8 Ц
О-18

Д. Д. ОБЛОМИЕВСКИЙ

# ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ

2.42.151

ОГИЗ ГОСЛИТИЗДАТ 1947

Д. ОБЛОМИЕВСКИЙ

# ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ

*Очерки*

РЕСПУБЛИКАНСКАЯ
БИБЛИОТЕКА
Удмуртской АССР
им. Е. И. ЛЕНИНА
г. Ижевск ул. советская

*ОГИЗ*
*Государственное издательство*
*художественной литературы*
*Москва 1947*

Редактор *А. Г. Цейтлин*
Технический редактор *Р. В. Циппо*

* * *

Сдано в набор 6.II 1946 г. Подписано к печати 22.X 1946 г. А-15503 Формат бумаги 84×108¹/₃₂. 22¹/₄ печ. л. 20,7 учетно-авт. л. Зак. 216 Тираж 10 000

* * *

6-я типография треста „Полиграфкнига" ОГИЗа при Совете Министров СССР Москва, 1-й Самотечный пер., 17.

# ВВЕДЕНИЕ

## 1

Эпоха, к которой относится возникновение, развитие и расцвет романтического движения во Франции, располагается в историческом промежутке между 1789—1794 годами и 1848 годом. Период романтизма в истории французской литературы совпадает, таким образом, с периодом буржуазно-демократических революций в истории Франции. Он начинается вслед за подъемом революционного движения 1789—1794 годов, достигает высшего своего расцвета в годы июльской революции (1830—1832) и приходит к своему концу в пору февральской революции 1848 года.

Основной особенностью исторического периода 1789—1848 годов нужно считать нестабилизованность буржуазных общественных отношений, установившихся в результате событий 1789—1794 годов. Буржуазной демократии еще приходилось в эту эпоху ожесточенно обороняться от реакционеров и клерикалов, от остатков старорежимных элементов, от буржуазных групп, перешедших на сторону реакции, которые добивались ликвидации многих завоеваний первой революции. Буржуазной демократии еще приходилось добиваться реализации многих своих, пока не осуществленных, требований и обещаний. Вплоть до 1848 года в стране не было установлено всеобщее избирательное право, не существовало свободы печати, слова, собраний. Левые, радикально-демократические элементы подвергались всяческим репрессиям и преследованиям. Незавершенность буржуазно-демократической революции и порождала бесконечные заговоры,

восстания, террористические акты, направленные против существующей власти; вызывала к жизни тайные революционные организации.

Вместе с тем в первой половине XIX столетия буржуазный общественный строй не получил еще твердых очертаний. Не всем еще было ясно, к чему приведет та перестройка общества, начало которой было положено в 1789 году. Все в окружающем мире представлялось зыбким и неоформленным, подвижным и изменчивым, чреватым неожиданностями и переменами. Форма, которую приняли в первой половине XIX века буржуазные общественные отношения, представлялась еще в это время не окончательной. Даже людям, стоявшим на буржуазных позициях, казалось возможным, что отношения эти являются переходной ступенью к какому-то иному, более высокому по своей структуре общественному строю. Это же обстоятельство, с другой стороны, питало необоснованные иллюзии в отношении новых общественных форм, иллюзии, приводившие в конечном счете к либерализму.

Буржуазно-демократическое революционное движение в той форме, в какой оно протекало во Франции, вообще было далеко от последовательности. Гегемоном движения являлась буржуазия. Пролетариат был немногочислен, недостаточно организован и сознателен для того, чтобы возглавить борьбу против реакции. Поэтому активные выступления деятелей революции сопровождались уступками в отношении господствующих классов. Непоследовательная же тактика и недостаточный удельный вес революционных сил в стране давали в свою очередь основание для усиления реакции.

Идеологическим выражением этой противоречивой и переходной эпохи явился романтизм. Он представлял собой оппозиционную идеологию, направленную против консервативных и замедляющих общественное развитие форм жизни. Буржуазно-демократическое революционное движение послужило для романтизма основной питательной базой. В своих наиболее последовательных проявлениях он являлся спутником, симптомом, а иногда даже и выразителем революционных тенденций своей эпохи.

В основе романтического мировоззрения лежало представление о существующей действительности как о явлении внутренне противоречивом, дисгармоничном, уродливом и вместе с тем промежуточном, переходном, исполненном динамики и борьбы.

Из этого представления и вытекало типичное для романтизма «двоемирие», то есть резкое и безоговорочное противопоставление существующего мира, в котором господствует зло, и мира идеального, в котором царили бы добро и согласие.

Отрицание существующего сочеталось, таким образом, у романтиков с мечтами об иной, более содержательной, насыщенной, полноценной жизни. Романтики стремились к такому строю жизни, при котором человек не чувствовал бы себя неполноценным, не умеющим найти применение своим силам и способностям. Они хотели бы жить в таком мире, где все возможности человека нашли бы себе полное применение и оказались способными к развитию, где человек обрел бы всестороннее земное счастье.

Отрицание существующего и мечта об иной жизни воплощались романтиками в образе героя, находящегося во враждебных отношениях к окружающей его действительности и устремленного в иной мир, существующий пока только в его мечтах и фантазии, в его сознании, в идее. Отличительной чертой романтического героя является его неудовлетворенность настоящим, его стремление к новым, неизведанным еще формам жизни. Романтический герой — это человек беспокойный, взволнованный, ищущий, не примиряющийся с существующим, устремленный к новому, враждебно относящийся ко всему застойному и косному. В нем находит свое косвенное отражение незавершенность буржуазно-демократической революции в эпоху 1789—1848 годов. В нем находит свое воплощение и органически присущее романтическому мировоззрению критическое отношение к действительности.

Романтическое отрицание отражает крушение старых идеалов и ценностей, традиционных принципов и представлений и многих порожденных новыми общественными отношениями иллюзий. Романтики подвергают своей критике устои абсолютной монархии и католической церкви, на которых держался старый порядок. Они подвергают сомнению и те иллюзии в отношении буржуазного общества, от которых не были до конца свободны просветители XVII века. Продолжая в этом отношении критику буржуазной цивилизации, содержащуюся в произведениях Ж.-Ж. Руссо, они в то же время разрушают и патриархальные иллюзии самого Руссо, его мечту о гармоническом существовании на лоне природы. В своем отношении к природе и естественному

состоянию романтизм коренным образом отличается от руссоистского учения. Романтическое отрицание захватывает в свою орбиту и интимные отношения людей, идиллические связи между ними. Оно вторгается, таким образом, в область частной жизни современного общества и разрушает идею о том, будто мир и гармонию можно найти и обнаружить в частной жизни, не перестраивая общественного строя современности. Все категории и ценности, архаические и новые, утрачивают у романтиков свою незыблемость и становятся подвижными.

То обстоятельство, что романтический герой полон неустанных стремлений, вызвано тем, что он обнаруживает себя как бы на границе двух миров. Традиционный уклад, в котором романтики родились и выросли, распался в результате революции. За его пределами открылся новый мир, более обширный и емкий, богатый и содержательный. Герой вступает в более сложные, многосторонние и развитые связи. Его тяготит узость и ограниченность общества. Он стремится вырваться на широкий простор. Так возникает критическое отношение романтиков к окружающему, их недовольство и неудовлетворенность.

Однако новый, пореволюционный мир, в который вступает романтический герой, очень быстро обнаруживает перед ним свою оборотную сторону и свои слабости. Он предстает перед ним в состоянии дисгармонии и хаоса, как среда, раздираемая внутренними противоречиями. Новый мир раскрывается ему как чужой и враждебный человеку, лишенный внутренней слаженности и красоты. Это еще более усиливает и повышает критическое отношение романтического героя к окружающему и укрепляет его неудовлетворенность. Его отношение к действительности проникается чувством безысходности, окрашивается в мрачные и пессимистические тона.

На романтизме сказывается вместе с тем и непоследовательность, которая отличает буржуазно-демократическое движение в его борьбе против консервативной и либеральной буржуазии. Отсюда проистекает возникающее время от времени у романтиков стремление ослабить и ограничить свое отрицание существующего, преодолеть свойственное им трагическое отношение к жизни.

Но ослабление и ограничение критики и отрицания ведет в конечном счете к отказу от романтизма. Ведь стоит только романтикам признать, что их идеалы находят свою, хотя

бы частичную, реализацию в пределах современной стадии общественного развития, как сейчас же оказывается ненужной самая идея бесконечного движения, развития, борьбы, лежащая в основе романтизма. Романтизм перерождается в этом случае в буржуазно-либеральную идеологию.

Сказывается на романтизме и недостаточный удельный вес, недостаточная организованность и сплоченность оппозиционных элементов в стране. Именно этим объясняется значительная роль реакционных моментов в романтическом мировоззрении.

Романтическое отрицание, усиленное трагическим отношением к существующему, нередко обращается против самого человека и против земного бытия вообще. Романтизм оказывается в плену у тех самых реакционных общественных сил, с которыми он борется. Он перерастает в этих случаях в спиритуализм, в религиозно-метафизическую идеологию. Идеальный, гармонический, прекрасный мир локализуется в небе, в «царстве божьем». Трагическое отношение к миру устраняется, но вместе с ним исчезает и самая идея движения, развития, борьбы. Перестает существовать и беспокойный герой романтиков. Разрушается, таким образом, самая основа романтизма, который приходит здесь к своему логическому концу.

Попытки преодолеть трагическое отношение к миру, не выходя при этом за пределы буржуазного общества и буржуазной идеологии, приводят, таким образом, к примирению с действительностью и к ликвидации романтизма.

Трагическое отношение к миру нужно рассматривать вообще как специфическую особенность всякого буржуазного романтизма, отличающую его от той «революционной романтики масс», о которой писал В. И. Ленин, от того «активного» романтизма, о котором говорил Горький. Романтизм, как составная часть социалистического реализма, чужд именно этому трагизму, чужд всякого рода безысходности. В социалистическом реализме высвобождается и очищается здоровое ядро буржуазной романтики. В нем получает свое полное осуществление романтическая идея бесконечного движения и развития. В нем полностью торжествует свою победу романтический образ беспокойного героя, ищущего, устремленного к новому, к будущему. В нем снимаются внутренние противоречия буржуазного романтизма и вместе с тем ликвидируется романтизм как особое и самостоятельное явление.

## 2

Отличительные особенности и внутренние противоречия романтического мировоззрения становятся очевидными при самом его возникновении, в самом его начале. Но в ходе развития романтизма они приобретают разные формы, представляются в разных своих аспектах, только постепенно раскрывая свой внутренний смысл и содержание.

Романтическое мировоззрение возникает и складывается во Франции как непосредственный результат и отражение событий 1789—1794 годов. Недаром две первые романтические книги, появившиеся во Франции — «О влиянии страстей на счастье народов и отдельных людей» Сталь и «Опыт о революциях» Шатобриана — выходят в свет — первая в 1795 году, вторая в 1797 году, то есть непосредственно вслед за разгромом Робеспьера и якобинской диктатуры (1794).

Опыт революционных лет радикально изменяет представления об обществе и человеке, существовавшие в дореволюционные годы у передовых людей того времени — просветителей.

Историческая роль французских дореволюционных писателей, писателей XVIII века, заключалась в критике, в отрицании и разрушении устоев старого феодального порядка. Они выступали в защиту людей, которые страдали от этого порядка. Они пытались реабилитировать область жизни, в которой существовали эти люди. Сфере государственной, политической деятельности, в которой проявляли себя представители господствующих классов, писатели XVIII века противопоставляли область частной материальной активности, частных материальных интересов, мир обыденности и повседневности, мир бытовых происшествий. Они разрушали иерархию жанров классицизма, сокращая дистанцию между «высоким» и «низким», между трагедией и комедией. Они создавали «средние», промежуточные жанры — «слезную комедию», мещанскую драму, бытовой психологический роман.

Люди из третьего сословия, которым господствующая идеология старого режима отказывала в праве на глубокие переживания и идеи, делались у предреволюционных писателей носителями своеобразной и богатой душевной жизни. Но люди эти оставались в пределах своего общественного положения, они не дерзали нарушить установленный общественный порядок и оставались по существу жертвами со-

словной иерархии. Передовые писатели XVIII столетия оставляли вне своего поля зрения людей, которые пошли бы на решительный разрыв со старыми общественными формами и готовы были бы стать строителями нового порядка вещей. Они не задумывались над формами перехода к новому строю. Они не задумывались над проблемой революции.

Между тем данные и факты, касающиеся этого перехода, накапливались в течение всего XVIII столетия. Их можно было бы почерпнуть в деятельности людей, ожесточенно боровшихся со старым режимом, хотя бы в деятельности тех же самых оппозиционных писателей предреволюционной эпохи.

Революция обобщила эти данные и факты. Люди нового типа стали в эпоху революции массовым явлением. Из опыта революционных лет возникло знание о людях, которые перестали быть жертвами, о людях, которые отреклись от прошлого.

Из этого знания и возник образ романтического героя, беспокойного, ищущего, мятежного, стремящегося за пределы наличных жизненных форм человека. В нем в какой-то мере отразились черты людей, делавших революцию, и осуществивших переход к новому строю.

Нельзя забывать в этой связи, что романтизм возникает первоначально среди людей, в той или иной степени затронутых событиями революции. Люди эти отразили в своем творчестве ломку и разрушение старых форм жизни. Они отказались от утопической картины незыблемости старых устоев. Они воочию увидели их слабость и непрочность. Люди эти были захвачены динамикой новой эпохи и грандиозностью перспектив, перед ними открывшихся. Они вобрали в себя новый мир с его борьбой страстей.

По своему социальному происхождению и положению в обществе, по своим семейным традициям и преданиям люди эти были в то же время чрезвычайно далеки от буржуазно-термидорианских кругов. Это обстоятельство помешало им принять за должное новый порядок вещей. Это обстоятельство содействовало укреплению в их сознании элементов романтического беспокойства, бунтарских идей и настроений.

Деятели революции послужили реальной основой и для образа героя, сложившегося за пределами романтического искусства. В трагедии революционно-демократического классицизма образ свободного гражданина, возмутившегося против

притеснителей, наметился еще в дореволюционные годы в творчестве Вольтера, а в годы революции получил свое завершение в трагедиях Мари Жозефа Шенье. Однако образ этот сложился из представлений, возникших еще в дореволюционную пору. Реальная жизненная практика революционной эпохи не вошла еще в его содержание. Этим объясняется его схематичность, абстрактность, обобщенность. Конкретные, индивидуальные человеческие черты не определяли его внутреннего смысла.

Динамика революционной эпохи и внутренние противоречия буржуазного общества, дисгармоничность нового порядка нашли свое отражение именно в образе романтического героя. Черты бунтаря осложнялись в нем настроениями, вызванными разочарованием в первом этапе революции, сознанием того, что на этом раннем этапе не удалось разрешить все общественные противоречия, что процесс переустройства общества еще не завершился.

Именно отсюда возникли свойственные романтическому герою черты «искателя истины», его устремленность в бесконечное, в неопределенное «куда-то», его равнодушие и вражда ко всему стабильному, косному не только в прошлом, но и в настоящем. Именно отсюда возникло, с другой стороны, одиночество романтического героя, его несвязанность с обществом. Романтический герой оказался оторванным от всякой реальной почвы.

На образе романтического героя сказался кризис в развитии буржуазной революции. В нем отразился тот разрыв между идеалами революции и реальной действительностью буржуазного общества, который привел к трагической развязке 9 термидора. Романтический герой не отказывается от этих идеалов, но не принимает в то же время и нового общества. Разрыв со старым и несогласие с новым создает первоначальную основу и отправные, исходные установки романтического мировоззрения.

Это обстоятельство является решающим и для выбора той жизненной сферы, в которой романтическому герою довелось существовать и действовать. Характерно, что романтический герой оказался центральным действующим лицом не трагедии, а повести и романа. Недаром эти жанры заняли такое значительное место в творчестве ранних романтиков — у Шатобриана, Сталь, Сенанкура, Нодье и Констана. Не довольствуясь уже показом общегосударственных событий, ранние романтики проникают и в частную жизнь

человека, они пытаются обнаружить источники и зародыши новых общественных движений, которые приведут к новым общенациональным переменам.

Романтики не следуют, создавая свои романы и повести, традициям реалистического бытового (в первую очередь английского) романа XVIII столетия. Они враждебно воспринимают буржуазную материальную практику, буржуазные частные интересы, буржуазный быт, которые получили свое оправдание в английском романе. Жанр бытового романа уступает у романтиков свое место роману лирическому, созерцательному. Вопросы карьеры, жизненного успеха, удачи отходят у них на второй план. Герой не ищет счастья в повседневности, которая его окружает, как это делали герои Фильдинга, Ричардсона, Лесажа, Прево. Он отрешен от быта, от житейской прозы, от практической жизни. Он больше размышляет о жизни и созерцает жизнь. Он, правда, покидает ту сферу жизни, в которую попал в результате рождения, но этот его уход оказывается последним его «действием», последним его активным поступком.

Характеризуя ранних романтиков, нельзя забывать вместе с тем, что они очень далеки от народа, от трудовых масс, от демократических элементов общества, которые революцией как раз и были призваны к жизни и общественной деятельности, которым революция как раз и сообщила активность, жизнедеятельность и инициативу. Это в свою очередь сковало их искания, их беспокойство, ограничило их общественно-политическое бунтарство.

Очень существенно, с другой стороны, что ранний романтизм создавался в эпоху термидора, в период, когда революционная ситуация первой половины 90-х годов XVIII века представлялась уже пройденным этапом. Буржуазия начинает переходить в это время в лагерь контрреволюции. Она приступает к выработке основ охранительной (консервативной) идеологии, в которой по видимости разрешаются все противоречия современного общества, а на самом деле получает оправдание современный буржуазный строй со всеми его противоречиями.

Бесперспективность исторической ситуации 1795—1805 годов лишает всякой реальной пищи, всякой реальной опоры и те зародыши бунтарства, которые намечаются в мировоззрении ранних романтиков. Эта бесперспективность активизирует в то же время всякого рода реакционные пережитки их идеологии, то есть те же самые семейные традиции и

предания, которые помешали им стать термидорианцами. Эта бесперспективность приводит их в конце концов к той же охранительной идеологии, к отрицанию прогрессивного исторического развития, к отрицанию человеческой активности. Они берут под свою защиту остатки старины в современности, то есть приступают к оправданию современного развития в его самом консервативном варианте. Они отходят по существу от последовательных романтических позиций. Романтическое начало не получает у них своего полного и последовательного развития. Оно остается у них в зародыше, в эмбриональной и неполноценной форме.

Это оказывает в свою очередь влияние и на структуру образа героя у ранних романтиков. Романтический герой отказывается в конечном счете от своего мятежного «я», от своего бунтарства. Лирическая повесть в соответствии с этим перерастает в религиозную эпопею, которая подчиняет потустороннему миру земную жизнь, материальную действительность, а тем самым и существование человека. Именно к такому итогу приходит Шатобриан.

Романтизм, осложненный и перегруженный реакционными мотивами, получает распространение и оформляется в поэтическую школу в первые годы Реставрации (1815—1824), когда напор реакционных сил ставит под угрозу многие завоевания революции. Именно в этот период появляются многочисленные ученики и последователи Шатобриана и Сталь, развивающие основные принципы и установки ранних романтических писателей, не отказываясь в то же время от реакционных выводов, к которым они пришли.

Именно в этот период торжествует свою победу в мировоззрении романтиков спиритуалистический принцип, а «двоемирие» романтизма превращается в борьбу против всего земного, материального. Прекрасное же, идеальное, возвышенное локализуется у них в боге, в небе, в религии.

Романтиков этого периода уже не удовлетворяет жанр лирического романа и лирической повести. Они сосредоточивают свое внимание на жанрах чистой лирики — на оде и, в особенности, на элегии. Они до конца элиминируют всякое материальное движение и активность. Они стремятся в то же время подчинить небу, потустороннему миру отрешенное от реальности сознание своего героя. Элегия и ода тяготеют у них к молитвенному гимну.

Романтики начала Реставрации подвергают вместе с тем осуждению исторические заслуги капиталистической цивилиза-

ции и буржуазно-демократического строя, то есть все то новое, что буржуазная эпоха вносит в развитие человечества. Не случайно, что в этот период жизни романтической школы с нею заигрывают реакционеры-ультрароялисты и клерикалы, возглавляющие движение, направленное против традиций французской революции и всей французской культуры XVIII века, подготовившей эту революцию.

Реакционные мотивы не отменяют, впрочем, и здесь самое существо романтического мировоззрения, хотя и искажают довольно значительно основу романтизма. Романтизм начала 20-х годов сохраняет свое оппозиционное отношение к термидорианской идеологии и практике, сохраняет в какой-то мере образ беспокойного героя, тяготеющего к выходу за пределы непосредственно данного, берет в какой-то степени под свою защиту активность человеческого сознания, идею бесконечного движения и развития.

Недаром в кругу романтических деятелей начала Реставрации получают свое творческое и идейное воспитание такие видные романтические писатели, как Ламартин, Виньи, Гюго, которые вскоре освобождаются от реакционных и консервативных иллюзий, но сохраняют свою связь с романтическим движением, сохраняют в своем творчестве мятежный дух романтики.

Путь освобождения от реакционных иллюзий, путь Ламартина, Виньи и в особенности Гюго оказывается вообще типичным для развития романтической школы во второй половине 20-х годов. Решающий перелом в развитии романтизма происходит под влиянием нарастания народного движения против реакции и контрреволюции, возникающего еще в 10-х годах и достигающего своего апогея в середине и во второй половине 20-х годов, то есть накануне июльской революции.

Новый этап романтического движения тесно связан с выступлением на арену общественной деятельности нового поколения, выросшего в условиях пореволюционного общества, но по тем или иным причинам недовольного существующей его формой. Романтизм получает в его руках гораздо менее половинчатый и компромиссный характер, оказывается гораздо более приближенным к интересам и чаяниям народных масс.

Романтики «второго призыва» (Мериме, Сент-Бев, Мюссе и другие), а также перешедшие в их лагерь Гюго и Виньи, перестают подвергать одностороннему и безоговорочному осу-

ждению демократические свободы и технический прогресс, которые приносит с собой капитализм.

Романтизм возвращается теперь к чувственному, земному миру, отвергает религиозно-метафизическую концепцию действительности, отвергает спиритуалистическую устремленность к небу. Образ одинокого, отрешенного от реальной действительности героя, столь существенный для ранних романтиков и для романтизма эпохи Реставрации, проэцируется теперь на широкое полотно общественной национальной жизни, на широкий фон исторической действительности, в которой герою приходится жить, действовать и бороться. Элегия, ода, лирический роман и лирическая повесть уступают свое место повествовательной лирике, поэме, историческому роману и исторической драме. Огромное значение приобретают для романтиков традиции Шекспира и В. Скотта. Существенным оказывается для них и влияние эстетических концепций, выдвигаемых буржуазными либералами и наследником революционных традиций 1789 года, Стендалем. Подобно либералам Стендаль пропагандирует во Франции 20-х годов реалистическое искусство, хотя и исходит при этом из принципиально иных позиций.

Неизбежным становится в этой связи и борьба против классицистического искусства. Ранние романтики и романтические писатели начала XIX века противопоставляли свое творчество в первую очередь буржуазному реалистическому роману XVIII столетия и якобинской трагедии эпохи революции. Вражда к Просвещению и тем самым к революционно-демократическому классицизму XVIII века сочеталась у них с явным сочувствием к классицистическому искусству XVII столетия. Роман и повесть — жанры, в которых они по преимуществу работали — находились вне кругозора эстетики классицизма, являлись для нее жанрами, стоящими вне высокой литературы.

Более сложным представлялось разрешение вопроса о жанрах элегии и медитации, которые разрабатывал Ламартин. Элегия Ламартина вбирала в себя элементы одического стиля и мироощущения, но не отменяла вместе с тем раздельного, самостоятельного существования оды и элегии, то есть не разрушала канонов классицизма.

Значительно более серьезную угрозу для мирного сожития классицизма и романтизма представляло влияние, которым пользовались у романтиков начала 20-х годов Байрон и готический роман. Влияние это явно ощущалось в творче-

стве того же Гюго, а также в поэзии Виньи и в прозе Нодье. Но Байрон и готический роман не были до конца признаны в те годы и самими французскими романтиками.

Разрыв мирных отношений между представителями классицизма и романтиками последовал только тогда, когда романтики приступили к созданию своей драматургии. Продолжая и доводя до конца дело, начатое создателями «мещанской драмы», романтики наносят смертельные удары системе классицизма. Они устраняют различие между «высокой» и «низкой» сферами действительности. Они отменяют комедию и трагедию как независимые друг от друга жанры. Они уничтожают иерархию жанров классицизма и их равновесие. Естественно, что они отрезывают себе всякие пути к соглашению с классицизмом.

