологическую загрузку». Для комментария к песням «Комедии» поэтому мало «десяти безмолвствующих веков христианства, обретших в ней себе голос» (Карлейль) — согласно Мандельштаму, песни «Комедии» еще требуют комментария в Futurum: «немыслимо читать песни Данте, не обращая их к современности».

И вместе с тем «Дант — антимодернист». Почти одновременно с автором «Разговора о Данте» в статье «Поэт и время» (1932) М. Цветаева писала: «У каждой современности два хвоста: хвост реставраторский и хвост новаторский, и один хуже другого». Данте — антимодернист, так как «его современность — неистоцима, неисчислима и неиссякаема», вечна. В поэме, обращенной к вечности и поражающей явно броскими анахронизмами — ведь перед лицом Вечности все эпохи современны<sup>1</sup>, все исторические личности — современники! — «время есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт; и обратно: содержание есть совместное держание времени — сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его» (гл. V)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ср. синхроническую концепцию истории двадцати одной цивилизации у современного историка А. Тойнби.

<sup>2</sup> Ср. у М. Цветаевой в той же статье: «Содержание есть содержание. Истинно современное — то, что своевременно в с е г д а, современно в с е м у... Современность: всевременность... Как волка ни корми, все в лес глядит. Все мы волки дремучего леса Вечности».

В понимании дантовской — и всякой подлинной — поэзии автор «Разговора» примыкает к автору «Лаокоона, или О границах поэзии и живописи», противопоставившему искусства временные — динамические и *выразительные* — искусствам пространственным — статическим и *изобразительным*. Поэтический образ по своей природе ближе к музыкальному<sup>1</sup>, чем к пластическому. «Диалог X песни «Inferno» намагничен временными глагольными формами». В разговоре с Фаринатой глаголы «временят», и роковая обмолвка Данте совершенным прошедшим временем «подкосила старого Кавальканти». Вслед за Шеллингом обычно считают, что в «Аде» господствует скульптура, в «Чистилище» живопись, в «Рае» музыка; но в «Разговоре» музыкальность дантовского образа как раз доказывается преимущественно примерами из более популярного «Ада». Как и в музыке, в дантовской поэзии «смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу», в отличие от всякой «внешней, поясняющей образности», где уже нет поэзии.

Отсюда в статье особое пристрастие к метафорам музыкального порядка: Данте — «величайший дирижер европейского искусства, опередивший на много столетий формирование оркестра»; полифонический образ Данте адекватен «интегралу дирижерской палочки» и т. п. А также особо активная артистическая роль читателя как музыкального исполнителя, какой нет в пластических искусствах, — своего рода виртуоза, понимающего «партитуру» текста и многозначность виртуального слова: «в поэзии важно только исполняющее понимание, отнюдь не пассивное, не воспроизводящее» — оно-то и есть источник «семантической удовлетворенности», эстетического наслаждения. Поэтическое слово — «орудийное». Стих театрально *исполняется* — разыгрывается; «внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего»; во внутренний образ входит и ощущение от артикуляционной деятельности органов речи.

О. Манделъштам — также вслед за Лессингом — берет под сомнение пассивно воспринимаемую описательную (изобразительную) поэзию: «дантовские образы никогда

<sup>1</sup> Разумеется, с существенными ограничениями, вытекающими из определения поэтической речи как скрещения двух звучаний («Одно из них, взятое само по себе, абсолютно немое»), и из семантической природы слова, не сводимого к звукосочетанию.

не бывают описательны — то есть чисто изобразительны». Они *выразительно* соотнесены, суггестивны своей структурой, а не внешним целым. Дальше всего от Данте — описательная поэзия парнасцев, ближе ему музыкальный Верлен и Рембо. Свой метод анализа поэтической речи О. Мандельштам часто сравнивает с методом естественных наук — геологии, кристаллографии, органической химии, новейшей физики (понятия структуры, волнообразования, силового поля). Стихи Данте сформированы геологически, а не теологически, «их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности».

Автор этюда идет дальше Лессинга и отрицает поэтичность не только описательного, но и повествовательного — всего, что поддается пересказу; «ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала». Теория поэтического, развиваемая в этюде, тем самым неприменима к чисто повествовательным жанрам — даже таким извечным, как сказка, — для нее как будто не существует поэтического сюжета, мифа, легенды, темы, ситуации в их пересказуемой «бессловесной» форме. Ее сфера применения, таким образом, лирическое начало как универсальная *категория* поэзии (в том числе лирические компоненты эпоса, романа, драмы), столь значительная, что слово «поэзия» мы часто употребляем как синоним лирики. Древнее изречение гласит: «лирика — вода поэзии»; лирика — абсолютная, «чистая» поэзия, как вода среди жидкостей.

Но тем самым теория поэтической речи О. Мандельштама, при всей ее тонкости и плодотворности, не может (строго говоря, она и не ставит целью) раскрыть в ее поэтическое значение «Комедии» как лиро-эпической поэмы смешанного жанра. Когда Пушкин находил гениальный план «Божественной Комедии» сам по себе, он, надо полагать, имел в виду как раз «пересказуемую» художественную концепцию ее повествования и описаний, ее космологии и аллегорической пластики образов и картин. Теория поэтической речи «Разговора о Данте» создана замечательным лириком и относится к более «структурному» и мелодическому лирическому слову, глубоко-«сидящему» в языке. Еще сам Данте настаивал на непереводаемости стихотворного слова и его «музыки»: «Каждый должен знать, что гармония, заключенная в музыкальные оковы стиха, не может быть переведена на другой язык без нарушения самой гармонии и прелести стиха» («Пир»).

Замечательные новые идеи «Разговора о Данте» не ставят под вопрос то, что пленяло потомство в «пластическом» Данте и осознано в богатейшей науке о нем. И двойственность пластической и музыкальной природы образов лиро-эпической «Комедии» (уж сколько раз, и в самом различном смысле, говорилось о ее натуре Янус!) не более удивительна, чем — пользуясь любимыми у Мандельштама аналогиями из новейшей физики — современная теория двойственной природы света.

### III

Независимо от дантологической и общетеоретической ценности «Разговор о Данте» представляет исключительный интерес для постижения природы поэзии самого О. Мандельштама. В какой-то мере это автокомментарий к его поэзии, «скрижали» его поэтики, — не слишком завуалированные, но с обязательным, им самим отмеченным, условием «далековатости». Все здесь — начиная с эпиграфа, взятого из «скандально» страстного разговора Данте с Фаринатой: «Так я воскликнул с запрокинутым лицом» (не раз засвидетельствованная очевидцами и мемуаристами характерная манера самого Мандельштама в разговоре или чтении стихов), и даже начиная с заголовка («разговор» — т. е. «по большому счету!») — все здесь носит личный, полемичный, менее всего бесстрастно академический характер. Если подойти к самому «Разговору о Данте» «структурально», а не пересказывая, «Разговор» Мандельштама, подобно дантовскому стиху, окажется «памятником из гранита, воздвигнутым в честь гранита», в честь самого поэта Мандельштама «для раскрытия его идеи» (гл. II), пафоса его поэтики. Пожалуй, именно таково — невольно или сознательно — отношение материала этюда о Данте к идее этюда.

В свое время В. М. Жирмунский охарактеризовал лирику О. Мандельштама как «поэзию поэзии». Быть может, точнее было бы ее определить как «поэзию культуры» или поэзию слова второго отражения. (Название его лучшего сборника стихов — «Вторая Книга» — не только порядковое<sup>1</sup>; в нем внутренний порядок, принцип его зре-

---

<sup>1</sup> Название «Tristia», для более ранних стихов этого сборника, вышедших в 1921 г. отдельным изданием, принадлежит не автору, а М. Кузмину.

лой поэтики.) Это поэзия автономного слова (в отличие от слова наивно-поэтического), «потрясающе независимого от своего предмета», по замечанию «Разговора о Данте». Но именно поэтому ассоциативные (а не однозначно коммуникативные) ходы в стихе О. Мандельштама (особенно в «Камне» и «Второй Книге»), при всей сложности и нередко загадочности, заложены объективно — в самом слове как элементе сверхличного языка и в историко-культурной жизни слова, — например, по сравнению с импрессионистски субъективной поэтичностью образности Б. Пастернака. Читая Пастернака, мы наслаждаемся (психологически личным) свежим *восприятием*, читая Мандельштама — (культурно-ассоциативным) свежим *выражением*.