К разрыву с классицизмом приводит французских романтиков и признание ими Байрона. Представители классицизма не могут примириться с анархичностью и своеволием байроновского героя. А влияние Байрона и Стендаля определяет как раз трансформацию образа романтического героя у романтиков конца 20-х годов. От Байрона и Стендаля идет у романтиков их мечта о волевом, свободном, мужественном человеке, способном на разрыв, на борьбу с враждебными обстоятельствами, способном на самые смелые поступки. Уход от жизни, бегство от действительности, от столкновения с нею, снижение и ограничение своих требований к жизни, лишь бы она была гармоничной, упорядоченной и покойной, то есть все, к чему пришли в конце концов романтики первого периода, почти полностью утрачивает теперь свое значение.

Влияние Байрона и готического романа ведет, с другой стороны, и к укреплению романтического отрицания, к углублению критического отношения к действительности, к усилению диалектических моментов в романтическом мировоззрении. Это определяет, в свою очередь, разногласия романтиков с литературной политикой партии либералов, их оппозиционные и бунтарские настроения.

Развитие романтизма направляется ко все более и более глубокому пониманию и раскрытию противоречий капитализма. Романтическая критика, обращенная первоначально на сравнительно внешние, относительно поверхностные особенности и черты буржуазной действительности вбирает в свой кругозор социальный, классовый антагонизм внутри буржуазного общества, открывает для себя противоречия бедности

и богатства при капитализме, нечеловеческие условия жизни народа, ужасающее положение трудящихся.

Так образуется почва для создания жанра социального романа и социальной драмы. Романтики снова возвращаются в 30-х годах, подобно ранним романтическим писателям, к изображению частной жизни, снова переходят из сферы политических общегосударственных событий в область быта, снова обращаются к показу повседневности. Подобно ранним романтическим писателям, они сохраняют враждебное и оппозиционное отношение к традициям термидорианства, ко всякой безоговорочной апологетике буржуазного общества. Но они вскрывают вместе с тем его внутреннюю противоречивость и дисгармоничность, выносят наружу скрытые в нем конфликты и борьбу интересов. Герой романтиков 30-х годов не бежит из жизни, не уходит из нее, а вступает в борьбу с обществом. Самая жизнь раскрывается теперь как поле социальных конфликтов и столкновений, как борьба классов. И герой занимает определенное место в этой борьбе, в этих столкновениях и конфликтах. Он является представителем определенных социальных сил. Он гибнет, если остается в одиночестве.

Эти новые тенденции оформляются в период революционных лет (1830—1834 годы), когда начинается третий период в развитии романтизма, когда окончательно проясняются общественные и литературные позиции В. Гюго, когда к романтизму приходят Э. Сю и Ж.-Санд, когда романтизм в значительной степени преодолевает свою первоначальную непоследовательность, половинчатость, склонность к компромиссам и освобождается от своей эмбриональной, «неподлинной» формы.

Французский романтизм становится в эти годы ближайшим соратником и союзником революционно-демократической оппозиции против режима Июльской монархии. Он развивается под непосредственным влиянием идей утопического социализма (сен-симонизма и фурьеризма). Он освобождается от чужеземных влияний (немецкие романтики, Байрон, В. Скотт), обретает свое лицо, вносит свой вклад в мировое литературное развитие.

Чем далее развивается романтизм, тем все более соразмерными прогрессивным тенденциям буржуазно-демократического строя, все более враждебными буржуазии становятся «мечтания» романтиков. Религиозно-метафизическая концепция мира все более и более вытесняется у них общественно-исто-

рическим мировоззрением. Идеальный, гармонический мир перемещается с неба на землю, локализуется во времени, в будущем. Романтики все более и более точно нащупывают общественные силы, которые приведут к отмене существующего строя жизни и выведут человечество за пределы существующих социально-экономических отношений. Отсюда тот повышенный интерес, который проявляют романтики 30-х годов к людям из общественных низов, к униженным и отверженным людям из народа.

Это не значит, что романтики переходят на позиции социализма, что они полностью постигают теперь историческую роль пролетариата и его место в истории и, тем более, что они принимают революционный способ ликвидации существующего строя. Нет, пути перехода к гармоническим общественным отношениям попрежнему остаются для них туманными, неясными и неизвестными. Неясными остаются для них и те конкретные силы, которые могли бы стать двигателем этого перехода. Пролетариата они не знают. Народная же масса, сводящаяся для них к крестьянам и ремесленникам, представляется им неспособной довести борьбу до полной победы, неспособной утвердить основы нового, справедливого порядка.

Но это представление об ограниченных политических возможностях народа, в свою очередь, поддерживает и оживляет уверенность романтиков в том, что противоречия окружающего их мира непреодолимы и безысходны и что бесконечное и безостановочное развитие не приведет к гармоническому состоянию.

Это представление питает, с другой стороны, иллюзии романтиков в отношении господствующих классов и влечет их к той самой философии примирения с действительностью, к тому самому оправданию существующего, которое защищала когда-то Сталь. Не случайно, что даже в 30—40 годах целый ряд романтиков (Ламартин, Сент-Бев, Мюссе) оказывается в конце концов в лагере буржуазных либералов, а союзники революционно-демократического движения — В. Гюго, Ж.-Санд, Э. Сю сохраняют в своем политическом мировоззрении элементы буржуазно-либеральной идеологии.

Не видя сил, на которые они могли бы опереться в борьбе с правящей буржуазией, романтики склоняются к возможности «переубедить» ее и обратить в свою веру. Они полагают, что безболезненное осуществление их мечтаний вполне реально. Они явно преуменьшают трудности, которые смогут воз-


РЕСПУБЛИКАНСКАЯ

никнуть при переходе от настоящего к будущему. Они не учитывают бешеного сопротивления господствующих классов, с которыми им пришлось бы столкнуться, если бы они стали проводить свои мечты в жизнь.

Именно за эту их «мечтательность», «непрактичность», за этот утопизм и подвергают романтизм жестокой критике великие реалисты, их современники. Не надо забывать, конечно, что, жестоко критикуя романтиков, и Стендаль, и Бальзак исходят при этом в своем собственном творчестве из завоеваний романтизма. Они отправляются от романтической критики современного строя и используют романтическое отрицание наличных отношений между людьми. Они принимают и самую мечту романтиков об ином мире, но только не верят, что эта мечта способна легко и без особых затруднений воплотиться в действительность. Они только требуют меньшего доверия к господствующим классам, заставляют более внимательно всматриваться в окружающую жизнь. Сами того не сознавая, они приводят своих читателей к мысли о неизбежности революционного переустройства мира.

# ШАТОБРИАН-РОМАНТИК

## 1

Франсуа Огюст Шатобриан, один из зачинателей французского романтизма, родился в 1768 году в провинциальной дворянской семье, отличавшейся консервативными политическими взглядами. Он получил к тому же строгое религиозное воспитание и даже собирался стать священником. В 1786 году, за три года до революции, Шатобриан поступил на службу в Наваррский полк, сделался офицером. Связи отца открыли ему доступ ко двору. Он оказался в непосредственной близости к центру политической системы абсолютизма. Но время, когда королевский двор находился в зените своей славы, было далеко позади. Шатобриан столкнулся с глубоким упадком королевской власти во Франции. И внимание его остановили на себе не король, не царедворцы, а люди, находившиеся во вражде с ними. Он познакомился и сблизился в эти годы с целым рядом оппозиционных писателей и деятелей[1] — Шенье, Лебреном, Шамфором, Парни, читал Вольтера, Рейналя, Монтескье и Дидро, был ревностным почитателем Руссо. В эти годы у Шатобриана все более и более отчетливо оформляется скептическое отношение к великосветской, аристократической культуре «старого режима», монархии Бурбонов, французскому абсолютизму. Идейное развитие его идет в том направлении, в каком развивается в это время вся Франция.

---

[1] См. об этом: Lescure, M. de Chateaubriand, P. 1892, p. 31 и Moreau, P., Chateaubriand, P. 1927, pp. 21—22.

Когда наступила революция, Шатобриан очень скоро отошел от нее, не сумев обнаружить в ней тех положительных начал, которые помогли бы ему преодолеть его скептицизм. Однако Шатобриан не становится пока эмигрантом, не уезжает в Кобленц вместе с офицерами своего полка [1]. Он вспоминает об Америке, «стране свободы». Мысль о бегстве от цивилизации к природе преследовала Шатобриана и до революции; теперь он пытается осуществить свою мечту. В 1791 году он отправляется в Нью-Йорк, но в том же году, обеспокоенный направлением, в котором развиваются события во Франции, возвращается на родину. А вскоре после возвращения, окончательно установив для себя невозможность найти общий язык с новой Францией, уезжает в Германию (1792), вступает в армию короля, но скоро, как отмечает Кассань [2], разочаровывается и в эмиграции. С 1793 года он поселяется в Англии.

Итогом всех переживаний и впечатлений, сомнений и исканий Шатобриана является его первая книга «Политический, исторический и моральный опыт о революциях древних и современных», которая выходит в свет в Лондоне в 1797 году.

## 2

«Опыт о революциях» Шатобриана имеет своей реальной основой тот грандиозный общественный кризис, который Франция переживает во второй половине XVIII столетия. Распад старого общественного строя, разложение прежних моральных и религиозных устоев французского общества — вот что является для Шатобриана непреложной данностью, несомненным, неоспоримым фактом.

Шатобриан подробно рассказывает в своем «Опыте» об упадке общественных нравов во Франции XVIII века. Он отмечает разрушение семейного очага во французском дворянском обществе, крушение идеала семейственности, о «холостяцких» нравах, наклонности французов дореволюционной эпохи искать счастья за пределами своего дома. Он говорит о господстве эгоистической морали изолированного человека. Он указывает, что большие города, театры,

---

[1] Lescure, op. cit., p. 34.

[2] Cassagne A., La vie politique de Chateaubriand, P., 1911, p. 12.

блеск и шум, роскошь и пышность, характеризовавшие Францию тех лет, никак не способствовали подлинному человеческому счастью [1].

Шатобриан вовсе не склонен рассматривать общественно-политическую систему французского абсолютизма, как некий идеальный, образцовый порядок. Он совсем не склонен считать, что французская монархия времен его молодости является образцом государственной власти. В своем отношении к старому режиму Шатобриан выказывает себя последователем французских просветителей. Он называет глупой и безумной политику королевского правительства [2], злыми и глупыми — королевских министров. Он говорит о короле (имея в виду Людовика XV), погрязшем в сладострастии, о его развращенных придворных. Он обращает внимание на равнодушие, которое проявлял королевский двор к оппозиционному движению, распространившемуся по всей стране. Вместо того чтобы противопоставить этому движению что-либо свое или же подчиниться общему потоку, королевский двор все более укреплялся, по выражению Шатобриана, в своих предрассудках [3].

Монархия, в представлении раннего Шатобриана, вообще является политической формой, соответствующей периоду общественного упадка. Она ни в коем случае не может итти в сравнение с демократической формой правления, существовавшей в древней Греции. Шатобриан, воспитанный на идеях Ж.-Ж. Руссо, исполнен восторга перед миром античной демократии. Он считает «возвышенными» учреждения, введенные в Спарте Ликургом [4]. Ему представляется совершенно естественным, что гигантский персидский флот был разгромлен «гением свободного народа», то есть республиканцами греками [5]. Он признает, что установление республиканского строя в древних Афинах привело к небывалому расцвету искусств [6]. Он хотел бы провести свою жизнь в демократической стране, он хотел бы быть гражданином Греции и Рима [7].

Не склонен Шатобриан идеализировать и христианскую

---

[1] Chateaubriand, Oeuvres, éd. 1838, p. 104.
[2] Ibid., p. 140.
[3] Ibid., p. 214.
[4] Ibid., p. 91.
[5] Ibid., p. 129.
[6] Ibid., pp. 136—137.
[7] Ibid., p. 141.

католическую церковь в том виде, в каком она существовала в его время. В его суждениях о христианстве опять-таки чувствуются традиции эпохи Просвещения. Христианство, по мнению Шатобриана, переживает жесточайший кризис. Положение его напоминает во многом положение античного политеизма в период упадка Римской империи. Разложение христианства началось в эпоху крестовых походов. Упадку церкви содействовали развращенные, потонувшие в роскоши, опьяненные властью папы, кардиналы и епископы. Они открыто исповедывали безбожие, предавались излишествам. Их биографии полны скандальных происшествий. Самый же потрясающий удар христианству, после которого оно так и не смогло оправиться, нанесли Реформация и Ренессанс [1].

Но кризис христианства повлек за собой и кризис старого общественно-политического строя. Скептическое отношение к религии переросло в скепсис по отношению ко всему порядку [2]. Всюду, где гибнет старая религия или устанавливается новая, утверждает Шатобриан, государство оказывается неизбежно перед революцией [3]. Не случайно, что особенно быстрыми темпами разложение христианской церкви пошло во Франции в царствование Людовика XV [4].

Падение католицизма явилось, таким образом, прологом французской революции. Революции вообще, и французская революция в частности, не относятся, по мнению Шатобриана, к событиям случайным, экстраординарным, неестественным. Революции представляются ему явлениями исторически необходимыми, закономерными, вытекающими из разложения архаических общественных устоев, явлениями «фатальными». Они вызываются объективным ходом вещей, они исторически оправданы и обусловлены. Эпохи революционных кризисов закономерно возникают и повторяются в истории [5]. Революции в ходе человеческой истории неотвратимы. Персия достигла в V веке до н. э. такого положения, при котором революция сделалась неизбежной [6]. Революции происходили в древнем мире, они происходят и будут происходить в но-

---

[1] Chateaubriand, Oeuvres, éd. 1838, t. I, p. 209.
[2] Ibid., p. 209.
[3] Ibid., p. 209.
[4] Ibid., pp. 213—215.
[5] Ibid., p. 80.
[6] Ibid., p. 115.

вейшие времена. Они «обновляют лицо мира»[1]. Следы просветительских традиций уступают здесь у Шатобриана место первым росткам романтического мировоззрения, в основе которого лежит опыт бурной революционной эпохи, отвергающей идею мирного постепенного, не катастрофического развития человечества.

Революции заложены, по Шатобриану, в самой природе человека, в его неспособности удовлетвориться существующим[2], в его тяготении к выходу за пределы, за границы наличного, в «смутном беспокойстве», никогда его не покидающем[3], в его стремлении к новому, неизведанному. Человека всегда преследует ощущение внутренней пустоты, которую он стремится чем-то заполнить. Его всегда куда-то тянет, влечет, он всегда чего-то жаждет. Это романтическое, мятежное стремление принуждает человека покидать города и уходить в леса, к морю, в тишину и уединение, бежать из цивилизованной Европы в дикую Америку, к индейцам. Это романтическое влечение принуждает его возвращаться в шумные города, погружаться в толпу, посещать парки, театры[4].

Тайное волнение, романтическое «смутное беспокойство», всегда присущее человеку, особенно обостряется в эпохи общественного упадка, когда вокруг человека все находится на грани крушения, когда его окончательно перестают удовлетворять и собственное его жизненное положение, и состояние общественных нравов. Это тайное волнение способно в таких случаях сокрушить целые государства[5].

Устанавливая историческую необходимость и причинную обусловленность революции вообще и оправдывая тем самым французскую революцию, Шатобриан полагает, однако, что объективные результаты революционных переворотов — вне зависимости от тех целей, которые ставят люди, их совершающие,— скорее гибельны, чем полезны для счастья и благоденствия человечества. Греки не стали счастливее и лучше после своей революции[6]. Не принесли счастья людям и события 1789 — 1794 годов.

---

[1] Chateaubriand, Oeuvres, éd. 1838, p. 104.
[2] Ibid., p. 139.
[3] Ibid., p. 139.
[4] Ibid., p. 140.
[5] Ibid., p. 139.
[6] Ibid., p. 138.

Здесь нужно иметь в виду, что романтическое отрицание Шатобриана включает в свою орбиту не только предреволюционный порядок, но и ту самую революцию, возникновение которой он объявляет фатальным, исторически необходимым. Романтическое отрицание революции в какой-то мере совпадает у Шатобриана с неудовлетворенностью широких масс народа результатами переворота 1789—1794 годов. Но оно вместе с тем сочетается с отрицанием необходимости продолжать революцию, то есть нежеланием учесть и удовлетворить требования этих широких масс, с отказом от идеи непрерывного движения, развития, которая намечается в романтическом мировоззрении. Зачатки романтического мировоззрения Шатобриана дают в этом пункте заметную трещину, поскольку он порывает с принципом бесконечного движения, бесконечного развития.

Особое значение для Шатобриана приобретает усвоенное у Жан-Жака Руссо и заново им осмысленное учение о цивилизации и природе. Шатобриан считает, вслед за Руссо, что деградация и разложение общественных нравов являются следствием роста и подъема культуры, результатом успехов и завоеваний, сделанных человечеством в области наук и искусств. Упадок общественных добродетелей вызывается прогрессом цивилизации. Всякое прогрессивное развитие неизбежно включает в себя тенденцию к регрессу, к нисходящему развитию, к декадансу. Сладострастные, богатые и расслабленные жители Ионии никоим образом не могли сохранить свои изначальные добродетели[1]. Повышение культурного уровня нации неизбежно приводит к понижению ее морального уровня. В ходе своего исторического развития нации утрачивают свою первобытную простоту[2], невинность и чистоту[3]. Это положение Шатобриан раскрывает на примере скифов и швейцарцев. Швейцарцы пребывали счастливыми до тех пор, пока им не сделались известны литература и искусство. Появление Галлера, Тиссо, Лафатера, Геснера произошло одновременно с утратой нравственности[4]. Скифов также погубила философия. Они переступили границу, которая отделяет природу от культуры.

В этом аспекте Шатобриан рассматривает и разложение

---

[1] Chateaubriand, Oeuvres, éd. 1838, p. 104.
[2] Ibid., p. 54.
[3] Ibid., pp. 98—99.
[4] Ibid., p. 100.

общественного строя во Франции XVIII века. Французский народ удалился от первоначальной простоты, приобрел утонченность мысли[1]. Во Франции небольшое количество людей в течение долгого времени соединяло в своих руках власть и богатство. Люди эти непременно должны были развратиться. К порокам своих отцов они прибавили свои пороки[2].

Разложение французского общества свидетельствует, с точки зрения Шатобриана, о том, что французская, а может быть и общеевропейская культура вышли уже в своем развитии за пределы эпохи расцвета и подъема. Кульминационная точка их развития осталась где-то позади, они вступили в сферу нисходящего, регрессивного движения. Всякие попытки остановить это движение обречены на неудачу. Доказательством этого является для Шатобриана якобинская диктатура.

Якобинцы, утверждает Шатобриан, пытались вернуть Францию к нравам античной республики, к государственной форме, которая соответствовала эпохе расцвета, существовавшей в прошлом. Между тем монархический строй, имевший место во Франции в дореволюционные времена, гораздо более подходил эпохе упадка, периоду общественного разложения, которого достигла в результате своего развития Франция. Именно поэтому и оказались обреченными на полную неудачу политические мероприятия Робеспьера[3].

Очень существенно, что якобинцы явились в представлении Шатобриана не новаторами, а реставраторами, не зачинателями нового общественного порядка, а восстановителями древнего античного строя, подражателями, эпигонами Ликурга и Солона[4].

Действительность, уже пережившая свой расцвет в прошлом, лишена, по Шатобриану, всяких перспектив на восходящее развитие. В условиях же регрессивного исторического движения, в полосе которого оказалась в XVIII столетии Франция, революция как бы утратила свою способность «обновлять лицо мира». Именно поэтому в революции 1789 года и в социальных отношениях, которые установились после нее во Франции, Шатобриан не усматривает творческого про-

---

[1] Chateaubriand, Oeuvres, éd. 1838, p. 54.
[2] Ibid., p. 139.
[3] Ibid., pp. 42—44 и p. 141.
[4] Ibid., p. 42.

цесса, процесса созидания, рождения нового, не видит перспективы в будущее[1]. Французская революция только довела до конца то разложение общественного порядка, которое быстрыми темпами развивалось в течение всего XVIII века.

В противоречие со своими же мыслями об исторической необходимости революции, которые «обновляют лицо мира», Шатобриан полагает, что присущее человеку стремление ко всему выходящему за пределы установившегося, получает в условиях его эпохи чисто субъективный характер. Он суживает и ограничивает то самое романтическое беспокойство, которое он сам же устанавливал в качестве доминирующей черты человеческого характера. Шатобриан не верит в творческие возможности современного человека. Стремление к новому не выходит, по его мнению, за пределы сознания этого человека, оно не может быть реализовано в условиях современности. Революция не была в состоянии переделать природу человека, и человек не был в состоянии переделать себя в атмосфере революции. Она оказалась не в состоянии освободить его от горя.

Дальше, впрочем, оказывается, что романтическая категория будущего вообще теряет свой смысл в применении к послеантичной эре, которая только воспроизводит старое, архаическое, уже существовавшее в Греции и Риме. Идеи Руссо соединяются здесь у Шатобриана с учением Джамбатиста Вико о циклическом развитии человечества. За всяким расцветом, по мнению Шатобриана, неизбежно следует упадок и анархия, а потом на голом и пустом месте человечество снова начинает все сначала. Человечество не способно итти вперед: оно вращается все время в одном кругу[2]. И Шатобриан обстоятельно и систематически проводит параллели между событиями древней истории и событиями нового времени. Все, что пережили европейские народы в послеантичную эпоху, в тех же формах и в той же последовательности испытали в свое время римляне и греки.

За упадком Греции и Рима последовало, правда, рождение новой христианской культуры. Греки и римляне нашли себе историческую смену. Шатобриан отказывает современным народам в праве на нечто подобное. У современных на-

---

[1] Chateaubriand, Oeuvres, éd. 1838, p. 232.
[2] Ibid., pp. 230—231.

родов нет и не может быть никаких положительных идеалов, нет у них и новой религии, которая могла бы возникнуть на развалинах христианства [1].

Романтическое отрицание достигает здесь своего предела, оно перерастает в законченное нигилистическое мировоззрение. От прошлого, настоящего и даже грядущего остаются одни лишь развалины.

Правда, в полной неприкосновенности сохраняется еще учение о природе, восходящее к тому же Руссо. Но бегство в природу, в которой человеку открывается выход из безысходных общественных противоречий, получает у Шатобриана исключительно индивидуалистический характер. В этом коренное его разногласие с Руссо. Возвращение к природе человеческого общества в целом, по мнению Шатобриана, немыслимо еще в бо́льшей степени, нежели возвращение к социальному строю античной демократии, более близкому к природе, чем современный социальный строй. Возможным он считает лишь сближение с природой отдельных людей, достаточно смелых и независимых и в достаточной степени осознавших несовместимость своих идеалов с существующими общественными отношениями. Люди эти обретают в мире природы индивидуальную независимость, которая представляется Шатобриану гораздо более существенной, нежели политическая свобода [2]. Люди эти находят в мире природы свободу, покой и тишину, которых им недоставало в обществе [3]. Жизнь, близкая к природе, освобождает человека от излишней активности, от беспокойств и волнений, благоприятствует созерцательному состоянию, дает ему возможность мечтать и грезить. Человек природы погружается в полурастительное существование. В этом, как оказывается, и заключается счастье [4].

Счастье это, впрочем, явно не соответствует потребностям того беспокойного романтического героя, которого сам Шатобриан выдвигал ранее в «Опыте о революциях». Страх перед широкими перспективами, которые он открыл для себя в опыте революции, приводит Шатобриана к неверию в человека и его реальные возможности, к отрицанию «непокоя» и «волнения», к отрицанию принципа активности и дина-

---

[1] Chateaubriand, Oeuvres, éd. 1838, pp. 229—230.
[2] Ibid., p. 140.
[3] Ibid., pp. 233—240.
[4] Ibid., p. 97.

мизма, то есть влечет его к отрицанию романтического мировоззрения в самых его зачатках.

Так во всяком случае обстоит дело с личной проблемой. Что касается до общественной жизни, то здесь мыслимо лишь одно — отказаться от всяких новаторских и революционных опытов, только ускоряющих развал существующего порядка. Нужно отвергнуть путь борьбы с уходящим прошлым. Просветители, критиковавшие и осуждавшие старый режим, не были в состоянии предложить что-нибудь взамен его[1].

Другого, более позитивного ответа Шатобриан дать не в состоянии. Он сам признается, что не видит выхода и не знает, что нужно делать, чтобы его найти[2]. Но самый ответ его открывает путь к примирению со старым обществом, потому что нормы и навыки, оставшиеся от него,— относительно самая прочная из всех вещей, находящихся в кругозоре Шатобриана: ведь эти нормы и навыки имеют за собой давние, вековые традиции. И Шатобриан начинает склоняться к мысли, что гармонический общественный строй вообще невозможен. Всякая государственная власть — неизбежное зло. Человек остается рабом в любых общественных условиях[3]. Между монархией и республикой, между деспотией и демократией нет существенного различия[4].

Человек, пока он находится на земле, обречен на несчастья и страдания[5]. Идеал, к которому он стремится, может быть осуществлен только в потустороннем мире[6]. Нигилизм логически последовательно ведет здесь к оппортунизму, к оправданию наличного состояния и оправданию реакции. Он влечет за собой отказ от недовольства существующим и стремления вперед. Так намечается, вместе с тем, и путь к полному, окончательному очищению мировоззрения Шатобриана от романтических элементов.

Шатобриан делает следующие шаги по этому пути в своих повестях «Атала» и «Рене», написанных уже в начале XIX столетия, в 1801 и в 1805 годах, когда революционное движение во Франции явно идет на убыль.

---

[1] Chateaubriand, Oeuvres, éd. 1838, p. 191.
[2] Ibid., p. 141.
[3] Ibid., p. 234.
[4] Ibid., p. 142.
[5] Ibid., p. 136.
[6] Ibid., p. 141.

## 3

У героев первой повести Шатобриана «Атала» сохраняются черты, восходящие к мотивам, затронутым в «Опыте о революциях». В «Опыте» Шатобриан, рассуждая о причинах революционных переворотов, коренящихся, по его мнению, в природе человека, указывал на ряд особенностей, характеризующих человека в этом отношении. Эти особенности явились отправным пунктом для эстетики раннего Шатобриана, направленной против эстетических принципов буржуазного реализма XVIII столетия, который не имел еще дела с потрясенным и взорванным революцией 1789—1794 годов бытом и не имел в своем кругозоре людей, созданных и воспитанных эпохой революции.

Совокупность этих особенностей послужила содержанием характера основных персонажей, оказавшихся в центре повести Шатобриана.

Шактас и Атала принадлежат к тем беспокойным, мятущимся, ищущим, исполненным внутреннего волнения натурам, о которых рассказывал Шатобриан в своем «Опыте». Они резко отличаются в этом отношении от героев реалистического буржуазного романа, удовлетворенных своим положением в жизни и в обществе. Это люди, выбитые из обычной жизненной колеи, из своего родного гнезда. Эти люди, покинувшие свою среду, оказались способны порвать с тем кругом жизни, в котором им довелось родиться.

Действие «Атала» происходит в Америке, в диких девственных лесах, на лоне природы. Герои повести — Шактас и Атала — дети природы, обитатели девственных лесов, индейцы. Шактас, впрочем, человек, в какой-то мере прикоснувшийся к цивилизации. Он давно уже оторвался от родной почвы, покинул родину, странствовал по Европе, жил среди европейцев, много видел, многое узнал. Жизнь в цивилизованном мире не дала ему, однако, большого удовлетворения. Он не сумел обосноваться в Европе, почувствовал себя чужим на европейском материке и решил вернуться на родину. Повесть Шатобриана посвящена неудачам, постигшим Шактаса на этом пути.

Шатобриан подвергает в своей повести критике и осуждению мечту о гармонической жизни на лоне природы, о гармоническом общественном состоянии в условиях примитивной стадии развития, в условиях далекого, доисторического порядка. Эту мечту он сам разделял в какой-то мере в пе-

риод «Опыта о революциях», следуя в этом отношении идейным принципам руссоизма. Шатобриан отходит теперь в этом пункте от Руссо и приближается к романтическим позициям. Шактас встречается у себя на родине с общественными нравами, далекими от какой бы то ни было гармонии. Он становится участником междоусобных войн между индейскими племенами. Он попадает в плен к вражескому племени, подвергается жестокому обращению и варварским пыткам.

Атала принадлежит к тому племени, которое захватило в плен Шактаса. Она проникается пламенной любовью к нему, освобождает его из плена, порывает со своими близкими, покидает свое племя и уходит с ним, становится такой же бездомной странницей, как и он. Она бежит с ним в леса.

Но леса и весь живой мир, их населяющий, встречают Аталу и Шактаса необычайно враждебно. Природа раскрывается в повести через сокрушающее романтическое отрицание. Она рисуется силой, направленной против человека, против его надежд и желаний. Она готова погубить и уничтожить Шактаса и Аталу. Она подстерегает их на каждом шагу тысячью опасностей, она угрожает им со всех сторон. Ноги их вязнут в болоте, тело их окутывают лианы, их мучают бесчисленные насекомые, их оглушает вой ветра, стоны деревьев, рев диких зверей, удары грома, гудение лесного пожара. Они ослеплены бесконечным разнообразием красок и цветов. Их окружают и преследуют бурные, вышедшие из берегов реки, дикие, «ревущие», завывающие горы, ужасные, сотрясающие до основания землю грозы.

Рядом с могущественной природой особенно ничтожным и беспомощным выглядит сам человек. Он не в состоянии подчинить ее себе, перестроить ее соответственно своему усмотрению. Странствования Шактаса и Аталы в лесу получают у Шатобриана символический, обобщенный смысл. Шатобриан не верит и в превосходство общества над природой. Выступая против руссоизма, он глумится одновременно и над защитниками теории прогресса. Романтическое отрицание перерастает здесь, как и в «Опыте о революциях», в нигилизм. Материальный прогресс общества представляется Шатобриану ничтожным. Технические завоевания человека, созданная им материальная культура — только жалкая копия явлений природы. Творческая активность принадлежит природе, а не людям. Люди, утверждает в «Атала» священник Обри, часто подра-

жают природе, и их копии всегда мизерны; природа только делает вид, что подражает человеку. На самом деле она предлагает людям модели. Она перебрасывает мосты с вершины одной горы на другую, она создает дороги в облаках, высекает колонны из гор и вырывает целые моря для водоемов.

Не имея власти над природой, человек у Шатобриана не владеет и самим собой. Он не в состоянии внести порядок в общественные отношения. Поэтому земля, на которой он живет, и является «долиной страданий». «Вы жили в уединении и познакомились с горем,— говорит Шактасу священник Обри,— что сказали бы вы, если бы вам пришлось быть свидетелями страданий общества. Стоит вам приблизиться к берегам Европы, и слух ваш будет поражен криком скорби, который исходит от этой древней земли».

Критика культуры, создаваемой человеком, сопровождается у Шатобриана осуждением самого человека, осуждением человеческой натуры. Человек не в состоянии внести гармонию и равновесие в свою душу. Свидетельством этому является судьба Шактаса и Аталы, их беззащитность перед силой своих собственных страстей, которые влекут их к гибели. Недаром Атала, отдавшаяся страстям, кончает жизнь самоубийством.

Но если источник хаоса заключен в самом человеке, то для того, чтобы внести порядок в его душу и в общественные отношения, чтобы спасти человека от враждебных ему сил природы, вовсе не нужно создавать новый строй, который содействовал бы его росту и развитию. Вот к чему приводит Шатобриана ход его размышлений над действительностью. Нужно, напротив, всемерно ограничивать, обуздывать страсти, замкнуть их в узкие и тесные пределы, подавить их, подчинить их религии, богу, церкви. В «Опыте о революциях» Шатобриан мечтал о свободе, хотя бы индивидуальной. Он, правда, суживал эту свободу, суживал романтический характер. Теперь он идет дальше. Он начинает борьбу против самой личности, против ее активности и независимости. Он открывает поход против самых основ романтического характера. Для этого он и обращается к религии.

Для идейной концепции повести Шатобриана имеет очень большое значение роль священника Обри, к которому приходят, выбравшись в конце концов из лесных дебрей, Атала и Шактас. Обри является в повести как бы посланником

бога, носителем небесных сил. Существенно, что именно он спасает Аталу и Шактаса от злой природы, именно он укрывает их в своей хижине от грозы и лесного пожара.

Здесь нужно иметь в виду, что природа противостоит у Шатобриана человеку, как сфера гармонии и порядка — сфере дисгармонии и хаоса. Именно таким средоточием гармонии предстает мир природы в начале повести в пейзаже, открывающем собой все произведение. Природа характеризуется здесь чрезвычайным богатством своих форм и проявлений и в то же время своей исключительной успокоенностью, стройностью, соразмерностью частей. И эти черты и особенности природы определяются у Шатобриана тем, что природа — создание бога, а не человека. И враждебна она человеку постольку, поскольку он обрел независимость от небесных сил, стал автономным, самостоятельным, оторвался от бога, поскольку он ищет мира в ней самой, а не в небе. Природа, открывающаяся Шактасу и Атале после выхода их из дикой чащи, снова обретает свой первоначальный успокоенный, умиротворенный характер. Она как бы подчиняется отцу Обри, и тем самым подчиняется небу.

Отец Обри вносит порядок и мир и в общественные отношения. Он создает колонию обращенных в христианство индейцев, послушных церкви и богу. Он обучает их начаткам цивилизации. Он создает общественный строй на полпути от природы к культуре, тот строй, о котором мечтал Шатобриан в «Опыте о революциях», правда, еще не связывая тогда установление этого строя с деятельностью церкви. Мир и порядок входит при помощи Обри и в человеческую душу. Правда, Аталу Обри уже не успевает спасти от смерти. Но из Шактаса, которого он обращает в христианство, он создает нового человека.

Другое дело, что перевоспитание Шактаса идет за счет его активности, смелости и человеческого достоинства. Обри превращает Шактаса в существо покорное и смиренное, отрешившееся от своих страстей, отказавшееся от своей первобытной, стихийной и могучей натуры, от всего богатства своего характера и своей природы. Шактас уже не способен теперь послать проклятия богу, как это было тогда, когда он узнал, что его возлюбленная умирает. Обри укрощает Шактаса, вытравляет в нем все, что ведет к неподчинению, к бунту, к «непокою» и «волнению». Он воспитывает в нем раба, слепое и пассивное орудие церкви. Обри не в состоянии, правда, сделать его счастливым. Романтическое прошлое Шак-

таса все-таки полно для него счастливых воспоминаний. Но в этом нужно видеть пережитки не до конца преодоленного романтизма самого Шатобриана.

Борьбе с этими пережитками, которая не приводит, впрочем, и здесь к окончательной победе, посвящает Шатобриан свою вторую повесть — «Рене».

По своим исходным идейным установкам «Рене» Шатобриана так же, как его «Атала», восходит к «Опыту о революциях». По своим жанровым принципам «Рене» противостоит реалистическому буржуазному роману с его статическим героем, с его уравновешенным, стабильным фоном действия. Действительность, в пределах которой действует Рене, находится в движении, в состоянии распада, разложения, переживает глубокий кризис. Она соответствует идее бурного, катастрофического развития истории, которую защищал Шатобриан в своем «Опыте». Идейным установкам «Опыта» соответствует и образ героя Шатобриана.

«Смутное беспокойство» и «тайное волнение», неудовлетворенность существующим, тяготение и стремление к чему-то новому, о которых писал Шатобриан в «Опыте» и художественно раскрывал в «Атала», являются доминирующими чертами в характере Рене.

Какой-то тайный инстинкт мучает его и не дает ему покоя. Ему нехватает чего-то, что наполнило бы пустоту его существования. Он подавлен избытком своей энергии, он во власти «пламенных желаний», в его жилах течет «горящая лава». Рене всегда чем-либо встревожен и взволнован. Все ограниченное, заключенное в тесные рамки, не имеет для него никакой цены. Он следит взорами за перелетными птицами, представляет себе неизвестные далекие края, куда они устремляют свой полет; он хотел бы, чтобы у него были крылья.

Но поиски Рене не приводят его ни к чему положительному. Открыть жизненную норму он стремится, прежде всего, в античности, у греков и римлян. Он посещает и осматривает остатки древнего мира, памятники и развалины античности. Они должны, думает Рене, дать ему ответы на мучащие его вопросы. Но от них он узнает только о тщете человеческих усилий, о неспособности человека создать что-либо, что преодолело бы время, о непрочности человеческих сооружений, о слабости человека. Он видит только разрушенные дворцы, заросшие терновником гробницы, развалины городов, разбитые урны.

Потом Рене обращается к живым людям, к современным народностям, путешествует по Италии, по Англии, по Шотландии, возвращается к себе на родину. Но общество, среди которого он принужден жить, находится в состоянии упадка. Люди, окружающие Рене, удалились от простоты и неиспорченности патриархальных нравов, они утратили возвышенные мысли и глубокие чувства. Особая изворотливость ума стала их основным качеством. Рене приходится ограничивать себя, сжиматься, сокращаться в своих требованиях и желаниях, чтобы хоть сколько-нибудь соответствовать этим людям, чтобы оказаться до известной степени на их уровне. Однако это приспособление носит внешний характер. У Рене нет общего языка с окружающими. Они высмеивают его, объявляют пустым мечтателем.

Основное, что мучает Рене, что подрезывает ему крылья, не дает ему проявить свои способности,— это его одиночество. У него нет никого, кто бы его выслушал, нет никого, кому он мог бы открыть свою душу. Именно отсюда,— и это нужно особо подчеркнуть,— а не от его характера, не от его натуры, как это стремится доказать Шатобриан, идет его отвращение к жизни и чувство скуки, его обуревающее. Здесь — источник его меланхолии, его воли к самоубийству.

Рене пытается, правда, обрести гармонию в природе. Но природа сама предстает перед ним взволнованной, неуспокоенной, тревожной. Она только разжигает его «тайные волнения», его страсти, его неудовлетворенные желания. Она не в силах удовлетворить его искания. Она питает его тягу к далекому, к неизведанному, к поискам. Сухой лист, гонимый ветром, мох на стволе дерева, колеблемый ветром, пустынный пруд, высохший тростник — все вызывает в нем мечтательную настроенность, тоску, задумчивость, способствует его беспокойству, взволнованности. А самое главное это то, что природа еще усиливает чувство одиночества, которое сокрушает его. Она не в силах разрушить одиночества Рене, и тогда тяга к самоубийству становится острее. А руссоистские иллюзии насчет естественного состояния подвергаются еще более глубокому разрушению.

Просветляющее начало вносит в судьбу Рене его сестра Амели. Она приезжает к нему в его уединение, окружает уютом, отвлекает его мысли от смерти. Он проводит с ней самые счастливые дни своей жизни. Но внезапно их дружба сходит на-нет, терпит крах. Амели бежит из дому и постригается в монахини: оказывается, что она любила Рене

совсем не как брата. В сознании Рене рушится последний идеал, который еще оставался нетронутым,— идеал семьи, домашнего очага. Ему открывается непрочность, хрупкость отношений, связывающих сына с отцом, отца с сыном, брата с сестрой, сестру с братом. По пути в монастырь, куда укрылась Амели, Рене посещает дом, где он провел свое детство. Он находит его в полном запустении. Чертополох вырос у подножия стен, стекла окон выбиты, окна заколочены, ступеньки лестницы поросли мхом, трава выросла в расщелинах стен, пауки свили себе гнезда в углах комнат. Эта картина разрушения служит как бы дополнением к мрачным мыслям Рене.

Исповедь Амели, приславшей Рене письмо из монастыря и открывшейся ему во всем, вызывает целый переворот в душе Рене. Он покидает Европу и уезжает за океан, в Америку. Он усматривает теперь нечто преступное в своей жажде смерти, жажде самоуничтожения: он ослушался воли бога, захотел покинуть землю без его разрешения, он оказался во власти греха. За это и наказал его бог преступной любовью, которая возникла к нему у Амели.

Рене проникается, таким образом, религиозно-метафизическим отношением к миру, проникается смирением, покорностью перед волей небесных сил. Если раньше он чувствовал избыток сил, жаждал деятельности, активности, то теперь он мечтает о тишине, о мире, о покое, о молчании. Испытав разочарование во всех своих идеалах, он объявляет страдания, зло и уродство уделом всего земного. Он объявляет вместе с тем слабым, жалким, ничтожным существом самого человека. Человек сам не знает, чего он желает, не уверен даже в том, о чем думает. Несовершенным инструментом является и его сердце.

Направление мыслей и чувств Рене после перелома, происшедшего в его душе, поддерживают и укрепляют в нем сестра его Амели, старый индеец Шактас и священник Суэль. В письме своем к Рене Амели рекомендует ему оставить уединение, обрести себе место в жизни, не презирать более опыт и мудрость отцов, то есть примириться со всем строем жизни, освященным многовековыми традициями. Счастье можно найти только на обычных, проторенных путях, заявляет Шактас. Со своей стороны священник Суэль сурово осуждает Рене за «ненужные мечтания», за приверженность к «химерам», за разрыв с людьми. Критическое отношение к миру является, с точки зрения Суэля, недальновидным. С рели-

гиозной точки зрения, зло и уродство, страдания и несчастья только видимость, продукт субъективного заблуждения, индивидуальной ограниченности человека.

Впрочем, Рене оказывается не в состоянии до конца побороть себя и укротить свой характер. Он не способен полностью отказаться от своего романтического прошлого. Он умирает, так и не придя окончательно в новое состояние. В этом опять-таки сказывается неполная преодоленность романтического начала в мировоззрении самого Шатобриана. Существенно, однако, что Рене сознает ошибочность своего жизненного пути и осуждает свой характер. Рене, рассказывающий в Америке свою жизнь Суэлю и Шактасу, уже сильно отличается от того Рене, о котором он сам рассказывает. Этот последний еще связан в известной степени с романтикой «Опыта о революциях». Рене-рассказчик входит в эстетическую систему «Гения христианства», в котором подытоживается путь Шатобриана от робкого, непоследовательного, половинчатого романтизма к его полному отрицанию.

## 4

«Гений христианства» является апологией христианской религии, развернутой аргументацией заслуг христианской церкви перед культурой и искусствами нового времени. «Гений христианства» состоит из четырех частей. Первая часть носит чисто богословский характер. Здесь излагаются догматы христианской религии, основные положения христианской этики и натурофилософии. В четвертой части речь идет о христианской практике — о монастырях, рыцарских орденах, миссионерах, о роли церкви в деле народного образования, в здравоохранении и в хозяйстве. Вторая и третья части посвящены искусству и литературе. В них излагаются принципы христианской и вместе с тем антиромантической эстетики. Эти две части поясняют очень многое в художественном и идеологическом развитии Шатобриана.

В основе шатобриановской эстетики лежит антитеза античного и христианского искусства. Шатобриан полемизирует здесь с революционно-демократической эстетикой XVIII столетия (и тем самым с эстетикой якобинцев), согласно которой вершину художественного развития человечества нужно искать в древней Греции и в Риме. К необходимости борьбы с античным республиканским идеалом Шатобриан пришел уже

в первые годы своей работы, в своем «Опыте о революциях». Теперь он проводит практически эту борьбу, ограничивая себя, правда, сферой эстетики. Якобинской утопии он противополагает существующие формы жизни, сложившиеся в новое время. Он принимает фактически новый порядок вещей, осуществившийся в результате революции. Но в этих реальных формах он подчеркивает и берет под свою защиту все то, что замедляет, задерживает, тормозит историческое развитие этих форм, то есть, все то, что противоречит и является чуждым мировоззрению романтизма. В новом обществе, созданном революцией, Шатобриан хотел бы видеть в качестве организующих его сил пережитки дореволюционного строя, то есть в первую очередь католическую церковь.

В «Опыте о революциях» полемика с якобинцами приводила Шатобриана к умеренно-либеральному варианту руссоизма, к теории личной свободы и независимости, обретаемых в мире природы. В «Гении христианства» Шатобриан выступает в защиту культуры и цивилизации, то есть в защиту сложившегося в результате революции общественного строя. Он заявляет себя противником природного состояния и тем самым оказывается противником Руссо. Но, говоря о цивилизации, Шатобриан имеет в виду цивилизацию, строящуюся под эгидой церкви, направляемую религиозной идеей.

С антируссоистских позиций обрушивается Шатобриан на античное искусство. Отличие христианского искусства от античного он усматривает в самом основном: в образе героя, в характере изображаемого человека. Античное искусство, по мнению Шатобриана, делает предметом своего изображения человека в его природном состоянии — одержимого страстями, находящегося во власти своих инстинктов, своих естественных склонностей, иначе говоря, человека, одержимого «тайным волнением» и беспокойством. В гомеровском Улиссе Шатобриана отталкивает его нецивилизованность, его наивность. Христианское искусство, искусство нового времени, берет в качестве своего объекта человека, подавляющего свои страсти и инстинкты. Именно такими рисуют своих героев Расин (образы Андромахи и Ифигении) и Вольтер (образы Нерестана в «Заире» и Гузмана в «Альзире»). Античное искусство передает только «естественные», стихийные, не подчиненные контролю сознания, неоформленные страсти. Расин, напротив, рисует цивилизованного героя, человека культуры. Чувства, выражаемые в стихах Расина, не только не отражают

«естественных чувств», но «противоречат голосу сердца»[1]. Они не являются выражением характера.

Античное искусство изображает человека таким, как он есть, каким создала его природа[2]. Христианское искусство устраняет статические, сложившиеся характеры. Свое внимание оно сосредоточивает на их переделке. Но перестройка эта протекает под руководством церкви. Внимание художников нового времени сосредоточено, по мнению Шатобриана, на влиянии, которое оказывает на характеры религия. Художники нового времени интересуются религиозным перевоплощением, перевоспитанием человека. Шатобриан отмечает, что именно религиозное сознание одерживает верх над страстями в сердце вольтеровского Гузмана. Оно подчиняет себе его естественные наклонности[3]. Ту же роль играет религия в «Поле и Виргинии» Бернарден де Сен-Пьера[4]. О победе «небесной» любви над «земной» он говорит по поводу «Абеляра и Элоизы» Попа[5] и по поводу «Полиекта» Корнеля[6].

Недостаток политеизма античной религии заключается, по мнению Шатобриана, в том, что он не исправлял «дикой природы», оставался на уровне «примитивной, первобытной морали»[7]. Он не был противопоставлен страстям и характеру и, поэтому, не мог вызвать и создать столкновения чувств и страсти с долгом, принципом, идеей, не мог вызвать к жизни сложные психологические конфликты и коллизии[8], которые возникают на каждом шагу у Вольтера или Расина. Христианская религия представляется Шатобриану более благоприятной, чем античная, для изображения душевной жизни. Христианское искусство открывает тайны человеческого сердца, открывает внутреннего человека[9].

Но этот «внутренний» человек, подвергающийся перевоспитанию, переделке, оказывается скованным и ограниченным, обедненным и опустошенным в сравнении с героем античных писателей. Античное искусство изображало человека, действующего самочинно, свободно, считающегося только со сво-

---

[1] Génie du christianisme, éd. 1802, t. II, p. 77.
[2] Ibid. p. 49.
[3] Ibid., p. 79.
[4] Ibid., pp. 143—148.
[5] Ibid., pp 131—137.
[6] Ibid., pp. 151—157.
[7] Ibid., p. 106.
[8] Ibid., p. 73.
[9] Ibid., p. 46.

ими желаниями и интересами. Христианское искусство рисует укрощенного, утратившего свою «гордость» человека, то есть человека подневольного, раба. «Гордости» христианские поэты противопоставляют в качестве основной этической нормы «смирение»[1]. Андромаху Еврипида ужасает будущее ее сына, оно представляется ей постыдным и позорным. Для Андромахи Расина униженное состояние скрывает в себе известное благородство, оно вызывает сочувствие и трогает[2].

Принцип религиозного перевоспитания, «укрощения» человека связан вместе с тем у Шатобриана с отрывом, с отрешением индивидуального душевного мира от материальной действительности. Античное искусство не удовлетворяет Шатобриана, потому что оно остается в пределах реальности. Христианское искусство уводит, отрешает от реальности. Оно носит явно спиритуалистический характер. Ифигения, по мнению Шатобриана, производит большее впечатление у Расина, чем у Еврипида. У Еврипида она страшится смерти, оплакивает свою близкую кончину. У Расина она подавляет свою жажду жизни[3], то есть возвышается над материальным миром.

Отсюда вытекают у Шатобриана возражения против принципа реализма, которому следовало античное искусство. Он стоит за «исправленную природу»[4]. Он рекомендует поэтам уклоняться от изображения предмета в его подлиннике. Он рекомендует «скрывать» известные черты предмета, делать «отбор» его качествам, «отсекать» в нем известные стороны, «добавлять» к нему кое-что, доходя, таким образом, до форм, которые оказываются «более совершенными, чем природа».

Человеку, очень близкому к природе, утверждает Шатобриан, непонятна идеальная красота. Он удовлетворен, если ему удается точно и правдиво передать то, что он видит. Действия, которые он изображает, не поднимаются до высот героизма[5]. Идеальная красота не может возникнуть на почве такого отношения к миру, она рождается в противовес реальному и земному. Идеальная красота основана на формах,

---

[1] Génie du christianisme, éd. 1802, t. II, p. 78.
[2] Ibid., pp. 78—79.
[3] Ibid., p. 88—89.
[4] Ibid., p. 78.
[5] Ibid., p. 104.