Многие замечания в «Разговоре о Данте» о поэтической речи «Комедии» характерны и как личные признания поэта О. Мандельштама о своей собственной поэзии. Например, замечания о том, что для Данте «образованность — школа быстрейших ассоциаций», о «цитатной оргии» четвертой песни «Ада» как «клавишей прогулки по всему кругозору античности», как чистой «демонстрации упоминательной клавиатуры», глубоко отличной от историко-культурной (информативной) эрудиции, от накопления частных деталей, так как в поэтическом образе детали одна за другой «отрываются от вещи, уходят от нее, выпархивают, отщипываются от системы». Поэтическая реминисценция у Данте (и у Мандельштама), например, цитата (прямая или скрытая) — не выписка. «Цитата есть цикада. Немолкаемость ей свойственна», как *музыкальной* теме. Или замечание о Данте как «колебателе смысла», о его, отчасти вызванном обстоятельствами его времени, «страхе перед прямыми ответами», о том, что Данте «созерцал образы лавирования и маневрирования» — и «глубоко читил искусство современного ему мореплавания» (гл. V).

В статье «О природе слова» О. Мандельштам приходит к выводу, что вообще «нет никакой разницы между словом и образом». В слове как сложном комплексе все — образ, все входит в систему, даже в ряд систем. Чисто фонетическая, морфологическая или синтаксическая структура слова в разных *национальных* языках — также образна, поэтически *характерна* (складывается в «характер») и может быть сопоставима с иной в ином языке. Языки в поэтической речи способны перекликаться между собой, как птицы, в частности фонетически. В восьмой главе «Разго-

вора о Данте» приведены образцы фонетических «славянизмов» в итальянской речи XXIII песни («а вот раскрякалась славянская утка»). «В поэзии разрушаются грани национального, стихия одного языка перекликается с другой», сказано у Мандельштама в статье об А. Шенье. Эта же идея звучит в стихотворении «Чуть мерцает прозрачная сцена» из «Tristia»: «Слаще пенья итальянской речи для меня родной язык, ибо в нем таинственно лепечет чужеземных арф родник».

Система чужого языка как особый образ — в частности звуковой образ — одна из характерных тем поэзии Мандельштама. В 1932 г. — за год до «Разговора о Данте» — написано стихотворение «К немецкой речи» с образом «бога Нахтигаля» и со строчками «мне хочется уйти из нашей речи за все, чем я обязан ей бессрочно... Чужая речь мне будет оболочкой». В следующем году — и там же, где был создан «Разговор о Данте», в Старом Крыму — написаны стихи про Ариосто и итальянскую речь («Язык бессмысленный, язык солено сладкий, и звуков стакнутых прелестные двойчатки»). Там же и тогда же (май 1933 г.): «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть. Ведь все равно ты не сумеешь стекло зубами укусить... О, как мучительно дается чужого клетота почет». Тема воспроизведения в лирике Мандельштама чужого языка средствами родного, тема «чужого клетота», тема языков, которые *артистически* (и, в частности, фонетически) «разыгрывают» друг друга, еще ждет своего исследователя. О. Мандельштам здесь продолжает традицию столь любимого им Батюшкова (а может быть, и Пушкина, который признавался, что особенно любит свое стихотворение «В младенчестве моем она меня любила» за то, что оно «напоминает Батюшкова», по-русски итальянизирующего Батюшкова)<sup>1</sup>. В мировой литературе эта тема не абсолютно нова. Модернизм — здесь, как и обычно! — возвращается к забытой архаике, которая, например, в эпоху Возрождения в XVI в. культивировала «макароническую поэзию» (Фоленго, Рабле). Новая украинская литература с нее началась (Котляревский «Энеида»). Интерес к этой теме обнаруживается еще у Мятлева и даже в «Воине и мире» Л. Толстого — не столько в пи-

---

<sup>1</sup> Вспомним, что, защищая заумь Крученыха, наши футуристы в свое время печатно заявляли, что «в дыр бул щыл больше русского языка, чем во всей поэзии Батюшкова».

кантной «смеси французского с нижегородским» речи образованных персонажей, сколько в той сцене, где мужичок-солдатик на потеху всей роты, передразнивая, воспроизводит песенку про Анри IV, исполняемую пленным французом («виварика» и т. д.). Как видим, языки, «разыгрывающие» друг друга, — не такая уж «рафинированная» тема. Если угодно, ей нельзя — по крайней мере, по Л. Толстому, — отказать даже в пресловутой «народности».

Основная идея «Разговора о Данте» — поэтическая речь как «скрещенный процесс» — нагляднее всего, мне кажется, демонстрируется на «неоклассических» стихах О. Мандельштама первых лет революции. Поэт тогда утверждал, что «революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму». И «не потому, что Давид снял жатву Робеспьера, а потому, что так хочет земля», изголодавшаяся по культуре земля. Ибо «поэзия — плуг, взрывающий время так, что *глубинные слои* времени, его *чернозем*, оказываются сверху» («Слово и культура», 1921 г.). И еще одна характерная декларация из той же статьи: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл». Революция, как плуг взрывающая время для нового засева, заодно готовит почву для новой поэтической речи как «скрещенного» (во времени!) «процесса». Поэтому-то вместе с революцией «в жизни слова наступила поэтическая эра» (там же).

И наша революция действительно имела подлинный *свой классицизм*. Но не в продукции давно забытых неоклассиков первых лет революции во главе с А. Эфросом, а в книге О. Мандельштама «Tristia». Что и говорить, недолговечная по развитию поэзия и не больно богатая именами. Впрочем, как всякий классицизм! В том числе французский, абсолютистский классицизм XVII в., или классицизм А. Шенье, революционно-гражданский, или неревolutionонный, немецкий «гражданский» (в ответ французам) классицизм Гёте — Шиллера веймарского периода и Гёльдерлина. Более, чем любое другое художественное направление, *классицизм не может быть «массовым»*; его, как тень, всегда сопровождает академически мертвый псевдоклассицизм; таков закон. Неоклассицизм Мандельштама в свое время (начало 20-х гг.) тоже породил массо-



вый «мандельштамп». Классицизм, по-видимому, по плечу лишь настоящему — от Бога! — классику, даже, быть может, только гениальному поэту. Классицизм и посредственность — «две вещи несовместные»<sup>1</sup>. И всегда классицизм недолговечен. Его питают иллюзии великого исторического момента, но вызванные Историей, а не субъективной прихотью самого поэта (или очередным «историческим» постановлением высокого начальства).

За несколько лет нашей Революции были пройдены века — благодаря пресловутому «локомотиву истории» (Маркс). Прошлое стало сразу невозвратно далеким, как ломоть отрезанным, — а потому особо дорогим, обреченно<sup>2</sup> родным, уже не академическим (гимназии были отменены!), а *классическим*, то есть, как после грозы, освеженно живым, *весенне* поэтическим. Древние сокровища — прямо по Мандельштаму! — «минувя внуков», наконец лишь теперь дошли «до правнуков», и в «процессе скрещения» с современностью возникла почва для поэтической речи неоклассицизма. Недаром рецензенты с изумлением в один голос отмечали *неслыханную, загадочную свежесть* классицистского языка стихов Мандельштама 1920 г. В этом признавался даже такой отпетый футурист, ядовитый, но тонкий критик и замечательный знаток стаха, как Сергей Бобров в своей рецензии на стихи Мандельштама 1923 г.

В искусствоведении существует немало дихотомий — Лессинга («пространственные» и «временные» роды искусства), Гёте (органически «характерное» и «внешне правильное» искусство), Шиллера («наивная» и «сентиментальная» поэзия), Ф. Шлегеля (объективная — античная и субъективная — романтическая поэзия), Стендаля (пассеистическая и современная поэзия), Вельфлина (Ренессанс и барокко), Воррингера (античное и готическое), Р. Гаманна (импрессионизм и экспрессионизм) и т. д. — каждая из которых (и в этом ее истина, сколько бы глупцы ни насмеялись над множеством предлагаемых схем) фик-

<sup>1</sup> Один жанровый пример: трагедия английского Ренессанса или испанского барокко представлена десятками ярких имен плеяды современников Шекспира и Кальдерона, тогда как трагедия французского классицизма — лишь двумя драматургами.

<sup>2</sup> Не отсюда ли налет грусти — той легкой, еле уловимой грусти на лицах статуй античных богов, о которой говорит Гегель, как черте классической пластики. Гегель объясняет это смутным ощущением самими богами своего близкого конца. Стихотворение, по которому озаглавлена вся книга, посвящено «науке расставанья» и предчувствиям, что оно *навек*.

сирует (открывает!) одну пару противоположных граней бесконечногранника, именуемого искусством и *постепенно* раскрывающегося в ходе истории художественного развития человечества. Каждая из дихотомий имеет поэтому смысл формально *теоретический* — в XX в. более акцентируемый — и содержательно *исторический*, на чем настаивали классики эстетической мысли. Научную историю искусства я представляю себе как формулу полимера, составленного из таких дихотомий, вся беда пока в том, что многих мы еще не знаем, не открыли, а ритм художественной эволюции основан на выдвигании *то одной, то другой* пары граней. На этом и строится история искусства как история «направлений» и «эпох». В связи с лирикой О. Майндельштама потребуется, на мой взгляд, еще одна дихотомия: классицизм<sup>1</sup> — футуризм. Надо только при этом отказаться от школьного представления о классицизме (или неоклассицизме) как «подражании античным (т. е. греко-римским) образцам». Такое понимание имеет смысл — да и то, как мы в XX в. знаем, весьма поверхностный — лишь применительно к западноевропейской поэзии, истоки которой, как и всей духовной культуры, восходят к античности, где, начиная с «каролингского» классицизма IX в., было *много* «латинизирующих» его видов. Но на Востоке классицизм — извечно самое распространенное искусство, причем арабская поэзия имеет свою — не греко-римскую — образцовую «античность» («доисламские джахилийские поэты»), индийская поэзия свою (начиная с Вед) модель, китайская свою (начиная с канонического конфуцианского пятикнижия), ивритская свою (Библия) и т. д.