более совершенных, чем реальные, на формах, приближающих человека к божеству [1], то есть уводящих его от всего человеческого, природного, земного.

В этом смысле Шатобриан и стоит за гиперболический, преувеличенный показ человека [2]. Достоинством христианского искусства является то, что оно раскрывает человека в аспекте прекрасного, в аспекте идеала. Преувеличенными, усиленными дает оно и пороки. Оно выводит персонажей, которые стоят выше или ниже действительного человека, но никогда не совпадают с ним полностью [3].

Борьба с реализмом в искусстве приводит Шатобриана к подчинению человека «потустороннему», сверхчувственному миру. Пропаганда двупланного искусства, которую ведет Шатобриан в «Гении христианства», представляется в этой связи совсем не случайной. Над сферой, в которой действуют люди, Шатобриан рекомендует располагать второй, верхний ярус, ярус мистических сил, сверхъестественных существ, и «божественных вещей», движущих человеком.

Шатобриан не возражает вообще против показа эмпирического, чувственного мира. Он приветствует изображение страстей и их борьбы. Шатобриан считает заслугой христианской религии то, что она дает возможность передать душевные конфликты и коллизии. Он радуется в то же время успехам описательной поэзии в новое время [4]. Но чувственный мир—а значит и человек—оказывается у него лишенным всякой самостоятельности, всякой внутренней активности. Активность он ограничивает пределами верхней сферы; источник движения, развития он локализует в «потустороннем» мире, где действуют ангелы и демоны, направляющие ход земных вещей. Человек раскрывается у него в качестве объекта борьбы ирреальных сил [5]. История индивидуальной души, психологическое искусство переходит в искусство религиозное, метафизическое. Не отношение людей друг к другу, а отношение человека к небу, к богу становится основной темой.

Именно поэтому так приветствует Шатобриан успехи описательной поэзии, поэзии пейзажа. Она связана у него с

---

[1] Génie du christianisme, éd. 1802, t. II, pp. 104—105.
[2] Ibid., p. 88.
[3] Ibid., p. 89.
[4] Ibid., p. 218—220.
[5] Ibid., p. 238.

образом анахорета, пустынника, человека, удалившегося от людей, пребывающего в одиночестве и через природу устанавливающего связи с богом [1]. Религия не только отрешает человека от материальной действительности: она изымает его и из нормальных общественных отношений.

Верхний план служит для Шатобриана не только местопребыванием мистических сил, движущих миром, но является вместе с тем сферой загробного существования человека, куда он отправляется, выходя из «долины слез» [2], из области земного бытия. Верхний план не только руководит поведением человека при жизни. Он вознаграждает его и за муки и страдания, которые тот терпит на земле. Если земное существование полно горя и печали, то небо является областью, в которой все подчинено радости. Земля находится во власти уродливого и зла, в ней нет места добру и красоте. Небо — местопребывание всего высокого и прекрасного.

Но это ведет к примирению с земным существованием, со злом и уродством жизни. «Христианину,— утверждает Шатобриан,— все явления и события, которые его окружают и с ним происходят, представляются сном; он без жалоб переносит свое положение, потому что рабство, процветание и несчастье мало чем отличаются в его глазах друг от друга» [3]. Земное существование — только временное, краткое, переходное состояние.

Но в таком случае становятся бессмысленными и ненужными: бунт, восстание, «гордость». И не только потому, что человек бессилен и неспособен создать рай на земле, но и потому, что сама действительность не стоит того, чтобы ее преодолевать, чтобы с нею спорить. Защита церкви тесно переплетается здесь у Шатобриана с защитой существующего общественного строя. По существу говоря, в «Гении христианства» Шатобриан уже не является романтиком. Произведение, в котором он воплощает эстетические принципы «Гения христианства», а именно его эпическая поэма в прозе «Мученики» (1806), в частностях своих повторяет темы и мотивы «Атала» и «Рене» и не дает ничего нового по сравнению с ними. В основном же она выходит за пределы романтизма.

---

[1] Génie du christianisme, éd. 1802, t. II, pp. 221—224 и 229—230.

[2] Ibid., p. 160.

[3] Ibid., p. 79.

Уход Шатобриана из литературы, переход его к политической деятельности вообще нельзя считать случайным. Литературное движение 10—20-х годов, отправляясь от исходных позиций Шатобриана, от его концепции романтического, беспокойного, ищущего, неудовлетворенного героя, героя, исполненного страстей, энергии и гордости, отбросило в сторону тот способ разрешения противоречий современного общества, к которому он пришел, и вместе с тем сломало всю его художественную систему. Шатобриану не оставалось места в литературе.

# РОМАНТИЗМ ГОСПОЖИ ДЕ СТАЛЬ

## 1

Ранний, до-литературный период жизни госпожи де Сталь, так же как соответствующий период жизни Шатобриана, тесно связан с событиями революции. Жермена Неккер (по мужу де Сталь) родилась в 1766 году в богатой буржуазной семье. Отец ее был крупным банкиром и известным политическим деятелем предреволюционной Франции, пытавшимся, будучи министром Людовика XVI, перестроить общественную систему французского абсолютизма и приспособить ее к интересам капиталистического развития. От отца, оказавшего на Сталь большое влияние, она унаследовала либеральный, враждебный старому режиму, образ мысли. Существенное значение для ее духовного развития имело увлечение системами философов, явившихся идейными предшественниками событий 1789 — 1794 годов, и в первую очередь системой Ж.-Ж. Руссо, поклонницей которого она стала еще в дореволюционное время.

Немаловажную роль сыграли в ее жизни и связи с людьми, мечтавшими о государственных реформах и проектировавшими эти реформы, с людьми, которые собирались в ее салоне в 1786 — 1788 годах, когда она была уже замужем за шведским посланником Сталь-Гольштейном. Центром умеренной, либеральной оппозиции остался ее салон и после 1789 года. Он стал цитаделью центра — партии конституционалистов. Лафайет, Сийес, Талейран, Нарбон составляли основу ее салона.

Дальнейший ход событий во Франции и те формы, кото-

рые французское революционное движение стало приобретать в 1792—1794 годах, оказались не менее враждебными и чужими для Сталь, чем абсолютизм. Она никогда не смогла постигнуть историческое значение эпохи революционного террора и навсегда осталась противницей якобинцев. В 1792 году она эмигрировала и во Францию вернулась только после термидора. Наиболее острые и решающие моменты революции прошли без ее участия.

Но Сталь не примкнула в то же время целиком и к лагерю контрреволюционеров. Результаты революции, ее завоевания, буржуазно-демократический строй, установившийся в стране после переворота, получили в ее глазах значение неоспоримых и непреходящих ценностей. Именно поэтому и в эпоху террора она была противником интервентов и сочувствовала революционному патриотизму, а после своего возвращения во Францию еще решительнее стала выступать в защиту новых порядков против роялистов.

Сталь начинает свою литературную деятельность как раз с того, на что обрушивается в «Гении христианства» Шатобриан,— с защиты человеческой независимости, активности и «гордости». Для исходных идейных и художественных позиций Сталь характерна ее статья «О вымышленном», относящаяся к 1796 году и представляющая собой характеристику романа как жанра.

Сталь возражает в этой статье против античной поэзии, потому что люди изображаются у античных поэтов игрушками в руках богов. Она отвергает тем самым шатобриановскую концепцию двупланного мира. Боги, утверждает Сталь, олицетворяют случайность. В плену у случайности и находятся античные герои. Изменения, происходящие в действительности, и действия людей Сталь желает видеть вытекающими не из воздействия высших сил, а из их внутреннего мира, из их «я», из их характера. В этом отношении значительно более, чем древние поэты, удовлетворяют ее новейшие европейские романисты.

Начало человеческой активности является решающим и в первой большой работе Сталь, в ее книге «О влиянии страстей на счастье отдельных людей и народов» (1796). Основное в трактате Сталь — это противопоставление страстных, полных внутренней энергии характеров, то есть характеров по сути дела романтических, исполненных «тайного волнения» и чувства непокоя, характерам вялым, инертным. Противопоставление пламенных душ и душ холодных, анти-

теза активных натур и натур пассивных, определяет все содержание трактата.

Под страстью Сталь разумеет здесь стихийную силу, которая способна стимулировать предельную активность человека, силу, побуждающую человека к дерзким, смелым поступкам, к резкому и решительному выходу из обычных условий жизни, силу, которая делает человека неудовлетворенным существующим.

Бесстрастные, прозаические характеры всецело удовлетворены тем положением, в которое они попали по воле судьбы. Они ничего не ищут, ни к чему не стремятся. Они готовы всегда остаться на месте, куда их закинул случай[1]. Судьба их определяется равновесием между их желаниями и возможностью их удовлетворения[2].

У страстных, иначе говоря романтических, натур, их желания, стремления и требования к жизни несоразмерны тем условиям, в которых они находятся. Наличие страсти создает диспропорцию между уровнем требований, которые человек предъявляет к действительности, и реальными обстоятельствами, в которых он оказался и которые его не удовлетворяют[3]. Страсть, таким образом, дает импульс к движению, к борьбе, к нарушению покоя, равновесия, устойчивого состояния. Холодные, рассудочные натуры погружены в настоящее и чувствуют свою полную согласованность с ним. Они ничем не волнуемы, ничем не возбуждены. Существование их однообразно, монотонно[4], не прерывается ничем чрезвычайным и исключительным. Они находятся в состоянии счастливого безмятежного покоя. Страстные характеры устремлены в будущее, которое должно соответствовать их мечтам и желаниям, охвачены беспокойством и томлением по иной жизни, не могут удовлетвориться существующим[5].

Противопоставляя страстные, «пламенные» натуры натурам сдержанным и холодным, Сталь учитывает и диференцирует различные степени самой страстности. Сталь особо выделяет более глубокие и устойчивые, более напряженные

---

[1] De l'influence des passions sur le bonheur, éd. 1796, p. 10—11.
[2] Ibid., p. 10.
[3] Ibid., p. 344.
[4] Ibid., p. 12.
[5] Ibid., p. 344.

страсти. Есть, по ее словам, страсти, ограниченные кругом возможностей самого характера, соразмерные его внутренним потенциям (скупость, тщеславие)[1]. Есть страсти, требующие величайшего напряжения духовной энергии человека, страсти, сжигающие и испепеляющие (любовь к женщине, любовь к славе). Сталь отдает предпочтение последним.

Мелкие, поверхностные страсти характеризуются, с точки зрения Сталь, значительно большей долей рассудочности. Люди, одержимые этим видом страсти, способны на расчет, никогда вполне не забывают об интересах самосохранения, не чужды благоразумия, не отказываются от самоконтроля[2]. Если холодные и сдержанные люди существуют в полной гармонии с реальной действительностью, с ее отстоявшимися, застывшими формами, то люди с мелкими страстями активно приспосабливаются к реальным условиям, оказываются в конечном счете примиренными с нею, не дерзают выйти за данные пределы. Им чужда та устремленность к новому, к будущему, которая отличает людей, одержимых глубокими, устойчивыми страстями. Они не нуждаются в поисках, в исканиях чего-то, находящегося за пределами их ближайшего окружения, в томлении по чему-то, находящемуся за гранью их быта.

Очень важно для концепции Сталь, что глубокая, пламенная страсть оказывается у нее связанной с революцией. Бесстрастные натуры и натуры с мелкими страстями не нуждаются в изменениях общественного строя, в политических реформах, в революции. Они могут существовать при любых общественных порядках, в том числе и при деспотическом порядке[3]. Революция соответствует потребностям страстных характеров. Она нарушает жизненный покой, в котором до сих пор находились люди, и вовлекает их во всеобщее движение[4]. Инертные натуры удовлетворены своим положением. Революцию, величайшее возбуждение и подъем, на какие только способен человек, питают надежды на счастье и потребность в счастье, которого недостает людям[5]. В революционные времена люди обретают бесстрашие, и все

---

[1] De l'influence des passions sur le bonheur, éd. 1796, p. 90.
[2] Ibid., pp. 88—89.
[3] Ibid., p. 14.
[4] Ibid., p. 5.
[5] Ibid., p. 6.

их «туманные надежды и ожидания» всемерно активизируются. Сталь неслучайно усматривает аналогии между человеком, который отдается поискам полного счастья, и нацией, которая имеет в виду достичь предельной свободы, не считаясь с обстоятельствами. Неслучайно восхищается она в своей книге храбростью революционной армии и героизмом людей, проливших свою кровь во время революции [1].

Люди, одержимые глубокими страстями, люди пламенного характера являются движущими силами истории, носителями исторического прогресса. Они побуждают его к переходу на новые жизненные позиции, к новым отношениям между людьми. Таков смысл и итог суждения Сталь о связях между глубокой страстью и революцией. Сталь не стоит, впрочем, на точке зрения последовательной революционности. В трактате своем она чрезвычайно резко отзывается об эпохе террора, об якобинцах, много рассуждает об «ужасах» революции и полна всякого сочувствия ее «жертвам». Эпоха «умиротворения», наступившая на другой день после термидора, вызывает с ее стороны полное одобрение.

Очень характерна для ее позиций этого времени тема разочарования в жизни, мысль о крахе иллюзий. Человек вступает в мир, полный мечтаний и надежды, он готов отдать свою жизнь за благополучие своих друзей, он верит в дружбу и полон доверия к ближним. Но жизнь очень скоро обнаруживает перед ним свою изнанку. Все ему изменяют и оставляют его. Все, что окружает его, обесцвечивается. Он начинает сомневаться во всем том, во что сам он верил. Почва колеблется под его ногами. Все усилия его обрести счастье оказываются, таким образом, бесполезными [2].

Счастью и благополучию не способствует, по мысли Сталь, и глубокая, пламенная страсть. Она гибельна для одержимых ею и действует на них разрушительно. Судьба их почти всегда отличается трагическим характером. Жизненный путь приводит их к падению, краху. Героика с необходимостью переходит здесь в трагедию. И тогда оказывается, что люди, лишенные глубоких страстей, во много раз счастливее в своей личной жизни. На их судьбу

---

[1] De l'influence des passions sur le bonheur, éd. 1796, p. 38.
[2] Ibid., pp. 46—47.

оказывают, правда, воздействие события, происходящие в реальном мире. Они могут внезапно лишиться состояния, может потерпеть внезапный ущерб их здоровье. Но несчастий такого рода они в состоянии избежать при посредстве элементарного практического расчета[1]. Их счастье целиком зависит от событий, происходящих вне их сознания и от степени их согласованности с внешним миром. Счастье и благополучие пламенных, романтических натур зависит, по глубокому убеждению Сталь, только от того, что совершается у них внутри.

Это убеждение Сталь вытекает из ее сомнений в революции, осложняющих ее восторженное отношение к революционным героям. Оно вытекает из ее сомнений в способности человека радикально перестроить действительность, из ее сомнений в творческих возможностях человека. Она не считает реально возможным такое изменение реальных обстоятельств, которое сделало бы их полностью соответствующими желаниями человека, одержимого страстью, охваченного глубоким беспокойством и постоянным волнением. Она не верит в пользу «изменений общественной свободы».

Но в таком случае сомнению подвергается сам романтический принцип отношения к миру, точнее говоря, первые его наметки, имеющиеся у Сталь. Тогда романтическая страсть, а не внешние объективные обстоятельства оказываются препятствием на пути к человеческому счастью, и естественным выходом становится устранение этого препятствия, то есть подавление и ограничение страстей. Чем более удается человеку притти в равновесие, тем менее будет он нуждаться в «изменениях общественной свободы». Главное не в них, а в «независимости души», во внутреннем покое и мире. Счастье каждого отдельного человека зависит не от усилий общественного коллектива, а только от самого этого человека, от его уменья примириться с существующим порядком вещей, не утрачивая вместе с тем своей независимости и свободы. Зачатки романтики отступают здесь под натиском примиренческого отношения к действительности.

Это отношение к действительности одерживает еще более решительные победы в мировоззрении Сталь в следующей ее работе «О литературе» (1800).

---

[1] De l'influence des passions sur le bonheur, éd. 1796, p. 11.

## 2

Годы, когда создавался трактат Сталь «О литературе», были годами относительной стабилизации буржуазного порядка во Франции. Якобинский террор, имевший злободневное значение для того момента, когда писалась книга «О влиянии страстей», окончательно отошел в прошлое. Роялистские элементы были укрощены. Будущее представлялось безоблачным. Поэтому проблема революции, лежащая в основе трактата о страстях, сменяется в книге «О литературе» проблемой нового общества, возникшего в результате революции, и проблемой его мирного развития.

Трактат «О литературе» представляет собой обзор развития мировой литературы, начиная с античности и кончая 90-ми годами XVIII века. Для этого трактата сохраняет свое значение идея душевной активности, лежавшая в основе статьи Сталь «О вымышленном» и книги ее «О влиянии страстей». Борьба за романтический характер определяет собой прежде всего чрезвычайно существенную для трактата антитезу античности и современности.

В книге «О литературе» Сталь подчеркивает превосходство и преимущество современной культуры над культурой античной. Ограниченность античной культуры она усматривает в духовной пассивности и неразвитости античного человека. Человек античной эпохи является для нее лишь частью или, точнее говоря, продолжением объективной, материальной действительности. Он погружен целиком в материальный мир и не имеет в себе ничего специфического, что выделяло бы его из мира материальной необходимости. Внимание человека античной эпохи устремлено на события, совершающиеся перед его глазами, на вещи и явления, окружающие его и подавляющие его своим величием.

Античному человеку присуще объективное отношение к миру, то есть в первую очередь зрительное, живописное восприятие действительности, характеризующее и античную поэзию, и в первую очередь поэмы Гомера[1]. Античному человеку свойственна наивная, непосредственная, чуждая всякой рефлексии и субъективности реакция на мир, примитивный, непосредственный восторг перед великолепием и богатством реальной действительности, который отличает того же Гомера.

---

[1] De la littérature, éd. 1800, t. I, pp. 3, 4, 6, 13.

Человек послеантичной эпохи гораздо более свободен от внешнего мира, погружен в себя, сосредоточен на себе, на своих личных переживаниях и ощущениях. У него развито обостренное внимание ко всему, что протекает внутри его самого. У него напряженная, богатая событиями, впечатлениями, переживаниями, разнообразная по своим формам душевная жизнь. Послеантичная эпоха гораздо более благоприятна, чем античность, и для развития и роста индивидуальности, для внутреннего духовного роста человека. Люди античности гораздо более похожи друг на друга, гораздо более подобны друг другу, нежели люди нового времени[1]. Люди нового времени более своеобразны. У каждого из них есть свой характер, отличительные черты и особенности, свои устремления и склонности.

Именно поэтому у писателей послеантичной эпохи наблюдается такое глубокое знание человеческой индивидуальности, человеческой психики, такое тонкое понимание страстей. Перед ними раскрылись тайны характера и многообразие духовной природы человека. Они учитывают все «неупорядоченное», «непредвиденное» в «движениях души». Они знакомы с предчувствиями, с воспоминаниями, с самоанализом. Античные писатели рисовали лишь душевные состояния. Динамика страстей, их развитие, их рост были открыты и стали предметом изображения лишь в послеантичную эпоху. Расин и Шекспир в этом отношении намного выше древнегреческих трагиков[2].

Культура нового времени представляет собой, таким образом, более благоприятную среду для возникновения и развития романтического характера, нежели античность. Но культура нового времени отличается в то же время у Сталь чертами, которые ограничивают, суживают душевную активность человека. Культура нового времени наделяется у нее как раз теми чертами, которые делают излишними, как это утверждалось еще в трактате «О влиянии страстей», всякие радикальные общественные преобразования, и переносят центр тяжести на «внутреннюю свободу», на «независимость души». И самое существенное, что Сталь не только учитывает эти черты, но и берет их под свою защиту, отступая тем самым от последовательно-романтических взглядов.

---

[1] De la littérature, éd. 1800, t. II, p. 60.
[2] Ibid., t. I, pp. 9, 163.

Отличительной особенностью античной культуры Сталь считает ее коллективный, родовой характер. Человек античности живет открытой, публичной, общественной жизнью. Он полон общественных интересов, проводит все свое время на площадях, в театрах, в общественных собраниях. Он находится все время на людях, действует и существует на глазах у других[1]. Своеобразие и превосходство общественных отношений послеантичной эпохи по сравнению с античными Сталь усматривает в том, что на место коллективной, целостной, сконцентрированной жизни становится жизнь дифференцированная, рассредоточенная, разъединенная[2]. Общество состоит из ряда изолированных сфер, обособленных участков. На смену родовому принципу приходит принцип атомистический. Общество послеантичной эпохи отождествляется у нее с обществом буржуазным. В соответствии с этим человек послеантичных времен уже не живет публичной жизнью, а замкнут в себе, отгорожен от целого, перемещен из публичной, общественной жизни в жизнь частную, домашнюю. Душевные силы человека нового времени отданы личным проблемам. Его увлекают домашние, семейные, личные дела[3]. Он отождествляется у нее с человеком буржуазной эпохи.

Для писателей и общественных деятелей XVIII века, принадлежавших к революционно-демократическому направлению (Руссо, Робеспьер), античная демократия являлась вершиной мирового исторического развития. Они мечтали о возвращении к временам античной республики и упорно добивались этого возвращения. Мировоззрение Сталь, так же как и мировоззрение Шатобриана, отражает известными своими сторонами борьбу с традициями якобинской диктатуры, полемику с идеалами якобинцев, а тем самым и полемику с руссоизмом. Именно такой смысл имеет у Сталь апология частного человека, личного интереса, приватной жизни как основного содержания культуры нового времени. Переход от античности к новому времени, иначе говоря, переход от якобинских идеалов к реальной действительности буржуазного общества, представляется ей поэтому абсолютно прогрессивным. Общество нового времени является для Сталь бесконечно более сложным, утонченным и богатым оттенками

---

[1] De la littérature, éd. 1800, t. I, pp. 12, 26, 27.
[2] Ibid., pp. 26—27.
[3] Ibid., pp. 163—167.

по сравнению с обществом античным. Именно на его почве и возможна более развитая и сложная культура личности и душевной жизни. Именно на его почве и возможно развитие любовного чувства. Культура нового времени, утверждает Сталь, ввела в свой круг женщину, для которой в античности не было места. А роль женщины возросла именно потому, что центр тяжести нового общества переместился в частную, домашнюю жизнь. Античные писатели не знали женщины как друга, не знали любви в современном значении этого слова. Любовное чувство отождествлялось у них с «безумием» и «болезнью». У писателей нового времени в центре внимания оказалось чувство любви и его развитие. Любовь к родине уступила свое место любви в узком смысле этого слова [1].

Существование романтического героя оказалось, таким образом, у Сталь ограничено пределами частной, семейной, домашней жизни. Душевная активность, интенсивная душевная жизнь оказалась замкнутой в рамки личного существования. Исходные романтические установки отодвинулись на второй план, не получили дальнейшего своего развития.

Мысль об абсолютном превосходстве атомистической культуры нового времени над родовой жизнью античного общества нейтрализуется, на первый взгляд, в трактате «О литературе» идеей трагической противоречивости послеантичной культуры. Дело в том, что античное общество представляется Сталь более счастливым и благополучным, нежели общество нового времени [2]. Очень важно для концепции Сталь, что именно к новому времени она относит расцвет жанра трагедии и элегического, меланхолического стиля, представителями которого являются для нее Клопшток, Томсон, Юнг. Из ее анализа древнегреческой драматургии явствует с полной очевидностью, что античное общество дает значительно меньше реальных оснований для трагедии, чем общество нового времени. Страдания героев Шекспира и гетевского Вертера превышают все человеческие возможности. Они приводят человека к душевной катастрофе, к сумасшествию или к самоубийству.

Человек античной эпохи более жизнерадостен, весел, более удовлетворен своим положением. Самые мрачные ситуации жизни не представляются ему безвыходными. Надежды

---

[1] De la littérature, éd. 1800, t. I, pp. 163—167.
[2] Ibid., p. 35.

на лучшее будущее никогда полностью его не покидают. Человек нового времени более меланхоличен, грустен, печален. В страданиях и горестях своих он гораздо более безутешен. Ему труднее помочь, страдания его труднее облегчить. Об обманутых надеждах, о ненужных усилиях, о безутешном горе идет речь в трагедиях Шекспира [1]. Печаль в античной поэзии вызывалась сожалением о быстротекущей, мгновенно пролетающей, хотя и прекрасной, счастливой жизни. Печаль в поэзии нового времени явилась результатом разочарований в самой жизни, — в ней обнаружилась ничем не заполнимая пустота. Сама жизнь перестала быть прекрасной и привлекательной.

Меланхолия, безутешность, горестность человека нового времени связаны в представлении Сталь с его изолированностью, отъединенностью от целого, от коллектива, от общества, то есть как раз с тем самым, что делает, по ее мнению, культуру нового времени более совершенной, чем античная. Человек античности со всех сторон окружен близкими ему вещами и существами. У него много точек опоры [2]. Он может рассчитывать на поддержку, на помощь, на защиту. Человек нового времени предоставлен самому себе, предоставлен своим собственным силам. Он может рассчитывать только на себя. Неоткуда ждать ему помощи, покровительства и защиты. Неслучайно Шекспир так часто останавливается на картине одинокого страдания [3]. Герой его забыт и покинут другими людьми, он разлучен со всеми своими друзьями. Ему остается только природа. Тема одинокого страдания характеризует и лирику послеантичной эпохи. Человек наедине с природой составляет ее основной образ.

Эти романтические мотивы, образующие собою целую систему трагического мировоззрения, не получают, впрочем, у Сталь своего последовательного развития. Они не в состоянии до конца устранить свое апологетическое отношение к новому строю и его противоречиям.

Нужно, правда, здесь же указать, что примиренческие взгляды Сталь не имеют ничего общего с полным оправданием буржуазного общества того времени, иначе говоря, с оправданием термидора, с апологией буржуазного хищничества. Нравы современного общества пугают Сталь своей

---

[1] De la littérature, éd. 1800, t. I, p. 233.
[2] Ibid., p. 34.
[3] Ibid., pp. 34, 252.

крайней развращенностью. Она указывает на моменты прямой деградации, назревающие внутри современной культуры, отмечает огрубение и варварство современного человека, прозаичность частной жизни, убывание энтузиазма, восторга, нарастание скепсиса, цинизма, морального нигилизма и вообще всего того, что делает человека замкнутым в себе эгоистом [1]. Существенно, однако, что многие особенности, специфичные для буржуазного общества в целом,— грубый практицизм, делячество, всесилие корыстного, материального интереса, проявившиеся с полной очевидностью как раз в эпоху термидора, Сталь относит за счет переходного, кризисного периода, каким является революция, то есть считает эти особенности преходящими и в дальнейшем, на более высоком уровне развития республиканского строя, до конца устранимыми.

Сталь не случайно сравнивает революцию с эпохой переселения народов, когда варвары завоевали уже расшатанную внутренним кризисом Римскую империю и влили новые жизненные силы в одряхлевшее и изнеженное римское общество [2]. Революция привлекала к общественной и политической жизни множество некультурных, необразованных, невоспитанных людей — новых варваров. Это повлекло за собой снижение общего уровня культуры. Стоит, однако, просвещению распространиться среди этих новых граждан, и все придет в норму. Сила и энергия войдут в органическое соединение с образованностью и воспитанием, и новый человек, достойный республики, будет вызван к жизни.

Правда, просвещению варваров много содействовало христианство. Сталь не уверена, что ее эпоха будет свидетельницей рождения нового мировоззрения, равного христианству по силе и значению. Во всяком случае создание новой морали, которая сможет обуздать инстинкты и аппетиты «завоевателей», то есть буржуазии, должно стать задачей новой, республиканской литературы. Основным принципам новой литературы и посвящает Сталь вторую часть своего трактата.

Беспредельный оптимизм и уверенность в безграничных возможностях буржуазной демократии приводят Сталь к мысли о том, что пореволюционный общественный строй не

---

[1] De la littérature, éd. 1800, t. I, p. XVIII; t. II, pp. 59, 66—67, 176
[2] Ibid., t. II, pp. 51—52, 176.

дает уже никакой почвы и никакого материала для сатиры. Сатире, имеющей своей мишенью пороки общественного характера, не место в условиях республиканского режима, так как в результате революции исчезли все те объекты (сословное неравенство, религиозные предрассудки), против которых сатира направлялась [1].

Именно поэтому объектом новой сатиры должны явиться, по мысли Сталь, не общественные условия, а сам человек. Сатира должна перевоспитывать людей, так как все ненормальные, вредные учреждения уже уничтожены [2]. Но преследовать и бичевать сатира должна не столько явно выраженные пороки (например, скупость), сколько отсутствие добродетелей, которые приличествует иметь гражданину республики [3]. Против критики, которая обличала бы пороки, обусловленные самой природой человека и, таким образом, по самому существу своему неустранимые, Сталь категорически возражает. В этом, между прочим, коренное расхождение ее с Шатобрианом. Подобная критика была бы рассадником пессимизма и неверия [4]. Пессимизм и неверие не подходят процветающей республике. Поэтому Сталь, с другой стороны, считает вредным для республики вольтеровского «Кандида» [5].

Отрицая за общественной сатирой право на существование, Сталь признает вместе с тем, что жанр трагедии и все элегические жанры вполне допустимы и могут существовать, развиваться и процветать и после революции, после установления республики.

Но этого мало. Особо благоприятными для процветания элегического стиля оказываются как раз условия демократического строя. Англичане XVIII века, отмечает Сталь, жили в стране гораздо более демократической и свободной, нежели французы той же эпохи. И вместе с тем английские поэты XVIII столетия (Грей, Юнг, Гольдсмит) создали гораздо более мрачную, минорную лирику, нежели современные им французские писатели [6]. И Сталь вовсе не считает это недоразумением или же случайностью.

---

[1] De la littérature, éd. 1800, t. II, pp. 139—140, 142.
[2] Ibid., p. 146.
[3] Ibid., p. 148.
[4] Ibid., pp. 143—144.
[5] Ibid., p. 144.
[6] Ibid., t. I, p. 277.

Все дело в том, что дисгармонические формы жизни, изолированность и отъединенность индивида от коллективного существования представляются Сталь явлением органически присущим новому времени и никоим образом неустранимым. Своеобразные черты буржуазного строя Сталь, кругозор которой ограничен пределами капиталистической эпохи, считает присущими всякому нормальному человеческому обществу. Эти своеобразные черты не подлежат поэтому критике и осуждению. С ними бессмысленно бороться: они так же непреодолимы, как сама жизнь. А так как эта их непреодолимость открывается до конца только после установления демократического строя, то и само трагическое мировоззрение становится господствующим только во времена республики. В основе его лежит не отчаяние, не бунт, а суровое, стоическое отношение к жизни, мужественный взгляд на вещи, который более всего приличествует республиканцу. Оно противопоставляется в этом смысле легкомысленному и рассеянному, поверхностному и фривольному отношению к миру, которое отличает человека культуры «рококо», аристократа и придворного [1].

Поэзия Севера, поэзия Оссиана и Шекспира, Юнга и Клопштока, в которой особенно явно проявляется трагическое мировоззрение, подходит в этом смысле только свободному народу. Мрачное, трагическое восприятие жизни воспитывает суровость, независимость характера, уверенность в своей силе. Оно создает волевых, непреклонных, убежденных в своей правоте людей. Трагическое мировоззрение оказывается, таким образом, до конца нейтрализованным.

Но трагическое мировоззрение способствует также и прогрессу, развитию, росту человеческой культуры. Мучительное сознание неполноты своей жизни побуждает «пламенные и меланхолические души», неудовлетворенные всем, что имеет меру, предел, границы, к выходу за эти границы, вынуждает к вечным и неустанным стремлениям, исканиям, поискам чего-то нового, еще неизведанного. Примирение с действительностью оказывается здесь снова под вопросом. Сквозь апологетические воззрения проглядывают романтические мотивы. Романтизм снова выводит здесь Сталь за пределы оправдания существующего.

Колебания эти еще не приводят, таким образом, к полному

---

[1] De la littérature, éd. 1800, t. II, p. 66.

и окончательному поражению романтических элементов. Колебания эти сохраняют свое значение и для романа Сталь «Дельфина», написанного в 1801 году, через год после трактата «О литературе».

## 3

Для романа «Дельфина» очень существенное значение имеет тема бунта, протеста, тема революции, которая в трактате «О литературе» отсутствовала. В этом отношении «Дельфина» явилась в какой-то степени возвращением к трактату о страстях. У Сталь несомненно сказывалась здесь ее оппозиция военной диктатуре Наполеона, оппозиция, возвращавшая ее к воспоминаниям о событиях эпохи 90-х годов. Но воспоминания эти оказались тем не менее очень непрочными и не могли одержать верх над апологетическими идеями. Теория примирения очень легко подчинила себе в «Дельфине» теорию бунта и нейтрализовала ее.

Основу сюжетного конфликта «Дельфины» составили отношения героини к ее возлюбленному — Леонсу. Очень сложное развитие чувства Дельфины к Леонсу — возникновение любви, колебания, новые порывы, новые отклонения, сближения, разрывы — составляют содержание романа. «Дельфина» явилась художественным воплощением идей, лежащих в основе книги «О влиянии страстей». Антитеза страстной и холодной натуры имеет огромное значение для романа.

Героине противостоит в романе ее кузина Матильда де Вернон, которая вскоре становится женой Леонса. Матильда воспитана в строго религиозном духе. Все свое поведение она подчиняет нормам и требованиям религиозной морали, ни на иоту не отклоняясь от ее требований. Она недоступна волнениям страстей. В ней нет ничего романтического. Рассудочность характеризует ее отношение к людям. Дельфина замечает про Матильду, что о ней можно сказать заранее, что она в таком-то случае сделает, как при таких-то обстоятельствах поступит. Матильда представляет собой нечто законченное и недоступное изменению. Всему новому, неожиданному она дает отпор. Об ее жизни все известно заранее.

Человеком почти такого же душевного склада является Леонс. Он — дворянин и выше всего ставит дворянскую честь. Все свои поступки он соразмеряет с этим принципом.

Он безжалостно подавляет охватывающую его страсть, если она противоречит этому принципу. Он горячо любит Дельфину, но решиться на развод с женой он не способен. Леонсу доступны смысл и значение идей, принесенных революцией (действие романа относится к 1790—1792 годам), но он не в состоянии сделать их своими, так как для этого пришлось бы пойти на разрыв со своей средой. Прошлое держит Леонса в плену.

Совершенно иная душевная структура у Дельфины: для нее не существует никаких внешних норм. Она подчиняется только своим внутренним побуждениям. Она не подавляет глубокой пламенной страсти, ее охватившей, и не согласилась бы никогда пожертвовать этой страстью в угоду отвлеченным принципам. Дельфина независима в своих суждениях, поступках, оценках. Она бунтарски настроена в отношении общепринятых мнений. Мать Леонса возмущает то обстоятельство, что Дельфина судит обо всем, что установлено и выверено веками, по-своему, не считаясь с традициями. Дельфина считается только со своим внутренним чувством, со своими внутренними убеждениями. Верность католической церкви и дворянской чести — этим двум устоям старого порядка — не имеет над ней никакой силы. Она безжалостно рвет со своей средой, когда к этому побуждает ее чувство. Она поклонница Руссо. В отличие от Матильды и к крайнему огорчению роялиста Леонса она питает большие симпатии к новой Франции, к революционному движению.

Жизнь Дельфины складывается неудачно, несчастливо для нее. Любовь к Леонсу приносит ей только одни страдания. Все ее поведение исполнено внутреннего благородства и самопожертвования. Она помогает влюбленным (эпизод с Терезой), она дает убежище в своем доме человеку, которому угрожает тюрьма (эпизод с де Валорбом), она устраивает брак своей двоюродной сестры, снабжая ее приданым. Она покровительствует отверженной обществом г-же Р., она спасает от казни своего возлюбленного. Но Дельфина действует при этом стихийно, безотчетно, порывисто, под влиянием страсти, не раздумывая, не размышляя, не принимая во внимание действительности. И все ее благородные поступки оборачиваются против нее же самой. Романтический характер Дельфины оказывается препятствием на пути к ее счастью.

Поступая так или иначе, Дельфина никогда не думает о том, как посмотрят на тот или иной поступок окружающие. Она действует без всякого расчета. И она дает материал для

клеветы, для инсинуаций, для ложного, враждебного, идущего ей во вред истолкования ее действий. Устроив свидание в своем доме Терезе и ее возлюбленному, г-ну де Сербеллану, Дельфина вводит в заблуждение Леонса: ему приходит в голову (его в этом убеждают враги Дельфины), что у нее есть любовник, и он, продолжая любить Дельфину, женится на Матильде и лишь много времени спустя узнает об обмане, которого он стал жертвой. Дельфина дает убежище у себя в доме г-ну де Валорбу, чтобы спасти его от ареста. И это снова ставит ее в ложное положение, так как Леонс застает Валорба у ее дверей и затевает с ним ссору. Толки об ее отношениях к Леонсу доходят в результате этого до Матильды, жены Леонса. Дельфина вынуждена покинуть Париж, расстаться с Леонсом.

Счастье Дельфины разрушают, таким образом, ее же собственные благородные поступки. Но виной этому не сама она, а ее окружение, среда, люди, с которыми ей приходится жить и общаться. Эти люди прежде всего мстят ей за ее независимость, за ее необычайное для них поведение, за ее страстный, романтический характер, за ее сочувствие всему новому и революции. Эти люди используют, кроме того, ее неосторожность, нерасчетливость в своих личных, корыстных интересах.

Показателен в этом отношении эпизод с матерью Матильды, г-жой де Вернон. Г-жа де Вернон по своему характеру составляет полную противоположность Дельфине. Это не значит, впрочем, что г-жа де Вернон человек того же типа, что Матильда и Леонс. Матильда и Леонс имеют принципы, пусть принципы архаические, относящиеся к прошлому. Г-жа де Вернон вовсе не имеет никаких принципов. Это — человек практики и корыстного расчета. Она эгоистически относится к другим людям. Она не брезгает никакими средствами, если ей нужно чего-либо добиться. Если Матильда и Леонс представляют собой старую, дореволюционную, отживающую Францию, то в образе г-жи де Вернон мы имеем предвестие грядущих времен, героя термидорианской эпохи.

Разрушенное счастье Дельфины и Леонса — дело рук г-жи де Вернон. Она представила Леонсу в отрицательном свете поступок Дельфины, и, делая вид, что помогает Дельфине, разлучила ее с Леонсом. Этого требовали ее личные интересы. Госпоже де Вернон нужно было выдать дочь замуж за Леонса, чтобы воспользоваться его состоянием.

Г-жа де Вернон умирает, оставленная всеми, наказанная за свой эгоизм; но зло, ею содеянное, продолжает жить и после нее. Поэтому и после ее смерти Леонс и Дельфина не могут соединиться. Морально г-жа де Вернон осуждена, но действия ее продолжают оказывать влияние на ход событий. Какая-то доля вины падает, впрочем, по мнению Сталь, и на Дельфину. И вина эта заключена в ее бунтарстве и гордости, в ее пламенной страсти. Она чересчур оторвана от реальности, не принимает во внимание ее законы. Она, одним словом, чересчур романтична. Поэтому, когда Дельфина приходит к выводу, что от страстей, от порывистых, стихийных движений, от благородного энтузиазма следует отказаться, когда она убеждается, что человек может целиком отдаваться страстям лишь в мечтах, что подчиняться внутреннему чувству и всецело следовать ему можно лишь в фантазии, то этим самым лишь утверждается, что в реальной жизни приходится считаться с окружением, со средой, приходится отказываться от бунта, независимости, свободы. Свободу и независимость следует искать только внутри себя, в своем душевном мире.

Правда, перед Дельфиной открывается другой путь — на него указывают ей ее друзья — г-жа де Лебензей, г-жа де Серлеб, г-жа Бельмон. Это уход в семейную жизнь, в домашний быт, разрыв с обществом. На этом пути счастье достижимо. Но достижимо оно также лишь через отказ от бунта, от романтического беспокойства, через отказ от переустройства мира, через косвенное примирение с его реальными формами.

В трактате «О влиянии страстей» уже затрагивалась эта тема. Мы снова встречаемся с ней во втором романе Сталь, в «Коринне» (1805).

В основе «Коринны» лежит та самая антитеза севера и юга, английской и итальянской культуры, которую Сталь мимоходом затрагивала в трактате «О литературе». Культура юга в книге «О литературе» рисовалась как явление гибридное и промежуточное, как своего рода перепутье от античности к современности. Культура севера представлялась средоточием послеантичного общества, колыбелью нового, республиканского строя.

Теперь, в «Коринне», смысл антитезы изменился. Прежде всего итальянская культура перестала рассматриваться как пережиток античности и получила самостоятельное, независимое значение. С другой стороны, северная культура пере-

стала быть синонимом республиканского порядка, идеального и, насколько это возможно, гармонического строя. 18 брюмера и его последствия, обнаружившиеся к этому времени с полной отчетливостью, уничтожили значительную часть иллюзий Сталь в отношении нового общества. Республиканские тенденции Сталь пошли на убыль. Она стала склоняться к консервативному мировоззрению.

Италия рисуется в романе страной, насыщенной звуками и яркими красками, полной солнца и света. Это страна бурных и пламенных страстей, сильных и вольных движений, беспокойных и взволнованных характеров, страна поэзии, музыки, искусства, страна счастья и радости. В Италии возможны неожиданности, непредвиденное, случайное. Итальянская жизнь свободна от условностей, от формального этикета, от власти приличий, от обязательных для каждого правил поведения. Это страна, в которой возможны романтические герои и характеры.

Англия представляет собой полную противоположность Италии. В Англии все окутано холодом, мраком, все в тумане, все покрыто серой мутью, все тускло и погружено в молчание. Это царство скуки и печали. Англия — страна прозы, повседневности, будней. Над всем строем жизни властвует здесь привычка, во всем заведен образцовый, но утомительный и тоскливый порядок. Все делается здесь по расписанию. Любой день похож на предыдущий и ничем не отличается от последующего. Все неизменно, однообразно и монотонно.

Итальянская культура является фоном и жизненной средой для героини романа, артистки и поэтессы Коринны. Коринна представляет собой воплощение той мечты о страстном человеке, о котором шла речь в первой книге Сталь. Коринна по происхождению своему полуитальянка-полуангличанка. Она жила некоторое время в Англии, но не могла вынести английского строя жизни, не смогла вытерпеть враждебного к ней отношения со стороны людей, прозы и обыденщины, которые ее там окружали, пришла в возмущение против английских условий существования, порвала со своими близкими и уехала в Италию, страну свободы. В Италии произошла ее встреча с англичанином Освальдом Нельвилем. В Италии зародилась любовь ее к Освальду и его ответное чувство к ней.

Освальд любит Коринну, но еще сильнее в нем воспоминание об отце и об родине. Он органически связан с английской культурой, проникнут глубоким уважением к сво-

ей стране, преклоняется перед ее нравами и обычаями. И Англия торжествует в его душе победу над Коринной. Освальд уезжает домой и женится на девушке, на которой завещал ему жениться отец. Коринна едет за ним, узнает об его измене и женитьбе, морально разбитая и уничтоженная возвращается в Италию и там умирает. Проза побеждает поэзию, мир необходимости одерживает верх над миром свободы. Прекрасная Италия посрамлена прозаической и некрасивой Англией. И тогда обнаруживается второй смысл противопоставления, определяющего собой идейную структуру романа.

Коринна и Освальд встретились в Италии как незнакомцы, как люди, не имеющие никаких социальных связей, никакой биографии, никакой среды, никакого прошлого. Они полюбили, ничего не зная о реальном положении друг друга. Они бродили по Риму, наслаждались природой и памятниками искусства, слушали музыку, пение, присутствовали на народных празднествах. Они жили в условном мире, забыли о своем прошлом, о своих связях, о реальной жизни и об ее требованиях по отношению к ним. Прекрасная Италия была для них сказкой, мечтой, миром фантазии. Но подошло время объяснения. Коринна узнала от Освальда о его прошлом, о его реальном положении. Освальд узнал все о Коринне.

И тогда вступило в свои права их «второе существование», их вторая жизнь. Решающим для дальнейшего развития их личных интимных связей оказалось их положение, их место в английском обществе. Англия одержала победу над Италией, как реальность над мечтой, как суровая действительность над фантазией. При соприкосновении с реальной жизнью все мечтания разлетелись прахом, поэтическая любовь Коринны и Освальда оказалась всего лишь прекрасным сном, фикцией, миражем. От сна к пробуждению, от поэзии к прозе, от мечтаний к реальности направлялось с необходимостью все действие романа.

Антитезе южной и северной культуры соответствует в «Коринне» антитеза католической и протестантской религии. Католицизм, по мнению Сталь, действует в этом отношении заодно с итальянской природой и культурой. Своими пышными обрядами и церемониями, своими великолепными архитектурными памятниками он украшает жизнь, отвлекает от горя и печалей и уводит тем самым от действительности. Протестантская религия с ее суровостью, жесткостью и сухостью, с ее трезвым, реалистическим отношением к миру, при-

миряет человека с жизнью, с ее тяготами и лишениями, помогает ему с легкостью переносить их, приучает мысли и чувства к печалям и страданиям. Протестантизм дает человеку внутренний душевный покой, внутреннюю, душевную свободу, то есть дает ему, поскольку это возможно в существующих условиях, прочное счастье. В этом, по мысли Сталь, преимущество протестантизма и вместе с тем английской, северной культуры.

Не надо забывать, что итальянская жизнь в ее настоящих формах представляет для Сталь явление глубоко непрочное и преходящее. Интересны в романе споры англичанина Освальда с итальянкой Коринной. Но не менее любопытны споры Коринны с французом графом д'Эрфейль. Французская культура, которую представляет здесь д'Эрфейль, глубоко отлична от итальянской. Французская культура имеет давно установившиеся формы, связана со строго определенными нормами поведения, не допускает ничего индивидуального. В этом отношении Франция не менее чужда Коринне, чем Англия.

Но французская культура, о которой идет речь в романе,— это культура дореволюционная, дворянская, культура салонов и петиметров. Франция, о которой здесь говорится, является символом прошлого. Ведь д'Эрфейль — дворянин-эмигрант, а начало действия романа относится к 1794 — 1795 годам. Напротив, Англия символизирует собой настоящее и будущее. Это страна развитого буржуазного общества. Италия находится как бы на пути от Франции к Англии. Старые общественные формы еще не умерли в ней окончательно, новые еще не успели овладеть жизнью. Отсюда все преимущества итальянской культуры. Отсюда же ее непрочность.

В книге «О литературе» мечта и реальность для Сталь совпадали. Реальностью являлась республиканская Франция, мечтой — будущее республиканского строя. В «Дельфине» мечта оторвалась от реальности, согласие же с реальностью стало означать примирение с нею. Для «Коринны» полностью сохранила свое значение намеченная в «Дельфине» тема примирения. Но наряду с нею появилось стремление обнаружить какие-то вторые, запасные, не магистральные пути мировой истории, на которых развитие от старого к новому протекало бы в замедленном темпе. Именно такой смысл получил в романе образ Италии. Недаром героиня романа связана уже не с революцией, как Дельфина, а со страной архаического

типа. Романтический герой оказался возможным скорее на пути в прошлое, чем на пути в будущее. Теория прогресса, которую Сталь развила в книге «О литературе», подверглась отрицанию. Романтизм стал приобретать у Сталь еще более компромиссный, половинчатый, непоследовательный характер.

Эти поиски нашли свое завершение в последнем значительном произведении Сталь, в ее книге «О Германии» (1810).

## 4

Книга «О Германии» представляет собой обстоятельную характеристику быта и нравов, литературы и искусства, философии и религии современной Сталь Германии.

Трактат о Германии тесно связан по своим идейным установкам с книгой Сталь «О литературе». В книгу о Германии перешла, прежде всего, антитеза античного искусства (оно именуется здесь классическим) и искусства послеантичного (оно названо здесь романтическим). Античность попрежнему рассматривается как царство материальных, физических, натуральных сил. Послеантичная эпоха является эпохой развития душевной, умственной, идейной жизни. Классическое искусство изображает человека как часть природы, как стихийную силу. Романтическое искусство, или искусство севера, вбирает в свой кругозор внутренний мир человека, его душевную жизнь. Человек в классическом искусстве отождествляется с явлениями природы, с вулканом, потоком, молнией. Человек в романтическом искусстве выступает как субъект сознания, мысли, души. Первый действует импульсивно, бессознательно, безотчетно. Второй сознательно относится к своим действиям, размышляет о них, анализирует их. Он полон рефлексии, он представляет собой личность. Классическое искусство сосредоточивало свое внимание на событиях, романтическое имеет дело с характерами.

Германская культура противостоит в трактате Сталь культуре английской и французской. Германия, в глазах Сталь, это прежде всего, страна частной, домашней жизни. В Англии и во Франции гораздо более развита общественная жизнь, общественные интересы. Там гораздо большее значение имеет практическая сторона жизни. Там открывается больше простора деятельности, активности, предприимчивости человека. Но там в то же время получает большие возмож-

ности развитие личного, корыстного интереса, развитие эгоистических буржуазных тенденций. Не случайно, что именно во Франции и в Англии находит благоприятную почву для своего развития этика, основанная на материальном эгоистическом расчете.