Различие между классицистским «чувством формы» и футуристским напоминает примерно различие между животными травоядными и плотоядными. Травоядные животные обычно *жвачные*. Футурист — плотоядный хищник и враг традиции, он — новатор и моносемист, в слове он ценит семантически единичную связь с живой, современной поэту культурой; умирает культура — вместе с ней для футуриста умирает ее слава, умирают ее слова; поэзии тогда требуются новые слова, и «улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать». Классицист — животное домашнее, поддается приручению, любит культуру, традицию; он — архаист, в слове ценит его полисе-

---

<sup>1</sup> У современников всегда именуемый неоклассицизм.

мию, связь с давно ушедшей культурой, единство с родом; живая поэзия слова для него лишь начинается со смертью культуры<sup>1</sup>, поэзия всегда — посмертная, бессмертная, вечная жизнь культуры (разумеется, если культура того достойна); формула классицистской эстетики — «свое родство и близкое соседство мы презирать заведомо должны»: принципиальный пессимизм.

И футурист и неоклассицист — равно *модернисты*, т. е. враги академизма, вчерашнего дня, который притворяется сегодняшним. Но футурист ненавидит вчерашнее слово за то, что оно не сегодняшнее, он — за сегодняшнее-завтрашнее, за завтра в сегодня. А классицист отворачивается от сегодняшнего-вчерашнего, потому что оно *только* вчерашнее; он за позавчерашнее как (диалектически) *единственно* сегодняшнее, *впервые* сегодняшнее. («Я говорю, вчерашний день еще не родился. Его еще не было понастоящему» и т. д. — см. выше); хищно проглоченная сегодня трава еще не поэзия, она не переваривается, она уходит в жвачное отделение и только отрыгнутая и пережевываемая второй раз, вечером (тоже, своего рода «сова Минервы вылетает только вечером»), — усваивается организмом как впервые *поэтическая* пища.

И футурист и классицист — против отцов и дедов. Но футурист с тоской вопрошает: «Грядущие люди, где вы, кто вы, вот я — весь боль и ушиб. Вам завещаю сад фруктовый моей великой души». А классицист тянется к прадедушкам: «И не одно сокровище, быть может, минуя внуков, к правнукам дойдет» и т. д. Подобных деклараций сколько угодно у Маяковского и у Мандельштама. Отсюда, между прочим, ясно, что Б. Пастернак (недаром, несмотря на сверхрафинированную форму, его так любил Маяковский — и любовь эта была взаимной) с его страстью к прозаизмам, к поэтизации еще никем не освоенной, нетронутой *прозы* современной жизни («Поэзия... ты — не осанка сладкогласца, ты — лето с местом в третьем классе, ты — пригород, а не припев»), — родствен Маяковскому, он футурист, а не пессимист, не традиционалист.

---

<sup>1</sup> Отсюда характерная именно для классицизма приставка «нео». Она показывает на вечно возрождение *после* смерти, из самой смерти — классического искусства, *некое время спустя* после смерти, после академической кончины. Иначе говоря — на *модернистский* дух классицизма и на его особый (архаизирующий) вид *рядом* с другими видами искусства.

Футурист и классицист — вечные тори и виги, возникающие назавтра же после революции, оба ею порожденные революционеры-антиакадемисты, враги старого (вчера-него в сегодняшнем) общества. Оба они — диакризис и синкризис (Платон), диастола и систола (Гёте) всякой динамики жизни. Вдох и выдох ее дыхания, двуединство минуса и плюса всякого прогресса, футуристический Каин и классицистский Авель поэзии.

«Разговор о Данте», где поэтичность отождествляется со скрещенным процессом двух звучаний в слове, теоретически венчает всю поэзию Мандельштама, с предельной ясностью формулируя ее своеобразие. О. Мандельштам, повторяю, прежде всего поэт слова, внутренней формы культурного слова. Среди всех русских поэтов, и не только XX в., ни для кого, кроме Хлебникова, слово не играло такую — единственно решающую — роль, как для него. Вскоре после революции, в статье «Слово и культура», О. Мандельштам писал: «Все другие различия и противоположности бледнеют перед различием *ныне* людей на друзей и врагов слова» (подчеркнуто мною.—Л. П.). Здесь характерно и отождествление слова с культурой, и это слово «ныне», которое означает, что все другие перегородки — например, классово-социальные — *ныне* исчезают; развивается мысль «революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму». Еще в статье «Утро акмеизма» было сказано, что реальность поэзии — «слово как таковое». Вместе с тем для О. Мандельштама это означало реабилитацию с поэтической стороны *всех* планов слова — не только музыкально иррационального, как у символистов, немзыкально фонетического, как у «заумников» футуристов, чисто образного, как у так называемых имажинистов, но и сознательного (и полусознательного) смысла ассоциативных ходов слова, его семантики во всем объеме. В этой статье сказано: «Постепенно один за другим все элементы слова втягивались в понятие формы; только сознательный смысл до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием, от этого ненужного почета Логос только проигрывает, Логос требует только равноправия с другими элементами слова... Логос такая же прекрасная форма, как музыка для символистов». В «Разговоре о Данте» эта идея развита в учение о *формообразующей* (в гуссерлианском смысле) роли *семантики* слов для образа, возникающего из поэтической речи «по ее ходу».

Стихотворение О. Мандельштама впервые в истории русской поэзии строится на *самостоятельной* семантической жизни слова, на том, что «любое слово является пучком и смысл торчит из него в разные стороны», как сказано в «Разговоре», на микромире значения слова, на «выпуклой радости узнавания» слов (ибо «сладок нам лишь узнавания миг»), на внутренней смысловой энергетике слова, когда оно вступает в неожиданные сочетания, основанные не на стертой *причинной* зависимости, как в классической механике, а на вечно новых *функциональных* отношениях, на которых основана *всякая живая жизнь*, и в частности *свободная жизнь духовного*, в том числе духовная жизнь живого слова. В статье «О природе слова» О. Мандельштам поэтому признает только «науку, построенную на принципе связи, а не причинности». Его стихотворение создается по музыкальному принципу ключевого слова как музыкальной темы, лейтмотива, доминанты, слова автономного по отношению к своему предмету, обнаруживающего «в ходе» и «порыве» новые оттенки, слова «обращенного», метафорического, — с чисто рассудочной точки зрения, если угодно, *бессмысленного* слова.

Программным для всего творчества Мандельштама мне представляется стихотворение 1920 г. — один из его шедевров — «В Петербурге мы сойдемся снова» со словом-лейтмотивом «блаженный».

И блаженное бессмысленное слово  
В первый раз произнесем...

За блаженное бессмысленное слово  
Я в ночи январской помолюсь...

И блаженных жен родные руки  
Легкий пепел соберут...

Все поют блаженных жен крутые плечи,  
А ночного солнца не заметишь ты.

О. Мандельштам, пожалуй, единственный в русской литературе XX века (а может быть, и шире — всей русской поэзии) поэт стиха как словосочетания. (В это же время, напоминая, во Франции складывалась поэзия Поля Валери и теория «чистой поэзии» — *poésie pure* — Анри Бремона.) Словосочетание оформляется не логически, метрически или фонетически, как у других поэтов, хоть все эти *причинные* связи, разумеется, ему могут быть присущи, но не

обязательно. Это живое *органическое* единство слов в их собственной *культурной* связи, собственной жизни, — в этом, может быть, ключ обаяния поэзии О. Мандельштама. «Сюжет» стихотворения в целом часто строится по принципу музыкальной мозаики соотнесенных и вместе с тем автономных — «обращенных»! — строк-словосочетаний. Мысль, идея поэтического целого довольно проста, пожалуй, даже «бедна», «обща» (как заметила о Мандельштаме М. Цветаева). Ибо эта поэтическая мысль абсолютно «непересказуема»; она не может быть выражена *иными* словосочетаниями, она *не живет* вне своего словосочетания.