Во Франции и в Англии Сталь отталкивают явления, характерные для более развитого буржуазного общества, установки, характерные для более последовательной и законченной буржуазной идеологии. В книге «О литературе» эти явления ее не смущали: она была тогда упоена и очарована преимуществами капиталистической цивилизации. Недаром типичной страной послеантичной культуры признавалась тогда у нее Англия. Апология Германии представляет собой, так же как несколько ранее в «Коринне» апология Италии, особую форму протеста против развитой капиталистической культуры. Апология Германии объясняется стремлением задержать развитие современных общественных отношений, сохранить в настоящем, насколько это еще возможно, остатки прошлого. Германия привлекает Сталь своей отсталостью, своей неразвитостью, своим застоем. В Германии ее интересует все то, что является следствием неустраненных еще феодальных пережитков [1]. Сталь с видимым удовольствием указывает на раздробленность Германии, на ее децентрализованность, на отсутствие в ней единого политического центра вроде Парижа или Лондона [2], на неразвитость в ней чисто капиталистической активности, на незначительное место, которое отведено в ее жизни практической, материальной деятельности [3]. Преимущественное развитие идеалистической философии, имеющее свои корни в той же отсталости Германии, представляется ей фактом, заслуживающим одобрения и похвалы. Полемика с материалистической этикой Гоббса, Гельвеция, Гольбаха, которую ведут немецкие философы Кант, Фихте, Якоби, вызывает у нее большое сочувствие [4].

Очень любопытна переоценка, которой подвергается у Сталь французская культура XVIII столетия. Для книги «О литературе» французский XVIII век был веком образцовым и показательным. Точка зрения ее в этом вопросе решительно расходилась с точкой зрения Шатобриана, в его «Гении хри-

---

[1] De l'Allemagne, éd. Garnier (1893), p. 24.
[2] Ibid., pp. 18—19, 25.
[3] Ibid., p. 27.
[4] Ibid., pp. 506—520.

стианства», где поносились Рейналь, Дидро, Даламбер и др. Теперь Сталь делает определенный шаг в сторону шатобриановской концепции, согласно которой вершиной французской культуры был век Людовика XIV. Французский XVII век, век расцвета абсолютной монархии, она ставит выше XVIII столетия, подготовившего революцию. Сталь признает, что литература XVIII века в политическом отношении выше литературы XVII века: писатели типа Монтескье, Вольтера и Руссо уделяли больше внимания, чем их предшественники, общественно-политическим проблемам. Но с точки зрения философской глубины (то есть с точки зрения преобладания идеалистических моментов) литература XVIII века уступает литературе XVII столетия. Писатели XVII века лучше знали все «тайны сердца», лучше понимали природу человека, его «нравственную» (а не политическую) свободу. Век Людовика XIV привлекает к себе симпатии Сталь своим тяготением к философскому идеализму и спиритуализму. Веку Вольтера этого тяготения явно нехватало. Французские философы Декарт, Паскаль, Мальбранш стоят, в ее представлении, гораздо ближе к немцам, чем Вольтер, Гольбах, Гельвеций [1].

Идейный поворот Сталь в сторону Шатобриана сопровождается и прямыми сочувственными отзывами о нем. Сталь прямо заявляет в трактате о Германии о своей солидарности с концепцией «Гения христианства» [2]. Это не значит, что Сталь полностью принимает теперь мировоззрение Шатобриана. Известные стороны шатобриановской системы, наиболее откровенные по своей реакционности, она все-таки не решается сделать своими. Так, например, ей остается чужд образ природы, господствующей над человеком у Шатобриана. В этом вопросе она выдвигает против Шатобриана Канта. В соответствии с идеями, высказанными Кантом в «Критике суждения», она полагает, что бесконечность и грандиозность подавляют человека и заставляют его почувствовать свое физическое ничтожество при самом первом столкновении его с природой. Когда человек наблюдает бурю на море, то в первый момент его действительно охватывает ужас, но затем он обнаруживает в себе внутреннюю энергию и силу воли, которая торжествует над страхом и приводит его к

---

[1] De l'Allemagne, éd. Garnier (1893), pp. 417—424.
[2] Ibid., p. 563.

сознанию своего морального преимущества над природой[1]. Человеку у Сталь предоставлено, таким образом, право на несколько бо́льшую активность и независимость, чем у Шатобриана.

Но это не касается все-таки существа дела. Понятие бесконечного фактически получает у Сталь—в той же книге «О Германии»—совершенно религиозный, спиритуалистический смысл. Романтическое стремление к будущему, к неизвестному, которое определяло собой и трактат о страстях, и книгу «О литературе», и образ Дельфины, переходит здесь в стремление к нездешнему, потустороннему миру[2]. Энтузиазм, вызываемый романтической идеей о бесконечном, отрешает человека от интересов, привычек, законов реального мира. Романтическая идея о бесконечности возвышает душу и освобождает ее от пут времени. Человек, увлекаемый мыслью о бесконечности, жертвует интересами своего преходящего существования на земле своему бессмертию в потустороннем мире[3].

Показательно значение, которое придает Сталь «ночной» лирике Новалиса («Гимны к ночи») и вообще ночному пейзажу, перспективе звездного неба, которые способствуют углублению в себя и отрешению от всего земного. Яркость и блеск дня Сталь считает более близким и соответствующим языческому античному мировоззрению[4].

Исходя из принципа отрешенности от материального мира, Сталь возражает и против реалистических тенденций в литературе. Фламандская школа в живописи, изображение «низких» предметов, жанр «семейной драмы», показ уродливого и безобразного вызывает с ее стороны самый решительный отпор. Детали и мелочи повседневной жизни снижают, по мысли Сталь, художественную ценность «Луизы» Фосса[5]. Чрезмерная близость к действительности является, по ее мнению, основным недостатком драмы Захарии Вернера «24 февраля». Ужасную и уродливую действительность нельзя допускать в сферу искусства. Ужасное и уродливое возможны в искусстве только в том случае, если они относятся к отдаленным от зрителя во времени и в пространстве областям

---

[1] De l'Allemagne, éd. Garnier (1893), p. 448.
[2] Ibid., p. 541.
[3] Ibid., p. 544.
[4] Ibid., p. 595.
[5] Ibid., p. 169.

жизни. Уродливое может стать предметом искусства, только если оно экзотично [1].

Принцип отрешенности от всего материального, земного диктует Сталь и ее отношение к Шиллеру. Маркиз Поза [2] и Жанна д'Арк [3] пленяют ее своей чистотой, своей удаленностью от интересов практической жизни, своим «энтузиазмом». Те же черты делают близкой Сталь и историю Макса и Теклы в «Валленштейне» [4].

Установка на действительность, отрешенную от практики, приводит Сталь к идее о лирической драме, образцом которой служит для нее «Орлеанская дева» Шиллера. Сталь утверждает, что драматически напряженные моменты в искусстве необходимо должны чередоваться с моментами созерцательно-лирическими. В ожесточенной борьбе человека со своей судьбой должны наступать какие-то просветы, паузы, перерывы, когда человека охватывает чувство необыкновенного покоя, когда он забывает обо всем, что происходит вокруг него и в нем самом, когда «слышится небесная музыка души», когда душа поднимается к небу, а человек впадает в состояние резиньяции, отречения. Драма непременно должна учитывать и фиксировать эти моменты [5].

Лирические моменты Сталь считает необходимыми и в романе. Она высоко ставит «Франца Штернбальда» Тика за его созерцательно-лирический характер. Во французском романе, замечает Сталь, основное заключается в описании нравов и общественных отношений. У Тика герой его оторван от прочных социальных связей. Он странствует и мечтает. Он как бы парит над землей, проносясь по ней. Он не затронут никакими земными интересами и не участвует в практической жизни [6].

Но спиритуализм влечет за собой и отказ от бунта и протеста, которые были так существенны для «Дельфины» и «Коринны». Враждебное отношение ко всему материальному приводит к чисто шатобриановской мысли о том, что материя недоступна развитию, совершенствованию, что зло в пределах материальной сферы неустранимо и неискоренимо. Зло — по-

---

[1] De l'Allemagne, éd. Garnier (1893), pp. 319—321.
[2] Ibid., pp. 210—217.
[3] Ibid., pp. 242—253.
[4] Ibid., p. 222.
[5] Ibid., p. 243.
[6] Ibid., pp. 363—364.

стоянный атрибут материального мира. Но тогда бессмысленна всякая борьба за преодоление зла, бессмысленно возмущение. Человек не в состоянии ничего коренным образом изменить, так как это не в его силах. Сталь осуждает человеческую гордость, осуждает души бунтующие, возмущенные и проклинающие [1]. Она полагает, что несчастья, угрожающие человеку в течение его жизни, ничтожны по сравнению со смертью, которая его ожидает и против которой человек бессилен [2]. Сталь проповедует смирение, покорность судьбе, примирение с любыми обстоятельствами, подчинение воле бога. Она предоставляет, подобно Шатобриану, активность высшим, небесным силам и обрекает человека на пассивность. Правда, все это сопровождается у нее оговорками: смирение перед богом не означает примирение с деспотизмом, гнетом и произволом на земле [3], но ведь это смирение, по утверждению самой же Сталь, помогает переносить и рабство [4].

Борьба с человеческой активностью определяет у Сталь ее отношение к раннему Шиллеру. Сталь раздражает и выводит из себя бунтарский дух «Разбойников», враждебное отношение Шиллера к существующему строю. «Любовь к свободе», которой охвачены герои Шиллера, она готова рассматривать как склонность к «развращенным нравам». Ей не нравится и чересчур «резкая манера» письма раннего Шиллера. Он предпочитает нюансированное, смягченное изображение контрастов [5]. Поздний Шиллер, автор «Дон Карлоса», «Марии Стюарт», «Орлеанской девы», гораздо более соответствует ее вкусам.

Книгой «О Германии» завершается по существу все идейное развитие Сталь. Она окончательно отказывается в ней от романтизма в его чистом виде. Консервативные мотивы, осложнявшие романтическое мировоззрение Сталь в «Коринне», вытесняют в трактате «О Германии» романтические тенденции. Правда, как раз в этой книге Сталь и вводит впервые для себя термин «романтическое». Но имеет она в виду при этом романтику, осложненную спиритуалистическими моментами, романтизм, искаженный философией

---

[1] De l'Allemague, éd.Garnier (1893), p. 567.
[2] Ibid., p. 567.
[3] Ibid., p. 573.
[4] Ibid., p. 573.
[5] Ibid., pp. 208—210.

примирения, то есть философией по сути дела антиромантической.

Книга Сталь «О Германии» недаром становится настольной книгой писателей, развивающих этот искаженный романтизм в 1815—1824 годах. Она затмевает даже популярность, которою пользуется в этом кругу Шатобриан.

С другой стороны, к исходным, отправным, чисто романтическим позициям Сталь романтизм возвращается на новом этапе своего развития — во второй половине 20-х годов. У романтиков этой поры возобновляет свое существование бунтующий, одержимый пламенной страстью герой, выдвинутый Сталь. Но они же отбрасывают в наследии Сталь все то, что приводило этого героя к смирению.

———

# РОМАНТИЗМ И РЕСТАВРАЦИЯ

## 1

Конец предистории французского романтизма относится к рубежу 10-х и 20-х годов XIX столетия. Именно в эти годы романтизм становится литературным направлением, приобретает определенные организационные формы, распространяется через литературные кружки, начинает опираться в своих выступлениях на свои собственные периодические органы.

Так, в 1820 году образуется кружок Дешана, в который входят, кроме самого Дешана, В. Гюго, А. де Виньи, А. Суме, А. Гиро, А. де Латуш, Шенедолле, Баур-Лормиан. В том же году начинает издаваться впервые литературный журнал романтиков «Литературный консерватор». Во главе его стоит В. Гюго. «Литературный консерватор» является органом кружка Дешана. В 1821 году романтики находят себе приют в «Обществе благонамеренной литературы». Здесь участвуют Гюго, Ламартин, Виньи, Нодье, Дешан и другие. С этого же года они начинают печататься в официальном органе этого общества, в «Летописях искусства и литературы». Несколько позже, в 1823—1824 годах, их органом становится «Французская муза». Участники ее — те же Гюго, Дешан, Виньи, Суме, Гиро и, кроме того, Баур-Лормиан, Шенедолле, Брифо, Гаспар де Пон, Лефевр, де Рессегье, Ансло и другие.

Первые коллективные выступления французских романтиков и, тем самым, образование романтической школы во Франции, примерно совпадает с началом исторической эпохи,

получившей имя Реставрации (1815 — 1830). Это обстоятельство накладывает определенный отпечаток на развитие в эти годы французского романтизма.

Реставрацию часто рассматривают как период полной феодальной реакции. Борьба реакционных общественных классов за отмену всех завоеваний революции и за возвращение к старому режиму оказывается в таком случае основным содержанием и ведущей тенденцией эпохи. При этом забывают, однако, что во Франции как раз в годы Реставрации продолжается, хотя и не достигает еще своего завершения, промышленный переворот. Капитализм одерживает верх над старыми формами общественной и экономической жизни и делает нереальными все иллюзии феодальных реставраторов.

Другое дело, что реакционные классы действительно пытаются подчинить своему влиянию развитие капитализма в тогдашней Франции. Попыткой сохранить в условиях капитализма пережитки феодального строя, поставив тем самым народ и буржуазию под контроль церкви и помещиков, и является, в сущности, клерикально-монархическая реакция. Реставрация направлена по существу своему не столько против буржуазного общества и капитализма вообще, сколько против той демократической формы, в которую упорно пытались облечь это развитие в 90-х годах XVIII столетия Робеспьер, Марат и даже Дантон и Сийес.

Именно в этом свете нужно рассматривать борьбу реакционеров во главе с графом д'Артуа за возвращение национальных имуществ прежним их собственникам, поведение сельского духовенства, проклинавшего в своих проповедях новых владельцев этих национальных имуществ, законодательное ограничение интересов торговой и промышленной буржуазии, покровительство крупным земельным собственникам со стороны правительства. Именно в этом свете нужно рассматривать и разгул белого террора после «Ста дней», когда контрреволюционные эмигранты, которые «ничему не научились и ничего не забыли» избивали представителей народа и буржуазии, расстреливали офицеров, примкнувших во время «Ста дней» к Наполеону, изгоняли из Франции протестантов, производили массовые увольнения в армии и административном аппарате.

Реальный смысл политической практики Реставрации еще более отчетливо проявляется в писаниях ее теоретиков, среди которых первое место принадлежит Ж. де Местру (1753 —

1821) и Бональду (1754—1821). То, что их главные произведения появились еще в конце XVIII века («Consideration sur la France» вышла в 1795 г., а «Теория власти» в 1796 г.), а сами они умерли в начале эпохи Реставрации, нельзя считать существенным. Идеи, изложенные в этих книгах, именно теперь получили свое распространение и материальную опору.

Основным в деятельности Ж. де Местра и Бональда нужно признать их борьбу против демократических идеалов великих французских просветителей. Недаром эпоху Просвещения Ж. де Местр называет «одним из самых постыдных периодов в истории человеческого разума»[1]. Очень существенно, впрочем, что Ж. де Местр не верит в возможность полного восстановления дореволюционных учреждений и идей. Он только пытается свести к минимуму свободу, завоеванную в результате революции. Человек должен получать готовыми все свои убеждения. Он должен принимать без проверки и сомнения все традиционные верования и предрассудки. Ему полезно отказаться от своего индивидуального сознания и разума. Отрицанию подвергается у Ж. де Местра творческая активность человека. Язык, мысль, искусство, семья, общество, общественные учреждения,— все это идет от бога. Человек находит все это готовым и сформировавшимся, существующим от века и не подлежащим переустройству. Ему остается только подчиняться с покорностью и смирением всему существующему.

Французских романтиков, вступивших в литературу в первые годы Реставрации, нельзя рассматривать только как учеников и последователей реакционеров и консерваторов. Французский романтизм продолжает традиции ранней романтической литературы. Традиции эти, выраженные, правда, весьма непоследовательно и половинчато в творчестве Шатобриана, Сталь, Сенанкура, Констана, раннего Нодье, предстают укрепленными и обновленными в творчестве их современника Байрона. От раннего французского романтизма, от Байрона идет оппозиционный, антитермидорианский характер исходных установок французской романтической школы этой эпохи. От Шатобриана и Сталь, от Сенанкура и Байрона перенимает она враждебное отношение к человеку, погруженному целиком в материальный вещественный мир, по-

[1] J. de Maistre, Oeuvres complètes, t. IV, p. 282.

глощенному материальными, своекорыстными интересами, забывающему об остальных людях ради обладания вещами и личного благополучия, ради роскоши и богатства. Ламартин, один из основных деятелей романтизма этой эпохи, недаром усматривал сущность романтизма в борьбе с механистическим мировоззрением, равнодушным ко всему индивидуальному и поэтическому, с идеологией, которая получила распространение в эпоху Термидора и Империи, то есть после победы буржуазии над старым порядком. Романтизм, по его словам, явился протестом против засилья «геометров», явился ответом на «всемирный заговор математических наук против мысли и поэзии», сложился в борьбе с временем, когда «только одни цифры были в почете, только цифры оплачивались, только цифрам оказывалось покровительство». (Речь «О судьбах поэзии».)

Борьба с засильем материального, корыстного интереса, ограничением и сужением духовной жизни, равнодушием к человеческой личности, борьба за освобождение, богатство и многосторонность внутреннего мира человека, за многообразие человеческих интересов, за полноту и свободу чувства — объясняет то повышенное внимание к миру души, к интимным переживаниям, которое является основным для французского романтизма этих лет и восходит в традициях своих к художественной системе Руссо и его психологическому методу.

Александр Гиро, один из основных теоретиков французского романтизма начала 20-х годов, недаром определял романтиков, «представителей XIX столетия», как людей, которые «доверяют иногда своему сердцу, в то время как «люди XVIII века» верили только «своему разуму» и «своей памяти». Старому «объективному» искусству он противопоставляет новое — «субъективное», которое будет вдохновляться «чувствами». Он выступает на защиту «поэзии сердца». На смену «анализу» должно притти «воображение»[1]. Искусство получит тогда более «интимный и индивидуальный характер». Оно будет выражать чувства и страсти, раскрывать тайные стороны «сердечной жизни»[2]; оно откроет новый мир внутренней жизни человека.

С точкой зрения Гиро совпадают и высказывания Шарля

---

[1] «Muse Française», 1824, t. I.
[2] Ibid., t. II.

Нодье[1]. Еще в 1817 г.[2] он сочувственно отмечает «меланхолическую школу», вождем которой представлялся ему Гете. Основные ее черты он видит в способности «сильно чувствовать» и в знании «тайн, принадлежащих страстным сердцам». «Тайну человеческого сердца» признает он предметом нового направления, именуемого им «романтическим» и в 1818 году[3]. Он выступает здесь прямым продолжателем мадам де Сталь, с ее учением о страстных натурах.

## 2

Для романтических писателей первых лет Реставрации не проходит бесследно то обстоятельство, что влияние ранних французских романтиков и Байрона они испытывают на себе в годы глубокого общественного кризиса, когда торжество реакции представляется окончательным, традиции революционных лет — искорененными до основания, а повторение революционной ситуации невозможным. Не случайно поэтому, что наследство раннего романтизма они усваивают, не только не отвлекаясь от тех реакционных выводов, к которым пришли в свое время Сталь, Констан и в первую очередь Шатобриан, но и с особенной силой подчеркивая эти выводы и принимая тем самым половинчатый, непоследовательный романтизм Сталь и Шатобриана. Влияние Байрона нейтрализуется у романтиков Реставрации влиянием реакционных идей Ж. де Местра, Бональда, раннего Ламенне. Первые ростки романтического отношения к миру в значительной своей части скрываются у них под наростами реакционного мировоззрения.

В первую очередь это касается того аспекта, в котором предстает у романтиков начала 20-х годов внутренний, индивидуальный мир человека. Выступая в защиту душевной жизни, ученики Шатобриана и Сталь мыслят ее в отрыве

---

[1] Нужно учитывать, что эти взгляды Нодье намечаются у него уже в период Империи. В 1808 году в своем «Курсе литературы» Нодье особо выделяет среди писателей XVIII века — Прево, Руссо, Ричардсона, Гете, как автора «Вертера», Стерна и Бернарден де Сен-Пьера. «Чувствительность» и «меланхолия» являются их отличительной чертой. За «меланхолию» ценит он Юнга с Греем. Совсем не случайно, что бытовой реалист Фильдинг, сатирики Вольтер и Свифт стоят в его глазах значительно ниже всех этих писателей.

[2] Journal des Débats, 19. IV. 1817.

[3] Ibid., 8. XI. 1818.

от внешнего, материального мира, от материи, земли, плоти. Они пытаются зачеркнуть завоевания буржуазной цивилизации, устранить сферу материальной практики из жизни человека. Психологизм приобретает у них явно спиритуалистическую окраску. Новое искусство является для них прежде всего искусством антиматериалистическим и религиозным. Человек, освобожденный от ограниченности и узости материального интереса, подчиняется у них «небесным силам», раскрепощенное, «светское» сознание возвращается в лоно церковного авторитета. Идеальная, гармоническая действительность перемещается в потусторонний мир.

Александр Суме, являвшийся наряду с Гиро одним из основных теоретиков школы, недаром выступил в журнале «Lettres Champennoises» с упреками по адресу Андре Шенье за то, что тот украшает и оживляет чувственный мир, оставляя в тени мир духовный, за то, что его поэзия не способна вызвать ощущение невидимого и бесконечного и погрузить в созерцательное настроение, то есть отвлечь от всего реального[1]. Те же возражения делает по адресу Шенье молодой Гюго в статье о Ламартине. Шенье сосредоточивает свое внимание, по мнению Гюго, исключительно на земной страсти. Ламартин, которого Гюго противопоставляет Шенье, «очищает земную страсть, возвышает ее до небесной любви»[2].

Борьба против материалиста и эмпирика Шенье обобщается в выступлениях против антирелигиозного XVIII века. Александр Суме в журнале «Французская муза» осуждает «дух философствования», распространившийся во Франции XVIII столетия. Дух этот пытался заменить собой «воодушевление великого (то есть XVII) века», обойтись без бога и покинуть идеальный мир ради мира опыта. Александра Суме раздражает «безбожность» и «пустота» французской поэзии предшествующего столетия. Поэзия должна посвятить себя, полагает он, религии, созерцанию природы и божества[3].

Романтики начала 20-х годов сохраняют образ героя, охваченного беспокойством и волнением, одержимого пламенной страстью, от которого в итоге своего идейного развития отказались их учителя. При этом, однако, они заранее убеждены, что потребности этого героя, его «смутная грусть», его «тайная мечтательность», его «безграничные желания» не

---

[1] «Lettres Champennoises», 1822, t. III.
[2] V. Hugo, Oeuvres, éd. 1842, t. I, p. 529.
[3] «Muse Française», 1824, t. II, p. 161.

могут быть полностью удовлетворены в пределах «чувственного мира». Об этом свидетельствуют заявления журнала «Французская муза». О том же пишут «Lettres Champennoises»— поэзия должна обнаруживать «ничтожность здешнего мира» и «уводить мысль к тому, что находится за его пределами» [1].

Искусство в представлении романтиков начала 20-х годов получает вообще откровенно ирреалистический характер. Оно выражает собой устремленность в потусторонний, сверхчувственный мир, бегство от всего земного, отрешенность от всего чувственного. Суме приходит в восторг от Клопштока, потому что тот вырывает читателя из сферы «повседневных мыслей», пробуждает от «сна обычной жизни», переносит в «святое святых духовного мира», допускает его в «мир ангелов» [2]. Своим ирреализмом, своей отрешенностью от практической жизни восхищает Суме и «Мария Стюарт» Шиллера. «Экзальтированность» и «поэтичность» трагедии дают возможность, когда смотришь или читаешь ее, забыть обо всем «слишком близком к реальности в положении персонажей» [3]. Суме не удовлетворяют, в силу этого, «земные» наклонности многих французских писателей. Французы, заявляет он, слишком «робко передвигаются по полям воображения», они не рассматривают искусство «с точки зрения идеала». Они стремятся свести творчество к «прозаической имитации», в то время как поэтический талант нуждается в «презрении к красоте реальных предметов» [4]. «Поэзия освобождает предметы,— заявляет Суме во «Французской музе»,— от вульгарной оболочки, чтобы раскрыть нашим взорам все формы их потустороннего чудесного существования. Поэт угадывает под различными предметами, которыми он окружен, нечто иное, чем сами эти предметы... Поэзия пытается открыть в событиях, происходящих в этом мире, всемогущую силу, которая создает их». Поэзия обнаруживает «невидимые двигатели событий» [5]. Суме рабски следует здесь за эстетикой Шатобриана.