Еще С. Бобров остроумно заметил, что О. Мандельштам распространил старый принцип «станцы» (стансов) со строфы на строку. Стихи Мандельштама — единственные в нашей поэзии строки-словосочетания. Они относятся к стихотворениям других поэтов, как в фольклоре неразложимые *поговорки, идиомы, микроорганизмы языка* относятся к сказкам, к эпосу. Великий «модернист» и в то же время «архаик» (что часто в искусстве одно и то же, ибо модернистическая архаизация — одна из форм преодоления академической мертвечины), О. Мандельштам возродил в поэзии *первоэлементы* ее организма, клетки поэтической ткани — в век «дурнопахнущих мертвых слов» (Гумилев). Ясно теперь, почему развиваемая в «Разговоре о Данте» концепция поэтического, как мы видели выше, неприменима к повествовательным жанрам, к «прозе», неприложима к фабульной «бессловесной» поэтичности сказки.

Возвращаясь к творчеству Мандельштама — тождество образа со словом, а стихотворения со словосочетанием или комплексом словосочетаний было для поэзии в полном смысле слова *открытием*. О. Мандельштам не сразу к нему пришел. Но знаменательно, что поэтическая эволюция Мандельштама начинается стихотворением «Звук осторожный и глухой» — четверостишием, в котором даже фраза не закончена, — фрагментом, чистым словосочетанием: этим четверостишием открывается «Камень» и любое собрание лирики О. Мандельштама. Из известных нам его стихотворений это самое раннее (1908). Я не знаю другого примера в мировой поэзии, когда так начиналось бы творчество поэта. Оно так же характерно для начинающего Мандельштама, как «Угрюмый дождь скосил глаза» для «начинающегося» Маяковского. Это самое наглядное —

и вместе с тем наивное — заявление всему миру про *структурное* существо поэтического.

Впрочем, вряд ли в 1908 г. создал это сам дебютант. Большинство стихотворений «Камня» еще, так сказать, компромиссны. В самых известных стихах («Я не слышал рассказов Оссиана», «Силенциум», «Бессонница. Гомер», «Американка», «Нотр-Дам», «Айя-София» и т. д.) еще сохраняется тема, сюжет в традиционном — логико-семантическом — смысле, хотя и в них *вся прелесть* — в ассоциативной (не каузальной) *органичности* словосочетаний, ставших вскоре «крылатыми словами».

Я убежден, что в будущем Мандельштама растаскают по поговоркам, как «Горе от ума». Читать его тогда будет так же странно, как нам теперь Грибоедова: персонажи словечка в простоте не скажут, а все «с ужимкой» — «поговорками». Жизнь мандельштамовского стиха тогда кончится — ведь всему суждено когда-либо кончиться. Классический — магически свежий — стих станет тогда *академическим*, само собой разумеющимся, слившимся с языком, «банальным» словосочетанием — для потомков, когда «*поэтическая*» (потенциально творческая) энергия словосочетания иссякнет и оно, «отработанное» употреблением, после почетной академической смерти станет поговоркой, сольется с Языком, с народом, с целым. И тогда-то круг завершится, *конец сольется с началом*, с тем внутренним образом, который явился неведомо откуда (из глубин безличного языкового сознания культурного целого), который звучал «без слов, но живой» (подобно песне лермонтовского ангела), *выбарматывался* целыми днями, осаждая сознание поэта как музыкальная тема *до того*, как было написано стихотворение, назойливо требовал рождения. Мандельштам тогда станет «классиком». И это «горе от ума» станет его Ватерлоо. Зато теперь он нам доставляет ту радость, которая для нас, к сожалению, уже пропала в «поговорках» словосочетаний «Горя от ума».

Одно из самых ранних — и быть может, самое поэтическое — стихотворение «Камня» «Дано мне тело, что мне делать с ним» (1909), которое уже вызвало поэтическую зависть его поэтов-современников (Г. Иванов потом вспоминал, что, прочитав это стихотворение, «подписанное незнакомым именем», он «почувствовал толчок в сердце: «почему это не я написал»; а это, как ему объяснил Н. Гумилев, безошибочное доказательство «настоящих стихов» ),

стихотворение, где уже во второй строчке появляются чисто мандельштамовские словосочетания: «таким единым и *таким* моим» (оно, опять-таки как стихи Лермонтова, вскоре, в голодные годы гражданской войны, стало пародироваться: «дано мне брюхо, что мне делать с ним, таким голодным и таким пустым»), — это стихотворение в целом еще удовлетворяет домандельштамовскому канону идеи логической, а не поэтически лексической, идеи еще не слова-Психеи. Кстати сказать, это идея о том, что родился *неповторимый поэт* и его дыхание, его тепло «на стекла вечности уже легло». По первоначальной свежести наивного выражения идеи эти стихи сделали бы честь Батюшкову, которого так чтит Мандельштам.

Зрелости достигает стиль Мандельштама лишь в «Tristia». Здесь «блаженному бессмысленному слову», *вдохновенному бреду* иррациональных — и завораживающе убедительных, как музыкальная мелодия, — словосочетаний дана полная воля. И все же идиоматическая алогичность в этом сборнике еще, как правило, мотивирована поэтическим *смещением*, анахронизмами «скрещення» исторически далекого (Древней Эллады, Древней Руси, древней Иудеи) с современностью советской России. Позже, особенно в стихах «позднего Мандельштама», нет уже этой мотивировки. Новаторство его «стансовой» поэтики (в частности, вытекающее из нее право на фрагментарность) здесь, как никогда раньше, обнажено. Среди русских поэтов XX века О. Мандельштам единственный, кто в этом смысле эволюционировал в сторону все большей сложности. Не берусь утверждать, что в поисках *абсолютной* поэтической правды «блаженного слова», за которое он молился в ночи нашей жизни, его ни разу не постигла судьба безумного художника из «Неведомого шедевра». Ведь О. Мандельштам отверг благоразумную умеренность балзаковского Пуссена, который учел урок своего учителя, и за то он, Пуссен, прославился у современников и во всех позднейших Академиях Художеств. Мандельштаму было мало этого, он до конца жизни предавался своим неакадемическим художествам, или поискам еще «неведомого шедевра», пользуясь опять балзаковским языком, — «поискам абсолюта» в искусстве: слова первоначального, первопринесенного, а потому пушкински бессмертного, незабвенного, «как первая любовь», как сам Пушкин — по Тютчеву — для России.

Среди современников О. Мандельштама только



В. Хлебников, на свой лад, близок ему в культе «слова как такового», «самовитого» слова. Р. Якобсон считает поэтому Хлебникова родоначальником новейшей русской поэзии. Но в таком случае Хлебников — единственный в русской поэзии «футурист», а «новый период» русской поэзии как период *все еще не начался*. Он все еще весь в *будущем*. Его сегодняшний день наступит, лишь когда он, «до правнуков дойдя», т. е., по Мандельштаму, дойдет путем классического «отрицания отрицания». Как известно, О. Мандельштам оценил поэзию Хлебникова исключительно высоко: «Хлебников возился со словами, как крот, он прорыл в земле ходы *для будущего* на целое столетие» («О природе слова»). Сам О. Мандельштам, однако, шел особым, чем Хлебников, путем — из «мировой культуры», в России еще не освоенной, из «тоски по ней», *поэтически далекой целины*, а не из архаики родного русского языка<sup>1</sup>. Известен ответ О. Мандельштама в 20-х гг. на вопрос, что такое акмеизм: «Тоска по мировой культуре». И все же в осознании революционного принципа самой революционной эпохи в истории стиха, принципа «слова как такового», Хлебников своим примером, вероятно, ему помог. Тема эта — О. Мандельштам и В. Хлебников — также ждет своего исследователя.

#### IV

Принципиальную новизну поэтики О. Мандельштама — так сказать, во *всемирно поэтическом*, типологическом смысле — осознал, пожалуй, лучше всех его современников, старших и младших, А. Блок, его поэтический *антипод* (к этому вопросу мы в конце статьи еще вернемся). В дневнике А. Блока (Соч., 1963, т. VII, с. 371) рассказывается о впечатлении от Мандельштама, который в конце октября 1920 г. читал свои стихи (в частности, «Венецкой жизни мрачной и бесплодной») и был по возвращении в Петербург с юга «гвоздем вечера поэтов». Манера чтения О. Мандельштама — «распевание», противоположное подчеркнуто холодному, монотонному чтению Блока, — была тому вначале просто «невыносима». «Но, — продолжает в дневнике Блок, — постепенно привыкаешь...

---

<sup>1</sup> В свете выдвинутой выше дихотомии дозволено усомниться в «футуризме» В. Хлебникова. Настоящими футуристами были В. Маяковский (отнюдь не «нахлебник Хлебникова»), Н. Гумилев.

*Виден артист.* Его стихи возникают из *снов* — очень своеобразных, лежащих в областях *искусства только*. (Запомним это *«искусства только»*. — Л. П.) Гумилев определяет путь О. Мандельштама — от иррационального к рациональному («в противоположность моему», замечает тут же А. Блок). По Гумилеву, у О. Мандельштама рационально все (и любовь, и влюбленность в том числе), иррациональное лежит только в языке, в *его корнях*, «невыразимое». Дальше Блок делает в скобках поразительную, на мой взгляд, ремарку: «В начале было Слово, из Слова возникли мысли, слова, уже непохожие на Слово, но *имеющие*, однако, *источником Его*; и *все кончится Словом*, все исчезнет, *останется одно Оно*» (подчеркнуто мною. — Л. П.).

Если бы критика, художественная критика, в принципе могла быть гениальной — скажем прямо, никогда этого не бывало и быть не может, будь то даже критика Аристотеля или Лессинга! — эта ремарка Блока была бы образцом гениальности. Здесь сформулирована типологическая и историческая противоположность двух видов лирики, *классической и новейшей*, аналогичная классической (ньютонической) и современной физике. Но сначала о другом и меньшем аспекте — о сопоставлении Блоком лично себя с Мандельштамом. Образцом поэзии Мандельштама зрелых лет может послужить то самое стихотворение, которое Блок в конце октября 1920 г. слушал в личном исполнении поэта — «Венецианской жизни», кстати, одно из лучших во всем Мандельштаме. Тема (любовь, смерть, судьба), «место действия» и т. д. — круг *окончательной* идеи в целом — здесь довольно рациональны, ясны и «общие». Это всего лишь «мысли, слова, уже непохожие на Слово». Трудны, иррациональны в своем источнике, метафорически усложнены и предельно прекрасны лишь словосочетания (то, *откуда* они, слова, «имеющие источник Его», идут), основанные на смутных «культурных» ассоциациях: культура, «образованность — школа быстрейших ассоциаций», сказано в «Разговоре о Данте». Центральное двустишие: «Ибо нет спасенья от любви и страха. Тяжелее платины Сатурново кольцо»: «любовь и страх» как культурная, для поэтов даже профессиональная, метонимия пары «страсть и смерть», двух основных мотивов искусства, от которых и в наше время, и во все времена воистину ни поэту, ни читателю «нет спасенья»: ни в жизни человеческой, ни в искусстве. Как от судьбы. Затем ассоциативный ряд отождествления («скрещения») судьбы — с

временем, с богом времени и богом судьбы, старцем Сатурном, с планетой Сатурн, с ее кольцами, с *роковым*, следовательно, *кольцом судьбы*, из которого человеку нет выхода, не вырваться, оно тяжелее самого тяжелого металла, «тяжелее платины». В конце стихотворения — строчка «И Сусанна старцев ждать должна» — популярная в венецианской живописи тема «Сусанна и старцы», снова варьирующая мотивы любви и страха, как судьбы; концовка перед этим подготовлена «Веспером» («Черный Веспер в зеркале мерцает») — планета Венера, богиня любви, вечерняя звезда, наступление *черной ночи*, смерти; поэтому «Все проходит, Истина темна» — как судьба. И снова роковой круг — «человек рождается, жемчуг умирает». Очарование, до конца невыразимое и непересказуемое, здесь в сочетаниях — кристально ясных — «божественных» слов (но и то и другое все же с маленькой буквы!), *во внутреннем иррациональном образе*, источнике словосочетания (по Блоку, восходящего к Слову), от которого таинственно отправляется окончательный (рациональный) сюжет.

Чтобы оценить замечание Блока о противоположности его образотворческого пути мандельштамовскому, сравним теперь «Венецию» с «Шагами командора» — для самого О. Мандельштама, судя по его статье о Блоке («Барсучья нора»), наиболее блоковском из всех стихотворений Блока. «Шаги командора», — пожалуй, действительно вершина блоковской лирики — тоже посвящены «любви», «смерти» и «роковому кругу» (для Дон Жуана). Но у Блока *путь от рационального* к иррациональному и «метасюжетному», к эсхатологическому («Все кончится Словом»). Прежде всего Блок отправляется от общеизвестной *легенды* о Дон Жуане, в основу которой лег, как считают, даже реальный во времени и месте *факт* Испании XVI века (т. е. нечто вполне однозначное и пересказуемое). Но Блок превращает простой факт в таинственный *миф* современного мира, в символ гибели европейской цивилизации (или блоковского XIX века, согласно автору «Барсучьей норы»). Все сочетания слов сами по себе просты и рациональны. Но они *указывают* на иррациональное, уводят *туда*, они становятся двусмысленными, *выходят* за пределы обычных значений в языке, они условно символичны. «Тяжкий, плотный занавес у входа» — это и символ косной, демонической для духа, чувственно отягченной, как в системе наказаний грешников у Данте, «материи» (поэтому «тяж-

кий», а не «тяжелый») — т. е. плотно «замкнувшийся круг», а не только обычный занавес из плотной материи в спальне одной красавицы по имени Донна Анна. Соответственно многозначительно символичны «туман» и «за *ночным* окном». Предел холодного эгоизма, цинизма, за которым расплата, достигнут. Отсюда (после многоточия!) этот мистический «страх», вдруг охвативший Дон Жуана. «Петух», евангельский петел, уже «поет» — о воскресеньи — «из страны блаженной, незнакомой, дальней», но поет не для него: прямой смысл здесь тоже явно недостаточен; взятый сам по себе даже комичен (прозаический реальный петух поет, возможно, из соседнего двора). Отсюда — в связи с евангельской ассоциацией — патетическое: «Что изменнику блаженства звуки?» И ответ: «жизнь пуста, безумна и бездонна», — поэтому рожок машины Командора поет «победно и *влюбленно*» (ведь давно уже «тайно сердце *просит* гибели»). Символика здесь многозначная, неопределенная: Дон Жуан — и традиционный образ, и чисто блоковский «воплощенный» символ *всей европейской культуры*, ее миф (Мандельштам это и отметил в статье «Барсучья нора»), «победы» Дон Жуана как соблазнителя (и самого Блока) «роковая отрада в попираньи заветных святынь», поругание собственных идеалов (Донна Анна — их символ; поэтому — чего не было в прежних версиях сюжета — Донна Анна у Блока «спит скрестивши руки» — *мертвым сном*; откуда и тоскливый вопрос Дон Жуана: «Анна, Анна, сладко ль спать в могиле?»). На *социально-философскую* (а не индивидуально личную) символику *указывает* и броский анахронизм (в испанском сюжете XVI в.) «черного, тихого, как сова, мотора» (техники XX века, несущей Дон Жуану расплату за все, катастрофу, гибель). Магистральная тема поэзии Блока: «роковая о гибели весть»; очарование его поэзии — «такая влекущая сила» гибели. Поэзия здесь не в словах, а в их *устремлении* через символ (между прочим, через Историю) к Слову — к стоянию, когда ни Истории, ни Времени, по обещанию Откровения от Иоанна, больше не будет: «все кончится Словом, все исчезнет, и останется одно Оно». Лишь Слово (но с большой буквы) — для Блока — единственная цель поэзии, высшего искусства слова.

Сравним тему Октябрьской революции (для Блока важнейшую, ибо апокалиптическую тему) у обоих поэтов. У Блока, конечно, «Двенадцать». Начиная с первой строчки «Черный вечер. Белый снег», все строится на достаточ-

но прозрачных контрастах-символах «черного» и «белого» — и в пейзаже, и в людях, и в истории. Символичны «ветер» («Ветер, ветер На всем Божьем свете!») — и «вечер» (оба контрастные образа сами по себе и еще как резко ощущаемая «неправильная», *диссонансная рифма*). Символика Христа, Спаса *назревает* на протяжении *всего* повествования, где Спаса отвергают («От чего тебя упас золотой иконостас? Бессознательный») те, впереди которых Он идет, никем «невидим за выюгой» — Революции. Здесь все *становится* двусмысленным, символичным, вплоть до имен красногвардейцев — как у апостолов — и до самого числа двенадцать, не менее мистического числа глав в композиции поэмы, чем триединство терцины Данте. «Сюжет» и «форма» «Двенадцати» все время «уводят» *туда*. (На всем этом, достаточно общеизвестном, подробнее, думаю, не стоит останавливаться.)

В том же 1918 году, что и «Двенадцать» Блока (примерно через четыре месяца после напечатания «Двенадцати» в левоэсеровской «Воле России»), написано самое значительное стихотворение Мандельштама о происходящей в стране Революции. Цитируя это стихотворение в своих мемуарах, И. Эренбург полагает даже, что в России тогда был всего лишь один (!) поэт, который вполне понимал и в стихах оценил значение событий, — О. Мандельштам. Стихотворение Мандельштама — оно вошло в «Tristia» и «Вторую Книгу» — озаглавлено «Сумерки свободы». Как и Блок, Мандельштам принадлежал к «примемлющим»: он *прославляет* революцию, подобно автору «Двенадцати» и «Скифов». Но его слово в «Сумерках свободы» *никуда* нас не уводит; оно проникнуто «любовью к земному» и заканчивается: «Мы будем помнить и в легкой службе, Что десяти небес нам стоила земля». Поэзия — в почти ребусно иррациональных метафорах («Мы в легионы боевые Связали ласточек» — мечты поколений, ставшие ныне «материальной силой», «стихийей», что «Щебечет, движется, поет»; из-за чего, правда, сквозь «сумерки густые — Не видно солнца и земля плывет»), в обаянии суггестивных словосочетаний, которыми передается год Бреста («Прославим роковое бремя, Которое в слезах народный вождь берет»), в беспристрастном величии, мужестве, стоицизме граждански «двусторонней» точки зрения поэта, в том, *как* классически (даже классицистически!) спокойно, образом, насыщенным ассоциациями «морфологии культуры», передается трагизм великого

исторического момента современником автора «Заката Европы» («В ком сердце есть, тот должен слышать, время, Как твой корабль ко дну идет»), момента, когда все ведь висело на волоске и игра была поистине ва-банк («Ну, что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, Скрипучий поворот руля. Земля плывет. Мужайтесь, мужи»).