Религиозность и спиритуализм ставят романтиков, примыкающих к «Французской музе», в резкую оппозицию к

---

[1] «Lettres Champennoises», 1822, t. III.

[2] Soumet, A. Les scrupules littéraires de M-me de Stael, 1814, цит. по Eggli, Le débat romantique, 1933, p. 220.

[3] Цит. по Eggli, p. 226.

[4] Цит. по Eggli, p. 219.

[5] «Muse Française», 1824.

искусству, беспощадно раскрывающему зло и уродство действительности и отрицающему в то же время существование благостного потустороннего мира. Именно отсюда идет у романтиков этого направления отрицательное отношение к поэзии Байрона и к «готическому» роману или «роману ужасов», созданному в Англии Редклиф, Льюисом и Матюреном.

Говоря о поэмах Байрона и о «готическом» романе, нужно учитывать, что в произведениях этого рода романтическое начало получает гораздо более последовательное и безоговорочное развитие, чем в творчестве Шатобриана, Сталь и других французских романтиков. Если Шатобриан и Сталь имеют в первую очередь дело с героем, нарушившим, подобно Рене, Коринне и Дельфине, устои старого порядка, и пытавшимся вырваться на просторы нового мира, то готический роман ставит в центр изображения хаотичность и дисгармонию этого нового мира. Романтическое мировоззрение принимает у этих писателей отчетливую трагическую окраску. Именно в этой связи резко меняется и облик романтического героя. Он становится здесь гораздо более мужественным и активным, менее созерцательным и самоуглубленным. Этот герой переводит во внешний мир свои душевные страсти и свое «тайное волнение». Он подчиняет им не только свои внутренние переживания, но и свое поведение, действия, поступки.

Французских романтиков начала 20-х годов раздражает прежде всего то стремление к изображению уродливого, которое отличает авторов «готического» романа и Байрона. Они не принимают, кроме того, трагедийности этого направления. Они хотели бы смягчить образы «ада», картину земного зла, образами «рая», то есть изображением красоты потустороннего мира. Романтики хотели бы отменить и снять безвыходность, неразрешимость противоречий, на которой особенно настаивали Байрон, Льюис, Матюрен, отвергающие «небесный», «религиозный» выход. Они хотели бы объявить Байрона и «черный роман» вне закона. Особенную враждебность вызывает у них именно Байрон. Против Байрона выступает с программным стихотворением Ламартин. Мрачный, скорбный, скептический тон поэзии Байрона вызывает серьезные сожаления В. Гюго[1]. На антибайронистские позиции переходит в начале 20-х годов и Шарль Нодье.

Вражда к Байрону намечается, впрочем, у Нодье значительно ранее, еще до начала Реставрации. Еще в 1814 году

[1] V. Hugo, Oeuvres, éd. 1842, t. I, p. 573.

он выступает против тех тенденций современной ему литературы, которые находят себе наиболее адекватное воплощение в творчестве Байрона и опираются в своем изображении действительности на активного, бунтующего героя, одержимого бешеной страстью. Именно отсюда идут выпады Нодье против Шиллера и симпатии, выражаемые им по адресу Расина. Шиллер является для Нодье первым представителем разложения старого искусства. У Шиллера, по его мнению, приобретают права гражданства «неуравновешенные герои» (образцом их он считает Карла Моора), которые у старых писателей (у Расина, в частности) были ограничены в своих действиях и не занимали ведущего места [1]. А дальше начинаются у Нодье столкновения с Байроном и готическим романом. Нодье — противник трагедийности Байрона и готического романа. Он против «безумных страстей», против «преувеличений», против «варварских излишеств», против изображения «беспорядка» и «болезней». Нодье отвергает показ «великих физических страданий», «великих нравственных мучений» «крика» и «воя» [2].

Вскоре, правда, наступает у Нодье период кратковременного увлечения Байроном, мелодрамой и готическим романом. К этому периоду относится, кстати говоря, его «Жан Сбогар». Но уже в 1821 году Нодье объявляет готический жанр в своем предисловии к роману Матюрена «Бертран, или замок Сен-Альдобранд» «аберрацией больного ума», явлением «болезненным», продуктом «бредовых фантазий» [3]. Литературное направление, исполненное «атеизма, бешенства и отчаяния», «откапывающее мертвецов, чтобы устрашить живых», он преследует и в статье, посвященной «Маленькому Пьеру» Шписа [4]. Литературное направление, лидером которого Нодье считает Байрона, он именует «неистовым» и квалифицирует, как «ложно-романтическое». Ему противопоставляется в статье о «Бертране» «подлинный романтизм», связанный в представлении Нодье с именем Гете, то есть в первую очередь с «Вертером». «Свободные, смелые, остроумные концепции» этого «подлинного романтизма» Нодье отграничивает в статье о Шписе от «чудовищных сумасбродств», свойственных творчеству Байрона, готическому роману и ме-

[1] Journal des Débats, 6. IX. 1814.
[2] Цит. по Bray, R. Chronologie du romantisme, 1932, p. 69.
[3] Цит. по Larat, L'exotisme et la tradition dans l'oeuvre de Ch. Nodier, p. 152.
[4] Цит. по Bray, R., Chronologie du romantisme, 1932, p. 68.

лодраме, которые «оскорбляют все приличия». Нодье доходит здесь до того, что оправдывает сторонников классицизма в их борьбе против этих тенденций романтической школы, оправдывает то возмущение, которое вызывает в них новейшая литература.

Борьба со скептицизмом и трагедийностью Байрона и готического романа, борьба с материалистическим «безбожным» мировоззрением французского XVIII века соединяется у романтиков начала 20-х годов с идеями традиционализма, восходящими к сочинениям Ж. де Местра или Бональда. В традиционности, в борьбе с идеей прогресса открывается основание специфического для романтиков этого периода культа средних веков. В средневековье чтут они в первую очередь исконный, от века данный общественный строй, по отношению к которому все учреждения, созданные последующим историческим развитием, являются чем-то только дополнительным, второстепенным, случайным. Традиционностью объясняется, в свою очередь, ненависть романтиков Реставрации к эпохе Просвещения, решительно порвавшей со средневековым мировоззрением. XVIII век неприемлем для романтиков не только в силу своего атеистического духа, но и из-за своей веры в прогресс. «Общество благонамеренной литературы», в котором принимают деятельное участие романтики, усматривает свою задачу не только в борьбе с безбожной и материалистической философией, созданной людьми XVIII столетия, но и в ликвидации перерыва в развитии, учиненного этими же людьми, в восстановлении связи между современностью и дореволюционными порядками, с которыми боролись просветители, в восстановлении связи между «современными учреждениями» и «учреждениями старинными». «Родина существует не только в почве, но и в воспоминаниях,—читаем мы в «Программе Общества благонамеренной литературы»,— слава народа раскрывается... в его летописях... опыт заключается в воспоминании о прошлых временах». И «Общество» призывает писателей «служить вере», «пропагандировать роялизм», «обращать к здравым (то есть враждебным революции и демократии) идеям», включиться, иными словами, в единый фронт реакции.

Идея традиционности определяет отношение романтиков к классицизму. В обычном представлении романтики являются противниками классицизма. Фактически, однако, дело обстоит сложнее. В классицизме романтики видят прежде всего наследие старого режима. Они опасаются поэтому

сколько-нибудь решительно поколебать его основы. Любопытно в этой связи, что не все этапы в развитии классицизма имеют для них одинаковое значение. Революционно-демократический классицизм XVIII столетия не вызывает у них особенных симпатий. Французская литература 1789—1815 годов рассматривается в «Программе Общества благонамеренной литературы», как выражение «бунта, беспорядка, безбожия и буйных страстей». Другое дело классицизм XVII столетия, классицизм, связанный в их представлении со старым режимом, с дворянством, с монархией.

Молодой Гюго выступает в своих критических статьях, печатавшихся в 1820—1824 годах в «Литературном консерваторе» и во «Французской музе», одновременно и как ярый противник литературы XVIII века, и как поклонник литературной школы XVII столетия. В этом отношении он покорно следует за Шатобрианом и поздней Сталь. XVIII столетию он отказывает во всяком самостоятельном и положительном содержании. XVIII век в глазах его только промежуточная, переходная эпоха, эпоха разложения старого строя, эпоха рококо и упадка дворянства. Великое революционно-демократическое движение XVIII столетия для молодого Гюго как бы не существует. «Скандалы времен регентства», «мерзости Людовика XV», всеобщая «моральная испорченность», «насилия в министерствах и в парламентах» — вот в чем заключается для него содержание предреволюционного периода. «Придворные прелаты» — вот его главные герои. В этом же аспекте воспринимает Гюго и самих просветителей. Они ничем не отличаются для него от представителей феодального декаданса. Вольтер — олицетворение «обессиленной и расслабленной эпохи», фигура «жалкая и мелочная».

Отрицая XVIII столетие, Гюго, в полном согласии с традициями Шатобриана, полон всяческих симпатий к периоду расцвета абсолютизма, к XVII веку. В 1823—1824 годах он находится еще целиком под впечатлениями «грандиозного облика» Людовика XIV, еще полон пиетета по отношению к Боссюэ и Паскалю. Если он и порицает эпоху Людовика XIV, то только за то, что она вслед за XVI веком сделала первые шаги к выходу из средневековья. Не потеряли для него своего очарования и писатели XVII столетия. Он поклонник Буало и Расина. Расина он совершенно явно предпочитает Вольтеру [1].

[1] V. Hugo, Oeuvres, éd. 1842, t. I, pp. 563—564.

Тех же взглядов, что Виктор Гюго, придерживается романтический критик Гиро. Свою статью «Nos doctrines» он посвящает оправданию литературной школы XVII столетия: «Восемнадцатый век, полагая, что он продолжает семнадцатый, на самом деле оторвался от него. Неоклассики исказили классицизм. Нужно вернуться к духу великого (то есть XVII) века». За возвращение к 1660 году, за «полное возрождение» и стоит Гиро. О возвращении к предшествующим векам, которые оставили после себя «нетленные образцы», говорится и в «Программе Общества благонамеренной литературы». Особенно четко заявляет о своих симпатиях к XVII веку романтический журнал «Литературный консерватор». Он восхищается Буало и Расином, французскую классическую трагедию ставит выше Шекспира, Шиллера и Гете.

Верхом совершенства и непревзойденным образцом представляются романтику Гиро (ср. его статьи во «Французской музе») и литературные жанры, созданные классицизмом XVII столетия. Новому искусству нечего делать в сфере жанров, созданных Корнелем, Расином, Мольером, Буало. Представителям нового искусства остается искать новых путей в жанрах, которыми в эпоху классицизма совсем не занимались. «Славы можно достигнуть только в тех жанрах, в которых не блистали наши поэты классики»,— пишет Эмиль Дешан во «Французской музе»[1].

Романтизм мыслится здесь как нечто мирно сосуществующее с классицизмом. Это союзники, а не соперники. Романтизм представляет только лишь дополнение к классицизму, образует всего-навсего особую сферу внутри классической системы. Классиками, разрабатывающими некоторые второстепенные жанры, должны явиться романтики. Но классицизм присутствует в литературном сознании 20-х годов, как мировоззрение авторитарное и враждебное всякой свободе личности, как мировоззрение, сводящее к нулю все частное, индивидуальное, своеобразное, все не подчиненное стандарту, трафарету, безличной норме, одним словом, как мировоззрение антигуманистическое и реакционное. Индивидуальный внутренний мир, свободная человеческая индивидуальность, которую выдвигают романтики, в системе классицизма как раз и не находит себе места. И, с другой стороны, именно в классицизме обретают себе опору спиритуалистические тенден-

[1] «Muse Française», 1823, t. I.

ции и мотивы романтической школы, поскольку эти тенденции и мотивы поддерживают борьбу классицизма с образом индивидуального свободного человека.

Но тогда романтизм, поскольку он рассматривается как провинция классицизма, приходит по существу к самоотрицанию. Стремление романтиков начала 20-х годов к компромиссу с существующим строем и с теми идеологическими формами, которые его охраняют, влечет их к самоликвидации. Задуманный как искусство XIX столетия, романтизм имеет у них тенденцию стать простым повторением давно пройденных этапов в развитии искусства. Проникнутый критическим отношением к буржуазному обществу, романтизм не только не зовет это общество к движению вперед, но, напротив, укрепляет и поддерживает в нем его архаические и отмирающие стороны и формы.

## 3

Примирение с современным обществом намечается, впрочем, у французских романтиков, группирующихся вокруг «Французской музы», и в ином направлении, не связанном уже с архаическими, ультрароялистскими тенденциями. Защитником и сторонником этих «иных» тенденций оказывается Шарль Нодье. Именно литературный салон Нодье в библиотеке «Арсенала», куда он поступает на службу в качестве библиотекаря, и становится центром новых тенденций. Нодье сохраняет в своем литературном салоне эклектический и компромиссный тон, царивший в кружках Дешана и «Французской музы», допуская туда и классицистов, и романтиков, все более и более склоняющихся к классицизму (Суме, Гиро, Ансло). Но если он терпит в «Арсенале» колеблющихся романтиков, то последовательных сторонников классицизма встретить у него можно очень редко. Нодье — и в этом его главное отличие от течения, возглавляемого Суме и Гиро,— не желает итти на какие-либо уступки классицизму. Показательна статья его, напечатанная 19 марта 1823 года в «Quotidienne». Классицизм он связывает с монархией старого режима. Но сам он вовсе не желает вступать в союз с людьми, которые мечтают о полном восстановлении этой монархии. Он на стороне наследников революции. Однако ее наследниками представляются ему в первую очередь либералы, то есть партия, которая поддерживает общественный

строй, создавшийся в результате компромисса, именуемого Реставрацией, отвергая и последовательных продолжателей революционных традиций, и ультрароялистов с клерикалами.

К своим новым позициям Нодье приходит через критику готического жанра. Нодье объявляет «черный жанр» верным отражением современной эпохи. Романтизм, утверждает он в статье о Шписе,— это классицизм современного человечества, выражение нового общества, которое не имеет ничего общего ни с греками, ни с римлянами. Литература кошмаров и ужасов отражает в его представлении оборотную сторону капиталистического прогресса. Жестоко иронизируя над буржуазной современностью, он устанавливает в одной из статей 1819 года прямое соответствие между «общественным усовершенствованием», которое явилось следствием революции 1789 года, и состоянием литературы, которая посвящает себя изображению «наших несчастий», населяет свой мир «вампирами» и «наполняет его кошмарами»[1].

Но Нодье ограничивает историческое значение того отражения действительности, которое раскрывается в готическом романе. «Неистовый» жанр он связывает не с буржуазным строем вообще, не с его основными законами, а с переходной эпохой от строя феодального к буржуазному, с эпохой революционного кризиса. В предисловии к переводу на французский язык сочинений Байрона (1823) он утверждает, что творчество Байрона явилось истолкованием всех страстей, всех чувств, всех «неистовств», зародившихся в бурный промежуток времени, в котором смешались первые шаги нового общества и конвульсии общества старого, разлагающегося[2]. В привычке к чрезвычайно сильным и потрясающе трагическим впечатлениям, которые испытал французский народ за время революции, усматривает Нодье причину распространенного во Франции интереса ко всякого рода страшным и кошмарным сюжетам. Недаром в другой своей статье, разбирая вопрос об успехах и влиянии новой литературной школы, говорит он об «утомленном воображении», которое нуждается в преувеличенных эффектах, для того чтобы возбудить себя, о «пресыщенных поколениях», которые требуют «сильных ощущений»[3].

---

[1] Nodier Ch., Mélanges de littérature et de critique, t. I, p. 411.

[2] Цит. по Larat, p. 153.

[3] Nodier Ch., Mélanges etc. t. I, p. 411.

Но если образы «ужасного жанра» отражают не существенные тенденции капиталистического общества, а лишь своеобразные черты переходного периода от старого общественного строя к новому, то тем самым развитая капиталистическая действительность, освободившаяся от противоречий переходного периода, должна быть объявлена гармонической и упорядоченной. Это согласуется с надеждами, которые Нодье возлагает еще в 1814 году в «Journal de l'Empire» (8 и 9/I) на «окончание анархии», то есть революционного периода, на наступление мирных дней, которые принесут с собой, как ему представляется, великий литературный расцвет.

Символом тех «мирных дней», от которых он ждет столь многого, и является для него романтизм «Французской музы» и кружка Дешана. Именно в этом плане Нодье воспринимает творчество Шатобриана и Ламартина. Снова ополчаясь в 1823 году против мелодрамы, против байронического «неистовства», и даже против «избытка меланхолии», которую способен внушить «Вертер», Нодье упорно подчеркивает успехи романтической школы во Франции, имея при этом в виду именно направление «Французской музы». Его восхищение вызывают «трогательные элегии» и «возвышенные оды» представителей новой школы. Он восторгается «блестящей плеядой юных поэтов». Он видит в них представителей новой эпохи, преодолевшей общественный кризис 1789—1814 годов[1].

Точку врения Нодье на романтизм разделяет и развивает, начиная с 1824 года, и молодой В. Гюго. В своей статье о Байроне, написанной в 1824 году, Гюго прежде всего заявляет о своем отрицательном отношении к классицизму. Классицизм является для него выражением отживших, устаревших обычаев и настроений. Современным писателям незачем заниматься восстановлением отошедшей в прошлое литературы. Классицизму противостоит у Гюго литература новой эпохи. Но она разделилась на два течения. Одно из них видит все из «глубины ада», другое «с высот неба». Одно окружает человека «демонами, призраками и мрачными видениями», другое помещает у колыбели человека ангела; который сопровождает его до ложа смерти. Первое придает «дьявольское освещение» самым светлым картинам, второе пронизывает «божественным лучом» самые мрачные образы. Ро-

---

[1] Quotidienne, 29. VII. 1823.

доначальник первого течения — Байрон, родоначальник второго — Шатобриан. Байрон выразил в своем творчестве «последние конвульсии издыхающей эпохи», Шатобриан удовлетворил «первым потребностям возрожденного общества»[1]. Школа Шатобриана явилась, таким образом, по мысли Гюго, искусством, не уводящим в прошлое, а возвышающим новую эпоху. Эта эпоха начала преодолевать и преодолеет до конца глубокий общественный кризис, истолкователем которого был Байрон. Гюго, так же как и Нодье, видит в Байроне явление исторически преходящее. Гюго полон веры в будущее и свободен от скепсиса. Будущее, полагает он, принадлежит Шатобриану.

Гюго, впрочем, в своей художественной практике очень скоро отошел от шатобриановской группировки. Развитие его не показательно для ее эволюции. Другое дело Ламартин и Виньи. В их творчестве спиритуалистические тенденции в романтизме достигли своего расцвета (это относится в первую очередь к Ламартину), в их же творчестве эти тенденции и пережили жесточайший кризис (это касалось в особенности Виньи).

---

[1] Hugo V., Oeuvres, éd. 1842, t. I, pp. 572—573.

# ПОЭМЫ И ЛИРИКА АЛЬФОНСА ДЕ ЛАМАРТИНА

## 1

Альфонс де Ламартин родился в 1791 году. Он происходил из обедневшей дворянской семьи и детство свое провел в поместьи отца. Родителями своими он был воспитан в религиозно-нравственном духе, в верности старому режиму, монархическим принципам и католицизму. От родителей унаследовал Ламартин ненависть к общественным порядкам, создавшимся во Франции после революции. Иезуитская коллегия, в которой он получил образование, дружба с Ламенне, в то время занимавшим еще ортодоксальные католические позиции, и увлечение Шатобрианом-католиком и легитимистом, в подражание которому он начал писать христианскую эпопею «Хлодвиг», укрепили в нем консервативное мировоззрение, преданность церкви и враждебное отношение к дореволюционному строю. Дипломатическая карьера Ламартина (с 1820 по 1823 год он состоял советником французского посольства во Флоренции) связала его практически с монархией Бурбонов, которые, кстати сказать, покровительствовали ему и как поэту.

С этими воздействиями сочетались, впрочем, и другие, им враждебные, расширявшие кругозор Ламартина, вносившие существенные противоречия в его мировоззрение и придававшие его настроениям совершенно иное, не консервативное направление. Через посредство этих влияний Ламартин соприкасался с традициями революции. Ламартин в молодости своей пережил подлинное увлечение Жан-Жаком Руссо. Наряду с этим огромное значение имели для него Шато-

бриан — автор «Рене» и «Атала», сочинения мадам де Сталь и — что особенно важно — Байрон.

Как и все большие писатели его времени, Ламартин не оказался, таким образом, в стороне от традиций литературы, проникнутой в той или иной степени бунтарским, оппозиционным романтическим духом. Раннее творчество Ламартина, то есть лирические стихотворения, написанные им в 1815 — 1830 годах и вошедшие в состав сборников «Первые размышления» (1820), «Новые размышления» (1823) и «Поэтические и религиозные созвучия» (1830), не было ограничено реакционным мировоззрением и оказалось только в известной своей части связано со спиритуалистическими тенденциями «Французской музы».

Поэзия Ламартина эпохи Реставрации создается в явной оппозиции к термидорианской культуре пореволюционной эпохи, к прозаической, сухой и рассудочной практике буржуазного общества. Поэзию свою он сам, правда, противопоставляет дворянской эпикуреистической лирике XVIII века, лирике Шолье, Бертена, Парни. Но для литературного сознания его эпохи термидорианская культура и культура рококо были явлениями чрезвычайно близкими и глубоко родственными друг другу. Термидорианский период представлялся прямым продолжением эпохи разложения абсолютизма.

В эпоху Империи сам Ламартин находился, впрочем, под сильным и непосредственным влиянием этой лирики преходящих, мгновенных настроений и переживаний, поверхностных, неуглубленных ощущений и восприятий, этой поэзии чувственной видимости, пластических образов и сенсуалистического отношения к действительности, поэзии, ограниченной пределами непосредственно данного, осязаемого, зримого, мира [1].

Позже, в период Реставрации, Ламартин освобождается все же от этих влияний и вступает в решительную и резкую борьбу с традициями сенсуалистической поэзии. Начиная со второй половины 1810-х годов он круто порывает с принципами эпикуреистического искусства. Поэт пытается выйти за пределы мимолетных, мгновенных психических состояний, обращается к постоянным, длительным, устойчивым душевным переживаниям, имеет дело с глубокими чувствами и страстями, способными овладеть всей психической жизнью человека,

[1] Стихотворения Ламартина, написанные в духе Шолье, Бертена и Парни, остались неопубликованными.

подчинить себе все его помыслы и стремления. Душевная жизнь лирического героя у Ламартина не ограничивается, в соответствии с этим, пределами настоящего времени. Она вбирает в себя минувшее и уже пережитое. Недаром такую огромную роль в поэзии Ламартина получает память, воспоминания. Герой его постоянно обращается назад, пробегает заново предшествующие этапы своей жизни, сохраняет в сознании весь свой жизненный путь, судьбу, биографию.

Сознание лирического героя в поэзии Ламартина уже не отражает механически и пассивно (в отличие от лирики Шолье, Бертена и Парни) мимолетные внутренние состояния и вступающие в данный момент в его кругозор предметы и явления внешнего мира. Оно обретает активность, противостоит текучему, ежеминутно меняющемуся миру впечатлений и переживаний, остается неизменным и тождественным себе, невзирая на смену лиц, вещей и событий. Оно преодолевает, таким образом, время.

В элегии Ламартина «Озеро» герой остается верен своей возлюбленной и после ее смерти. Он сохраняет в своем сознании образ умершей и радостные часы, проведенные с нею. И природа, окружающая его, закрепляет в памяти это радостное прошлое. Дикие скалы, черные сосны, смеющиеся холмы, вздыхающий тростник, стонущий ветер остаются молчаливыми свидетелями счастья, которое пережил герой. Природа удерживает в себе атмосферу радости и наслаждения, которые он испытал, и как бы помогает ему перенести утрату и преодолеть горе.

Сознание ламартиновского героя пытается вырваться и за пределы эмпирического пространства. Поэтическая действительность Ламартина недаром расширяется за пределы непосредственно данного, зримого, осязаемого, вбирает в себя гигантские пространства, бесконечные дали, необъятные просторы земли и неба. Поэзия Ламартина делает своим объектом вселенную, мироздание, всю природу, весь космос. Она раздвигает рамки повседневного, бытового, камерного существования. Пейзаж его враждебен всему очерченному, ограниченному, замкнутому, теряется в бесконечности, в дали, в тумане. Человеческое «я» в поэзии Ламартина как бы стремится охватить в своем кругозоре бесконечность, вобрать в себя огромное мироздание, расшириться до гигантских масштабов вселенной и превысить их, восторжествовать над ними.