Оба поэта «слушают музыку Революции» — к этому призывал тогда русскую интеллигенцию не кто иной, как А. Блок. Но у Мандельштама «музыке Революции» соответствует вполне «секуляризованная» музыка слов, музыка (по Блоку, в конечном счете, восходящих к Слову) иррациональных словосочетаний; предмет, сюжет поэзии не выходит за пределы Истории, а средства поэзии — слова и сочетания слов. У Блока же слова, сами по себе простые и рациональные, — только знаки (знаки «соответствия», *les correspondances* Бодлера), прозрачные и недвусмысленные символы для того, чтобы читатель ощутил более важный, чем сама история, предмет — высшую мистическую музыку и благовесть о ныне (в 1917 году) и воистину (в это надо веровать!) «воплощаемся» в Истории вневременном и невыразимом Слове.



## БИБЛИОГРАФИЯ

Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика.— Вступительная статья в книге: Франсуа Вийон. Стихи. М., ГИХЛ, 1963. С. 5—45 (под названием «Поэзия Франсуа Вийона»).

Комедии Шекспира

1. Магистральный сюжет комедий.— Статья в сборнике «Грузинская Шекспириана». Изд-во Тбилисского университета, 1975. С. 9—34 (под названием «Магистральный сюжет комедий Шекспира»).

2. Эволюция сюжета и 3. Комическое начало.— Статья в книге «Шекспировский сборник». М., ВТО, 1967. С. 151—186 (под названием «Комедии и комическое начало у Шекспира»).

Образ Фальстафа.— Статья в журнале «Вопросы философии». 1971. № 10. С. 120—133.

«Гусман де Альфараче» и поэтика плутовского романа.

Вступительная статья в книге: Матео Алеман. Гусман де Альфараче. М., ГИХЛ, 1963. С. 5—48 (под названием «Гусман де Альфараче» и испанский плутовской роман»).

Испанский «Хромой Бес».— Предисловие в книге: Луис Велес де Гевара. Хромой Бес. М., «Художественная литература», 1964. С. 5—33.

Жизнь и творчество Бальтасара Грасиана.— Послесловие в книге: Бальтасар Грасиан. Карманный оракул. Критикон. М., «Наука», 1981. С. 449—575 (под названием «Бальтасар Грасиан и его произведения»).

Исторический роман Вальтера Скотта.— Вступительная статья в книге: Вальтер Скотт. Пертская красавица. М., Гос. изд-во детской литературы, 1958. С. 3—24.

Сюжет-фабула и сюжет-ситуация.— Статья в ж. «Вопросы литературы», 1960, № 4. С. 168—181 (под названием «Сюжет «Дон Кихота» и новый европейский роман»).

Комическое.— Статья в БСЭ, 3-е изд. Т. 12. М., 1973. С. 516—517.

Юмор.— Статья в КЛЭ. Т. 8. М., 1975. С. 1012—1018.

Новая концепция комического.— Рецензия на книгу: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.— В журнале «Вопросы литературы», 1966, № 6. С. 200—206 (под названием «Рабле в новом освещении»).

Поэтика Данте в освещении поэта.— Главы I и II опубликованы как послесловие в книге: О. Мандельштам. Разговор о Данте. М., «Искусство», 1967. С. 59—70. (Гл. III—IV публикуются впервые).



---

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абеляр, Пьер — 36, 40  
Абу Бекр Мухаммед Ибн Туфейль — 264, 289  
Авельянеда, Алонсо Фернандо де — 152, 155, 336, 337  
Аверроэс (Ибн Рушд) — 18  
Аквавива-и-Арагон, Джулио — 155  
Александр Македонский — 223  
Алексеев М. П. — 207  
Алеман, Матео — 12, 148—180, 182—185, 192, 201, 218, 220, 282, 332, 397  
Алькала, Херонимо де — 184, 192, 197  
Амело Делауссе, Абраам Никола — 207, 232, 287  
Анаксагор — 247  
Аникст А. А. — 14, 52  
Анри (Генрих) IV (французский король) — 382  
Аретино, Пьетро — 329  
Ариосто, Лудовико — 7, 76, 89, 329, 337, 381  
Аристотель — 10, 14, 18, 76, 226, 239, 339, 342, 343, 392  
Арк, Жанна д' — см. Жанна Лотарингская  
Архипиита — 353
- Бабель И. Э. — 357  
Байрон, Джордж Ноэл Гордон — 195, 198, 285, 301, 324  
Бальзак, Оноре де — 7, 50, 295, 297, 302, 320, 335  
Банделло, Маттео — 88  
Барби, Микеле — 369

Баррос, Алонсо де — 151  
Басанин, Марк (псевдоним Лашеевой Л. А.) — 333  
Батлер, Сэмюэл — 347  
Батльори, Мигель — 219  
Батюшков К. Н. — 381, 390  
Бахтин М. М. — 11, 13, 132, 343, 351, 358—366, 398  
Белинский В. Г. — 297, 304, 306, 313, 314, 318, 331  
Белый, Андрей — 357  
Беньян, Джон — 281  
Бергсон, Анри — 343  
Берне, Людвиг — 349  
Блок А. А. — 14, 67, 367, 375, 391—396  
Бобров С. П. — 383, 388  
Боден, Жан — 212  
Бодлер, Шарль — 4, 29, 396  
Боккаччо, Джованни — 3, 6, 88, 362, 376  
Бол, Джон — 313  
Бомарше, Пьер Огюстен — 166  
Бомонт, Фрэнсис — 95  
Бор, Нильс — 244  
Борбедж, Ричард — 105  
Боярдо, Маттео Мария ди Скандиано — 329  
Бремон, Анри — 387  
Бруно, Джордано — 173  
Брюс, Роберт — 299  
Буало, Никола — 224, 230, 236, 292  
Бубнов А. С. — 4, 6, 13  
Булгаков М. А. — 357  
Буридан, Жан — 36, 40  
Буркхардт, Якоб — 56  
Бэкон, Фрэнсис — 111, 121

.

Вазари, Джорджо — 120  
Валери, Поль — 387  
Валли, Луиджи — 369  
Ватсон М. В. — 333

Велес де Гевара, Луис — 12, 163, 182—184, 188—194, 196—206, 262, 365, 397

Велес де Гевара, Хуан — 189

Вельфлин, Генрих — 362, 383

Вергилий Марон, Публий — 43, 100, 258, 329

Верлен, Поль — 378

Веселовский А. Н.— 368

Вийон, Гийом — 18

Вийон, Франсуа — 3, 6, 11, 16—48, 353, 367, 397

Виньи, Альфред Виктор де — 302

Вовенарг, Люк де Клапье — 208

Волчков С. С.— 207, 232

Вольтер (Мари Франсуа Аруз) — 183, 220, 221, 241, 259, 279, 292, 293, 298, 355, 369

Воррингер, Вильгельм — 383

Галилей, Галилео — 40

Гамани, Иоганн Георг — 383

Гант, Джон — 136

Гауф (Хауф) Вильгельм — 302

Гвиницелли, Гвидо — 66

Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — 5, 10, 200, 272, 331, 383

Гейне, Генрих — 208, 236, 285, 347

Гельвеций, Клод Адриан — 255

Гёльдерлин, Фридрих — 382

Генрих IV (английский король) — 129, 132, 136, 139

Генрих V (принц Гарри) (английский король) — 128, 131, 132, 134, 137, 140, 142

Гердер, Иоганн Готфрид — 48

Герра, Гарсиа — 153

Гёте, Иоганн Вольфганг — 4, 51, 195, 197, 198, 231, 255, 294, 297, 317, 325, 343, 355, 358, 382, 383, 386

Гизо, Франсуа — 318

Гийом де Лорис — 275

Гиппократ — 227

Гоббс, Томас — 175, 230

Гоголь Н. В.— 96, 161, 302, 346, 357

Гойя, Франсиско Хосе — 343  
Голдсмит, Оливер — 289, 325, 354  
Гомер — 4, 258, 262, 297, 327, 329, 375  
Гонгора-и-Арготе, Луис де — 150  
Гонсалес, Эстебанильо — 163  
Гораций (Квинт Гораций Флакк) — 151, 261  
Горький А. М.— 297  
Готье, Теофиль — 33, 48  
Гофман, Эрнст Теодор Амадей — 337, 356  
Грасиан, Бальтасар — 12, 13, 168, 176, 207—249, 251—264, 267—275,  
277, 279—282, 284, 285, 287—289, 291—296, 397  
Грасиан, Лоренсо — 211, 216, 227  
Грибоедов А. С.— 96, 389  
Гриммельсхаузен, Ханс Якоб фон Кристоффель — 150, 176, 332,  
365  
Гумбольдт, Александр — 373  
Гумилев Н. С.— 14, 388, 389, 391, 392  
Гуттен, Ульрих фон — 270  
Гюго, Виктор Мари — 302, 356

Давид, Жак Луи — 382  
Данте Алигьери — 3, 7, 13, 30, 35, 45, 66, 209, 276, 277, 281, 358,  
367—380, 395, 398  
Дарвин, Чарлз Роберт — 339  
Дарио, Рубен — 347  
Декарт, Рене — 40, 252  
Деккер, Томас — 98  
Демосфен — 182  
Дефо, Даниель — 169, 185, 253, 288, 298, 314, 333, 348  
Дешан, Эсташ — 26  
Джиральди Чинтио, Джамбаттиста — 328  
Джойс, Джемс — 11  
Джонсон. Бен (Бенджамин) — 72, 95, 98, 148, 149, 353  
Дибелиус, Вильгельм — 357  
Дидро, Дени — 355, 365  
Диккенс, Чарлз — 50, 297, 356, 357  
Диоген — 353

Доде, Альфонс — 356  
Достоевский Ф. М.— 10, 271, 274, 297, 347, 357, 376  
Дунс Скот, Иоани — 39  
Дю Белле, Жоашен — 25  
Дюма, Александр (Дюма-отец) — 302

Елизавета (английская королева) — 144

Жан Поль (Рихтер) — 339, 340, 346, 347, 349, 355  
Жанна Лотарингская — 17, 27  
Жарри, Альфред — 365  
Жеан из Мена — 275  
Жирмунский В. М.— 379  
Жуковский В. А.— 301

Загоскин М. Н.— 207, 302  
Зоценко М. М.— 357

Ибн Туфейль — см. Абу Бекр Мухаммед Ибн Туфейль  
Иванов Г. В.— 14, 389  
Иоани Креста — 251

Каза, Джованни делла — 277  
Казотт, Жак — 195, 198  
Кайзер, Вольфганг — 364  
Кальдерон де ла Барка, Педро — 50, 190, 202, 251, 275, 276, 383  
Камознс, Луиш ди — 329  
Кангранде делла Скала — 371  
Кант, Иммануил — 263, 278, 339  
Карл Великий — 329  
Карл I (английский король) — 270  
Карл VII (французский король) — 17  
Карл Орлеанский — 20, 45, 46  
Карлейль, Джордж Уильям — 376  
Кастильо-и-Солорсано, Алонсо де — 160, 163, 184, 282  
Кастро, Альфонсо де 323

- Катул, Гай Валерий — 382  
Кафка, Франц — 50, 365  
Каведо-и-Вильегас, Франсиско — 150, 156, 163, 171, 177—180, 182, 183,  
185, 192—194, 196, 199—201, 203, 218, 220, 263, 278, 282, 332, 342,  
343, 354, 365  
Кейль, Иоганн Георг — 271  
Кларамонте-и-Корой, Андрес — 189  
Коломб, Мишель — 17  
Колумб, Христофор — 232, 302, 338  
Коперник, Николай — 40  
Корнель, Пьер — 96, 187  
Короленко В. Г. — 357  
Котляревский И. П. — 381  
Крачковский И. Ю. — 264  
Кржевский Б. А. — 333  
Кроче, Бенедетто — 213, 369, 374  
Крученных А. Е. — 381  
Кузмин М. А. — 379  
Кузьмин Ив. — 264  
Купер, Джеймс Фенимор — 302
- Лабрюйер, Жан де — 208, 236, 358  
Лажечников И. И. — 302  
Лансон, Гюстав — 44  
Ларошфуко, Франсуа де — 13, 208, 235—243, 245, 246, 252, 254—  
256  
Ла Саль, Антуан де — 16  
Лассаль, Фердинанд — 361  
Ластаноса, Винсенсио — 210, 212, 214, 215  
Лафайет, Мари Мадлен — 256  
Лацарус, Мориц — 346  
Лейбниц, Готфрид Вильгельм — 279  
Ленгленд, Уильям — 277, 281  
Ленин В. И. — 4  
Лерма, Франсиско — 188  
Лермонтов М. Ю. — 195, 302, 357, 375, 390

Лесаж, Ален Рене — 150, 163, 182, 184, 185, 187, 188, 197, 204—206,  
290, 298, 333

Лесков Н. С. — 357

Лессинг, Готхольд Эфраим — 14, 368, 377, 378, 383, 392

Лефевр, Анри Франсуа — 358

Лойола, Игнатий — 209, 210, 219, 237

Локк, Джон — 263

Ломоносов М. В. — 368

Лопе де Вега (Лопе Феликс де Вега Карпыо) — 50, 72, 89, 117, 189,  
190, 192, 218, 278

Лопес де Убеда, Франсиско де — 160, 183, 184, 192, 282

Лухан де Сайяведра, Матео (см. также Марти, Хуан) — 152—155

Лысенко Е. М. — 154

Любимов Н. М. — 333, 366

Людовик XI — 17, 21

Людовик XIV — 289, 290

Лютер, Мартин — 221

Макиавелли, Никколо — 195, 212, 213, 252, 326

Мандельштам О. Э. — 3, 13, 14, 57, 226, 367, 368, 370—396, 398

Манцони (Мандзони), Алессандро — 302

Мариана, Хуан де — 213

Маркес, Хуан — 213

Маркс, Карл — 5, 6, 158, 194, 299, 343, 361, 383

Марло, Кристофер — 65, 114, 325

Марлонес, Гарсиа де — 215

Маро, Клеман, 18, 22, 44

Марти, Хуан — 152

Марциал — 208

Маяковский В. В. — 14, 385, 388, 391

Мебби — 148

Мендельсон, Моисе — 339

Менейдес Пидаль, Рамон — 323

Мидьлтон, Томас — 98

Мильтон, Джон — 195

Минье, Огюст — 318

Мира де Амескуа, Антонио — 191

- Мирес, Френсис — 64, 95  
Мишле, Жюль — 56  
Мольер (Жан Батист Поклен) — 9, 50, 73, 96—98, 187, 325  
Монкада, Санчо де — 164  
Монкорбье (Делож), Франсуа (см. также Вийон, Франсуа) — 17  
Монмут, Гальфрид — 327  
Монтемайор, Хорхе — 337  
Монтень, Мишель де — 326  
Монтескье, Шарль Луи де — 285, 291, 293  
Монтозье, Шарль де — 349  
Морето-и-Кабанья, Агустин — 117  
Морган, Морис — 130  
Моцарт, Вольфганг Амадей — 325  
Мятлев И. П. — 381
- Николай Кузанский (Николай Кребс) — 40, 173, 244  
Николай Орезмский (Орем) — 40  
Николай Отрекурский — 40  
Новалис (Фридрих фон Гарденберг) — 339  
Ночера (Франческо Мария Карафа) — 212—214
- Овидий Назон, Публий — 76, 78, 100, 101, 261, 382  
Ойо, Артуро дель — 220  
Оккам, Уильям — 40  
Олдкасл, Джон — 128, 135  
Оливарес (Гаспар де Гусман) — 212  
Осипов Н. П. — 329  
Оссињи, Тибо д' — 21, 28  
Островский А. Н. — 96
- Парада, Пабло де — 215  
Парацельс — 111  
Паскаль, Блез — 208, 235  
Пасколи, Джованни — 369  
Пастернак Б. Л. — 14, 367, 373, 380, 385  
Персий Флакк, Авл — 179  
Петроний — 111, 263



Пико делла Мирандола, Джованни — 255  
Пифагор — 261  
Плавт, Тит Макций — 71, 95, 99, 100, 129  
Платон — 111, 225, 339, 353, 386  
Платонов А. А. — 357  
Плиний Старший — 326  
Плутарх — 326  
Поляк Н. М. — 154  
Потебня А. А. — 373  
Псевдо-Турпин — 327  
Пульчи, Луиджи — 329  
Пуришев Б. И. — 4  
Пуссен, Никола — 390  
Пушкин А. С. — 49, 274, 297, 302, 357, 358, 372, 378, 381, 382,  
390  
Пьетробоно, Луиджи — 369

Рабле, Франсуа — 3, 6—8, 11, 13, 19, 36, 45, 109, 111, 124, 135, 143,  
144, 176, 179, 182, 231, 279, 314, 341, 351, 353, 354, 358—366,  
381, 398  
Расин, Жан — 50, 51, 96, 251  
Рахас, Пабло де — 216  
Рембо, Артюр — 378  
Ремизов А. М. — 357  
Рене Анжуйский — 20  
Ричард III — 137, 141  
Роберт III (Стюарт) — 304, 310  
Робеспьер, Максимилиен — 382  
Розенкранц, Карл — 339  
Ронсар, Пьер де — 25, 33, 328  
Рохас, Фернандо де — 159, 160  
Рохас Соррилья, Франсиско де — 188, 191, 200  
Руис, Хуан — 159, 160  
Руссо, Жан Жак — 172, 183, 231, 293  
Рюдель, Джауфре — 286  
Рютбеф — 41, 46, 353

Сабле, Мадлен де — 235  
Саккетти, Франко — 323, 324  
Салас Барбадильо, Алонсо Херонимо де — 160, 184, 192  
Салинас, Мануэль де — 214, 215  
Салтыков-Щедрин М. Е.— 4, 342  
Свифт, Джонатан — 287, 288, 295, 298, 342, 352  
Селкирк, Александр — 288  
Сервантес Сааведра, Мигель де — 6, 8, 13, 103, 111, 124, 143, 144,  
149, 151—157, 162, 168, 171, 175, 184, 186, 187, 189, 191, 192, 207,  
218, 278, 280, 284—286, 295, 314, 322—327, 329—337, 342, 346, 354,  
356, 362, 365  
Сермуаз, Филипп — 20  
Сид Кампеадор (Руй Диас де Бивар, Родриго) — 159, 327  
Скаррон, Поль — 188, 329  
Скотт, Вальтер — 11, 297—304, 306—320, 331, 356, 397  
Смирнов А. А.— 52, 333  
Смоллетт, Тобайас Джордж — 289, 325, 354  
Сократ — 353  
Солорсано — см. Кастильо-и-Солорсано, Алонсо де  
Сорель, Шарль — 337, 347  
Спенсер, Эдмунд — 89, 328  
Стендаль (Бейль, Анри Мари) — 297, 320, 368, 383  
Стерн, Лоренс — 289, 325, 355, 356

Табари, Ги — 43, 44  
Тайлер, Уот — 312  
Тассо, Бернардо — 328  
Тассо, Торквато — 262, 328  
Тацит Корнелий, Публий — 212  
Теренций, Публий — 129, 146  
Тик, Людвиг — 337, 356  
Тирсо де Молина (Тельес, Габриель) — 171, 220, 322, 325, 365  
Тойнби, Арнольд Джозеф — 376  
Толбот — 128  
Толстой Л. Н.— 7, 51, 96, 122, 143, 207, 297, 357, 381, 382  
Томазиус, Христиан — 287

Трусов, Яков — 207  
Тургенев И. С.— 51, 347  
Тютчев Ф. И.— 91, 121  
Тьерри, Огюстен — 318

Уайльд, Оскар — 295  
Убеда — см. Лопес де Убеда, Франсиско де  
Унамуно, Мигель де — 347  
Уоллес, Уильям — 299  
Уэллс, Герберт Джордж — 296

Февр, Люсьен — 358  
Фенелон, Франсуа — 290, 291  
Фердинанд Арагонский (Фердинанд V) — 211, 213  
Ференц Ф.— 294  
Фернандес Фигероа, Х.— 347  
Ферреро, Анхель — 212  
Фигероа, Ф.— см. Фернандес Фигероа, Х.  
Филдинг, Генри — 186, 289, 298, 314, 325, 333, 334, 354  
Филипп II (испанский король) — 161  
Филипп III (испанский король) — 181, 188, 203, 346  
Филипп IV (испанский король) — 203, 212, 214  
Филон Александрийский — 258  
Фильштинский И. М.— 264  
Фихте, Иоганн Готлиб — 247, 355  
Фишер, Куно — 349  
Флетчер, Джон — 95  
Флобер, Гюстав — 356  
Флорио, Джон — 106  
Фоленго, Теофило — 329, 381  
Фолькельт, Йоханнес — 339, 345  
Фома Аквинский — 39, 43, 259  
Фонвизин Д. И.— 96  
Форден — 311  
Франк, Себастиан — 111, 180  
Франко, Франсиско — 209  
Франс, Анатолий — 358

Хаксли, Олдос — 296  
Хетеуэй, Анна — 106  
Хлебников, Велемир — 14, 386, 391

Цветаева М. И. — 14, 373, 376, 388  
Цейзинг, Адольф — 340  
Цицерон, Марк Туллий — 182

Челано, Томмазо ди — 375  
Челлини, Бенвенуто — 8, 120  
Чехов А. П. — 136, 357

Шамиссо, Адальберт фон — 356  
Шамфор, Никола Себастьян Рок — 208  
Шаплен, Жан — 149

Шартье, Ален — 33  
Шатобриан, Франсуа Рене де — 368  
Швоб, Марсель — 42

Шекспир, Вильям — 3, 5—11, 13, 49—58, 60, 61, 63—68, 70—74,  
77—80, 84—107, 109, 111—114, 116—128, 131—133, 135, 136,  
140—147, 176, 191, 251, 253, 274, 279, 297, 317, 327, 341, 353, 354,  
358, 362, 365, 383, 397

Шеллинг, Фридрих Вильгельм. — 339, 355, 377  
Шенье, Андре Мари — 367, 381, 382

Шиллер, Иоганн Фридрих — 4, 339, 382, 383

Шиллер Ф. П. — 4, 6, 13

Шнееганс, Генрих — 364

Шопенгауэр, Артур — 208, 271—273

Шпет Г. Г. — 373

Щепкина-Куперник Т. Л. — 54

Эзоп — 258

Эйхендорф, Йозеф — 356

Эльсберг Я. Е. — 4

Энгельс, Фридрих — 5, 6, 299, 361

Эразм Роттердамский — 6, 7, 111, 279, 353, 362, 365

Эренбург И. Г.— 395

Эрсилья-и-Суньига, Алонсо де — 329

Эспинель, Висенте — 154, 163, 184, 192

Эспиноса, Каталина де — 150

Эстувиль, Робер д'— 19

Эсхил — 11, 322, 325

Эфрос А. М.— 382

Ювенал, Децим Юний — 342

Юлий Цезарь — 100, 223

Юнг, Эдуард — 231

Якобсон Р. О.— 391



Л. Е. Пинский. *Вступительная статья А. А. Аникста* . . . . . 3

I

Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика . . . . .	16
Комедии Шекспира	
I. Магистральный сюжет . . . . .	49
II. Эволюция сюжета . . . . .	71
III. Комическое начало . . . . .	95
Образ Фальстафа. <i>Природа и История перед взаимным судом</i> . . . . .	126
«Гусман де Альфараче» и поэтика плутовского романа . . . . .	148
Испанский «Хромой Бес» . . . . .	187
Жизнь и творчество Бальтасара Грасиана . . . . .	207
Исторический роман Вальтера Скотта . . . . .	297

II

Сюжет-фабула и сюжет-ситуация . . . . .	322
Комическое . . . . .	339
Юмор . . . . .	345
Новая концепция комического . . . . .	358
Поэтика Данте в освещении поэта . . . . .	367
Библиография . . . . .	397
Указатель имен . . . . .	399



Составитель

*Евгения Михайловна Лысенко*

*ЛЕОНИД ЕФИМОВИЧ ПИНСКИЙ*

**МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ**

Редактор *Г. Э. Великовская*

Художественный редактор *Ф. С. Меркуров*

Технический редактор *Н. В. Сидорова*

Корректор *Л. Э. Харазова*

ИБ № 7239

Сдано в набор 23.08.88. Подписано к печати 22.02.89. А 05424. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага офс. № 1. Обыкновенная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 21,84. Уч.-изд. л. 23,23. Тираж 18 000 экз. Заказ № 611. Цена 1 р. 80 к.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11

Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109



## **Пинский Л. Е.**

**Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт.— М.: Советский писатель, 1989.—416 с.**

ISBN 5—265—00956—6

Крупный исследователь, признанный знаток европейской классики, Л. Е. Пинский (1906—1981) в последней книге обнаруживает присущие ему богатство и оригинальность мыслей, глубокое чувство формы и тонкий вкус.

Миф о Прометее, легенды о Дон Жуане и Фаусте, поэзия Ф. Вийона, «магистральный сюжет» комедий В. Шекспира, «Дон Кихот» Сервантеса, «Карманный оракул» и «Критикон» Б. Грасиана, исторический роман «шотландского чародея» В. Скотта, поэтика О. Мандельштама в этюде о Данте и др.— все это предстает у Л. Е. Пинского в новом освещении, в блеске его эрудиции и литературного таланта.

4603300000—118

П ————— 473 89

083(02) 89

ББК 83 ЗР7