Именно это раздвигающееся, расширяющееся, расту-

щее человеческое сознание и питает гордость, дерзость и бунтарство ламартиновского героя, которые сближают его в какой-то степени с героями Байрона и ставят во враждебное отношение к «Французской музе». Лирический герой Ламартина способен восстать против неба, послать проклятие богу, увидеть в нем движущую силу и первопричину мирового зла и мировой дисгармонии («Отчаяние»).

Герой Ламартина полон вообще подлинно романтического беспокойства и томления по новым, неизведанным формам жизни. Он не удовлетворен существующим состоянием, не удовлетворен настоящим, здешним, близким и стремится к выходу из него. Неудовлетворенность настоящим, характеризующая ламартиновского героя, определяет тот мрачный, трагический аспект, в котором раскрывается перед его взорами мир общественных отношений. Ламартину глубоко чужд поверхностно-оптимистический, легкомысленный и фривольный взгляд на жизнь, который отличает лирику Шолье, Бертена и Парни. Герой Ламартина утрачивает способность видеть все в розовом свете, сквозь дымку иллюзий и самообмана. Он стремится сорвать с действительности покров, маскирующий ее противоречия и дисгармоничность. Он сближается здесь опять-таки с Байроном и «готическим» романом.

Действительность окутана у Ламартина в тона отчаяния и мрака, переполнена страданиями и печалью, раздирается внутренними противоречиями и антагонизмами. Над землею царствует зло, на земле царит горе — утверждается в стихотворениях «Отчаяние», «Слава», «Человек». Все существующее испускает стоны. К небу с земли устремляются вздохи, жалобы, рыдания, слезы, проклятия. На пути человека—враждебная судьба или палачи. Герой стихотворения «Отчаяние» встречается на каждом шагу с изгнанниками, с несчастными, всюду видит жертвы, всюду обнаруживает преступления, всюду сталкивается с пытками и казнями. Все благородное, идеальное, высокое терпит поражение. Добродетель падает под ударами «безнаказанной отваги». Истина изгоняется. Слава покупается кровью и неразрывно связывается с несчастиями и горем. Тасса сковывают цепи. Овидий кончает свои дни в изгнании. Гомер теряет зрение и просит милостыню. К победе, к торжеству открыт путь лишь для всего низкого и уродливого. Поэтому удача постоянно оказывается на стороне больших преступников.

Мир души, мир человеческого сознания, мир глубоких и прочных чувств и переживаний, который является основным

предметом изображения в поэзии Ламартина и подлинной стихией этой поэзии, противопоставлен у него жестокой и мрачной действительности. Герой, порвавший с существующим общественным строем, отрекшийся от его зла и уродств, не обнаруживает этого зла и уродства в самой натуре человека, в его сердце, в его душе, в интимных, сердечных связях между людьми. В любви, в общении с другим человеческим существом он и пытается обрести счастье, красоту и гармонию.

Неудовлетворенность настоящим, свойственная ламартиновскому герою, вынуждает его к поискам новых форм жизни, превращает его в беспокойного, неустанного искателя истины («Человек»), в вечного странника, заставляет бежать из той же жизненной сферы, в которую бросила его судьба, заставляет его порвать с обществом и уйти в себя, в свой внутренний мир, погрузиться в природу.

Природа рисуется Ламартину как противовес обществу и цивилизации, как средоточие гармонии и согласия, строя и равновесия. Образ природы у Ламартина, в отличие от Шатобриана в его «Атала», как бы указывает на возможный выход из общественных бурь и волнений, как бы указывает на возможность счастья на земле. Мир природы у Ламартина не случайно предстает перед его героем во всем своем блеске и великолепии при восходе солнца (ср. стих. «Гимн утру»). Наоборот, мир общественных отношений окутан мраком и печалью. Волны золота, лазури и света омывают природу. Слуха героя касаются грохот морских волн и порывы ветра. Вот просыпаются птицы и наполняют пением воздух. Взору открывается бесконечное разнообразие красок, оттенков, форм. И природа не остается при этом враждебной и чуждой человеку, как это было в «Атала» у Шатобриана. Человек, покинутый другими людьми, не чувствует уже себя одиноким в огромной, бесконечной вселенной. Все в ней живет, мыслит, сочувствует ему, горюет и радуется вместе с ним.

Но природа у Ламартина является человеку и в другом своем — уже не байроновском — аспекте: как сфера тишины и покоя. В элегии «Уединение» она предстает перед героем скорее как воспоминание о греческих пейзажах: в полусвете, полусумраке, при закате солнца, освещенная его последними лучами. Она лишена ярких красок, ослепляющих цветов. Она покрыта тенью, погружена в сумерки, теряется в туманной дали. Она омывается розовым и чистым, успо-

каивающим взоры светом. Природу пронизывает абсолютное безмолвие и неподвижность. Для нее типичны образы сна. Человек ищет в ней уже не поля для приложения своей неисчерпаемой активности, а места отдохновения. Но и здесь, пусть в ослабленной форме, сохраняется та же идея гармонии и порядка, та же идея дружбы с человеком, в которую уже не верит Шатобриан. И в этом своем аспекте природа утешает и ободряет человека, вносит ясность и порядок в его душу, делает его уравновешенным, сдержанным и уверенным в себе.

Эти руссоистские мотивы не получают, впрочем, господствующей роли в поэзии Ламартина. Рядом с ними растут и ширятся враждебные им идеи и темы, восходящие уже не к Руссо, а к тому же Шатобриану, к английскому преромантизму XVIII столетия, к Юнгу, Грею, к макферсоновскому «Оссиану», к их мрачному, трагическому миросозерцанию. Прекрасное, благородное, возвышенное, то есть все то, что дает человеку силу противостоять жестоким обстоятельствам внешнего мира, оказывается органически связанным у Ламартина с явлениями, подчиненными времени и движению. Но самое время и движение мыслятся не как движение к новому, как развитие от прошлого к будущему, как смена старого новым. Время и движение связываются с бренностью, обреченностью на уничтожение. Развитие и движение приобретает регрессивный, нисходящий, убывающий характер.

Любовное чувство ламартиновского героя сохраняется неизменным, невзирая на все изменения во внешнем мире. Но объект этих чувств, его возлюбленная, находится во власти уничтожения: она умирает и оставляет его в одиночестве на земле. Любовное чувство к ней проникается мраком и печалью. Мысль о смерти преследует и самого героя. Человеческая жизнь уподобляется в стихотворении «Бессмертие» угасающему дню. Существование человека коротко и сумрачно. Любовь и дружба оставляют его. Одиноко спускается он по тропинке, которая ведет к могиле («Долина»).

Тленность, преходящность отмечает и все то, что создает человек. Эту мысль подробно развивает Ламартин в стихотворении «Вера». Пейзаж, раскрывающийся здесь, совершенно по-шатобриановски подчеркивает неосновательность, неустойчивость, непрочность всей человеческой цивилизации. Древние памятники покрыты травой и лежат в пыли. Трава выросла в форуме, цветы на могилах. Колючим кустарником заросли

дворцы героев. Статуи богов лежат у входа в опустевшие храмы.

Динамичность и вместе с тем тленность, свойственные человеку и его созданиям, оказываются присущими и природе. Прекрасная, величественная, любезная и дружественная человеку природа в такой же мере эфемерна, как и сам человек. Подчиненным времени, движению и вместе с тем бренным, ущербным является весь мир в целом. Все в нем изнашивается, все клонится к небытию, все рождено для смерти. К упадку движется солнце, падают в лесах под бременем годов кедры, высыхают моря, желтеют луга, чахнут травы («Бессмертие»). Земля теряет свои плоды, леса — свое убранство («К Эльвире»). Постепенно бледнеют и угасают небеса («Бессмертие»). Все готово погрузиться в вечное забвение.

Ни о какой подлинной устойчивости и прочности в пределах природы не может быть и речи. Человек не в состоянии и здесь найти себе подлинную опору. Но тогда и руссоистское бегство в природу оказывается бесполезным. И вот если в стихотворениях «Отчаяние», «Человек» Ламартин обличает жестокий мир цивилизации, а в элегии «Долина» воспевает гармоническое существование на лоне природы, то в элегии «Уединение» он подвергает отрицанию мирное пустынное житие, показывает его несовершенство, неполноценность. Идиллия руссоизма, руссоистские иллюзии подвергаются здесь сокрушительной критике. Но вместе с руссоизмом подвергаются отрицанию и романтические позиции самого Ламартина. Вместе с критикой и осуждением руссоистского пассеизма и апологии патриархального прошлого рушится и романтический принцип обновления, принцип устремленности в будущее, принцип борьбы и активности.

Если все так хрупко и непрочно в реальном мире, то и общение с ним утрачивает для ламартиновского героя все свое очарование. Отсюда возникает у Ламартина мотив равнодушия к жизненным наслаждениям и радостям. Печать юнговской и греевской меланхолии, которую когда-то защищала и оправдывала мадам де Сталь, которую развивал и углублял Шатобриан, лежит на герое Ламартина. Герой элегии Ламартина «Уединение» ничего не ждет от жизни, ни о чем не просит. Что ему до всех этих дворцов и хижин, рек, холмов и лесов? Безучастным взором следит он за движением солнца. Восходит ли оно, заходит ли оно, ему одинаково безразлично. Ничто не может пробудить восторг в его душе.

Очень существенна в этой связи для Ламартина и антиромантическая тема пресыщения. Герою Байрона недостаточно того, что он видел, того, что он знает,— он нуждается в новом, неизведанном. Он находится в поисках более широкого поля для приложения своей активности. Герой Ламартина как бы не выдерживает активности, динамичности своего сознания, силы его как бы несоразмерны с энергией его души. Он стремится охватить, объять весь мир своей мыслью и в то же время ощущает, что он чересчур много видел, чувствовал, любил. Он мечтает поэтому о суженном, сокращенном, урезанном существовании, мечтает об упрощенной, примитивной жизни. Его отталкивает все, что полно блеска и шума. Если б он мог видеть все через облако! Если б шум мира мог достигать до него, лишь донесенный порывом ветра и ослабленный далью! Он устал блуждать без конца в безграничных полях. Он хотел бы ограничить свою мысль и свои заботы тем днем, в котором он живет, тем краем, в котором он обитает. Он полон мыслей о небытии, о глубоком сне, о вечном забвении (элегия «Долина»).

Чтобы избавиться от страданий, нужно совсем уйти из мира, нужно порвать не только с людьми, но со всей землей, с материей, с реальностью. Эта мысль лежит в основе особого цикла лирических стихотворений Ламартина. Поэт расстается здесь с принципами поэзии Байрона и готического романа, с их равнодушием ко всему потустороннему, с их обращенностью к земле, к земным чувствам. Здесь кладется начало спиритуалистическим мотивам в лирике Ламартина. Здесь реализуется теория Суме и Гиро, принципы христианской антиромантической эстетики Шатобриана. Здесь рождается гимн смерти, которую герой Ламартина приветствует как «освободительницу». Смерть отвязывает цепи, сковывающие человека («Умирающий христианин»), открывает ему «темницу», уступает ему свои крылья («Бессмертие»). Типичным для ряда стихотворений Ламартина является образ героя, возносящегося к небу, образ героя, лицо которого отвращено от земли, взор которого устремлен вверх (ср. стихотворение «Святая неделя», «Молитва», «Бог»). С точки зрения этого покидающего землю героя раскрывается в значительной мере и реальная действительность. Она дается «убегающей от героя». Она остается где-то далеко позади него, под его ногами, внизу, покинутая, уменьшающаяся в своих размерах, тающая, гаснущая («Умирающий христианин»).

Смерть у Ламартина не ягляется к тому же переходом к

полному небытию, как это было, скажем, у Байрона. Ламартин вовлекается в ряде своих стихотворений в область безудержной религиозной фантастики. Он оказывается во власти традиционного христианского мировоззрения, во власти банальных и избитых формул традиционной христианской метафизики, в защиту которых выступал уже Шатобриан. Смерть представляет он мостиком в сферу прочного счастья, в область «лучшей жизни», в сферу непреходящей неподвластной времени, абсолютно гармонической действительности, якобы лежащей за пределами материального бытия. Через смерть будто бы открывается для человека мир, более прекрасный и совершенный, более устойчивый и прочный, чем тот, в котором он живет (ср. медитацию «Бессмертие»).

Здесь получает у Ламартина свое начало традиционная для христианского мировоззрения и уже освоенная Шатобрианом тема потустороннего мира. Рядом с реальным образом страдающего человека возникает у него фантастический образ бога-утешителя. Лирика индивидуальной человеческой судьбы, душевной жизни, природы переходит в лирику религиозную. Элегия и медитация перерастают в молитвенный гимн, в оду-молитву. Размышления о земных вещах сменяются фантазиями о вещах небесных.

Тема потустороннего мира и образ бога-утешителя ослабляют и даже сводят на-нет, как это мы уже наблюдали у Шатобриана, пафос романтического отрицания, критическое отношение героя к господству зла и засилью уродливого на земле. От темы потустороннего мира, от образа бога на лирику Ламартина совершенно отчетливо распространяется атмосфера примирения и пассивности («Провидение человеку»). Зло и уродство «здешнего» мира оказывается при наличии бога-утешителя продуктом субъективной иллюзии, продуктом человеческого воображения, видимостью, миражем. Существование вымышленного и гармонического мира за пределами реальной действительности, за пределами «временного» мира оправдывает вместе с тем существование зла и уродства во «временном» земном бытии. Романтический бунт представляется бессмысленным и бесполезным. Романтический бунтарь становится покорным и смиренным [1].

---

[1] Становятся понятными те резкие выпады, которые позволяет себе Ламартин в стихотворении «Человек» против Байрона. Ламартин отрекается от Байрона как поэта, проповедующего атеизм, безбожие. Он вторит здесь хору консервативных критиков типа

Но отказ от борьбы со злом мира и его источником — богом становится основой для борьбы против человека и его свободы. Раз мировое зло представляется субъективной иллюзией, то источником мирового зла является уже не бог, а сам человек независимо от своей воли и благодаря своему «пагубному» стремлению к свободе и счастью. Для устранения мирового зла нужно, следовательно, сократить и унизить человека, ограничить его права и стремления, объявить войну его гордости и смелости, разуму, сознанию («Человек»).

Так, в лирику Ламартина входят антигуманистические и тем самым антиромантические темы и тенденции. Прекрасным и благородным и вместе с тем беспомощным, слабым существом предстоит человек в ряде ламартиновских произведений. Прежде всего он якобы несоизмеримо ничтожен и мал в сравнении с той действительностью, которую брался дерзко и смело судить. В отличие от героев Байрона он несоразмерен этой действительности и не соответствует ей по своим силам и возможностям. Безграничные просторы, бесконечные дали, беспредельные горизонты не раскрепощают, а подавляют его. Он погружает свои взоры в «бездонную пропасть», подобен «зернышку пыли, уносимому ветром». Мысль его утопает в бесконечном, как капля воды, вылитая в океан («Бог»). Он тонет в лучах света, затерян в ночной тьме («Человек»). Человек не знает о себе, кто он таков, и кем должен быть, какою властью заброшен он на хрупкий шар, называемый землею, чья рука замкнула его в земной тюрьме («Бессмертие»). У человеческого разума, как и у человеческого глаза, ограниченное поле зрения. Человек, которым руководит разум, подобен путнику, странствующему в ночи по дурным дорогам. Он не знает, откуда идет, он не уверен в том, куда направляется («Человек»).

Все эти образы ведут к мысли о том, что человек не сможет обойтись без руководства свыше. Искаженный образ человека влечет за собой вымышленную картину связей его с потусторонним миром. Энергию и силу, бодрость и разум человек получает только от неба. Именно такой смысл имеет в лирике Ламартина мотив небесного света, луча надежды и утешения, якобы ниспускающегося с высоты и якобы приносящего человеческой душе покой и счастье, надежду на будущее, мир и любовь («Человек»).

---

Гиро и Суме, поносящих великого английского поэта и преследующих его сторонников.

Человек должен отдать себя в руки «высших сил», должен отказаться от своей воли. Таков вывод, к которому приходит Ламартин. Он должен спуститься до уровня неодушевленных вещей, избрать себе в качестве образца солнце, которое не знает, куда движется, или море и землю, которые слепо следуют законам, установленным свыше. Человек существует только для того, чтобы выполнять волю своего господина, и покорно, не жалуясь и не ропща, подчиняться небесным велениям. Герой изображается коленопреклоненным. Он славит величие бога и подавлен этим величием. Романтические темы и мотивы терпят у Ламартина свое окончательное поражение.

## 2

Тупик, в котором оказывается Ламартин, не становится, впрочем, для него абсолютно безвыходным. Неудачи клерикально-роялистской реакции и рост либерального движения к концу 20-х годов, государственный переворот в июле 1830 года и установление буржуазной монархии не проходят для Ламартина бесследно. Обнаруженное событиями этих лет бессилие реакционной партии, отсутствие у нее какой бы то ни было массовой опоры в обществе лишают опоры и реакционные элементы в самом мировоззрении Ламартина, открывают перед ним новые перспективы. Кризис, в котором находится творчество Ламартина в 20-х годах, к началу 30-х начинает постепенно ликвидироваться. Если в 20-х годах Ламартин лишь перепевает себя, создавая все новые и новые варианты своих излюбленных тем и мотивов, то теперь он обнаруживает большую творческую активность, пробуя новые пути и пытаясь перейти к новым жанрам, перейти от лирики к эпосу.

Для творчества Ламартина 30-х годов основным является стремление выйти за пределы одинокого человеческого сознания, необходимость для человека забыть о своем «я», о своем частном мире. Ликвидация изолированного сознания имела большое значение и для лирики 20-х годов, но тогда она совершалась через уничтожение общественных связей героя. Сознание раздвигалось и расширялось за счет фантазий о «потустороннем» мире. Объективно же герой оставался таким же одиноким и заброшенным, каким он являлся до своего отречения от земли, до своего растворения в боге. Теперь в 30-х годах главным оказалось установление

связей с другими людьми, изображение героя в кругу других персонажей, отношение человека не к богу и не к самому себе, а к другим людям. Такие именно настроения и мотивы типичны для поэмы Ламартина «Жоселен», вышедшей в 1836 году.

Основным для героя Ламартина, священника Жоселена, является то, что он пренебрегает своими личными интересами и отказывается от собственного счастья. Частично здесь играют роль мотивы религиозные и церковные. Так, Жоселен расстается с Лоренсией, которую он горячо любит, только потому, что он считает своим долгом стать священником и монахом в соответствии с обещанием, которое он дал умирающему епископу. Но Жоселен еще до своего пострижения ведет отшельнический образ жизни, образ жизни аскета, удалившегося от мирских соблазнов. И отшельником он становится уже не из религиозных и культовых соображений. Он уходит из семьи и уединяется, для того, чтобы выдать замуж свою сестру. Он отказывается ради нее от своей части отцовского наследства. Он доходит здесь до самоотречения не из религиозных мотивов, а в стремлении создать счастье своих близких.

Герой остается в то же время во враждебных отношениях с обществом. Он полон любви к людям, он готов принять на себя все их грехи, готов испытать все страдания, которые выпали им на долю. Но уединение вместе с тем не является для него только жертвой и мучением. Жизнь его протекает вдали от шумных городов, на лоне природы. И эта жизнь приносит ему огромное удовлетворение и даже счастье. Вокруг Грота Орлов, где живет Жоселен, располагается злобное, мстительное общество, раздираемое враждой и противоречиями. По отношению к этому обществу Ламартин сохраняет позицию романтического отрицания. Отрицание это не перерастает, впрочем, в бунт, в мятеж, в восстание. Блаженство открывается только в тишине, и уединении, в смирении и пассивности. Романтическое начало сохраняет и здесь свою рудиментарную, непоследовательную, неразвитую форму.

Для творчества Ламартина 30-х годов характерен вместе с тем отказ от небесных, серафических тем, возвращение к земле, к реальной действительности. Не случайно самое заглавие второй поэмы Ламартина этого периода: «Падение ангела» (1838). С мотивом нисхождения небесного существа на землю, с отказом от потустороннего, спиритуалистического существования, с превращением ангела в человека тесно

связана в поэме Ламартина тема неудержимой любви, тема бешеной романтической страсти, которая побуждает героя покинуть небесное пространство, стать материальным, телесным существом. Любовь, внимание, интерес к живому существу являются здесь движущей силой и заставляют ангела стать человеком.

Самая любовь утрачивает у позднего Ламартина тот сверхчувственный «духовный» характер, который был так характерен для ламартиновской лирики 10 — 20-х годов. И дело здесь не только в том, что возлюбленная героя перестает быть предметом его воспоминаний и становится объектом его непосредственного зрительного восприятия. Дело не только в том, что герой связан с женщиной, которую он любит не через посредство памяти, а через ощущение, что она находится в непосредственной близости от него, рядом с ним, что она не отделена уже от него временем и местом. Дело в том, что она сама приобретает в поэме очень четкие зрительные очертания и материальные формы. Она дается через зрительный портрет, через изображение движений и жестов, через поведение, через действия и поступки.

Внешний мир вообще приобретает огромное значение для «Падения ангела». Описания конкретных вещей, описания природы, описания человеческого тела переполняют поэму. Леса, реки, поля, деревья, животные окружают здесь человека. Подробно и детально, в бесконечно разнообразных позах, формах, аспектах, освещениях рисует он нагое человеческое тело. Фантазия его в этом отношении неистощима. Существенно для поэмы Ламартина и описание «предметов культуры», городской пейзаж, образы огромного города, нагромождение гигантских зданий, башен, грандиозных сооружений, колоссальных обелисков и монументов, описание всяческих чудес строительной техники.

Материальный мир не получает, впрочем, в поэме Ламартина своего полного оправдания. Романтические тенденции и здесь сохраняют для него значение. Ламартин не вступает в этот период на путь примирения с существующим. Цивилизация представляется ему зловредным и болезненным наростом на теле природы. Ангел Седар, попавший в человеческое общежитие, оказывается в сфере пороков и преступлений, убийств и насилий. Ламартин возвращается здесь к поэтике Байрона и готического романа. Цивилизация раскрывается потрясенному Седару в образах дантовского ада. Это мир дикой жестокости, мир чудовищных истязаний и мучений,

это огромный застенок, гигантская камера пыток. Пытками и истязаниями встречает человеческое общество Седара; его избивают, морят голодом, подвергают всяческим унижениям, держат в темнице, топят; его намереваются оскопить и лишить речи. Возлюбленная его, замурованная в башне, едва не умирает от голода, ее связывают и мучают, пытаются изнасиловать. Жестокие истязания и мучения испытывают в поэме не только Седар и его возлюбленная Даида — страдает и мучается большинство персонажей поэмы. Цивилизация возникает, по мысли Ламартина, на костях огромного большинства народа, она вырастает на основе рабства, она имеет своей предпосылкой исключительно жестокое подавление и угнетение масс. Она тесно связана с человеческим неравенством, со сверхчеловеческой мощью и безграничным благополучием немногих.

Ламартин не теряет, однако, уверенности в возможности счастья человека на земле. В этом существенное отличие его взглядов эпохи 30-х годов от его раннего мировоззрения с его бегством от всего плотского, материального, земного. Очень большое значение для поэмы «Падение ангела» имеет встреча Седара со старцем Адонаи, который рисует ему счастливое будущее человечества, земной рай, в котором нет сильных и богатых, в котором каждый пожизненно обладает небольшим участком земли и живет ее плодами и трудами рук своих. Очень большое значение имеет и самая тема восстания, мятежа и самый образ героя-мятежника, каким выступает в поэме Седар. Седар одержим мечтою о земном рае. Во имя этого рая он и поднимает народное восстание.

Но мечта Седара так и остается мечтою. Ибо путей к счастливой и гармонической общественной жизни Ламартин не видит; реальных сил, которые бы создали ему жизнь, он не знает. Если он изображает верхушку общества, его властелинов в виде кровожадных зверей, то народ — угнетенная и подавленная масса — также не является у него положительной силой. После победы над угнетателями народ становится таким же бессмысленно жестоким и кровожадным, какими были они. Он только разрушает, создать что-либо он не в состоянии. Именно поэтому ни к чему не приводит и народное восстание, во главе которого оказывается Седар, ученик и идейный наследник старца Адонаи, призывающий народ к борьбе с гигантами. Революция завершается анархией и всеобщим распадом. Сам Седар и

спасенная им Даида бегут из ада общественной жизни и гибнут в пустыне. Ласковая, дружественная, чуткая, внимательная к человеку в начале поэмы, природа обнаруживает здесь, в конце ее, свое звериное и жестокое нутро. Бегство в природу так же не удается, как не удается революция. Остается путь примирения с действительностью, соглашения с обществом, путь умеренных реформ, далеких от того, чтобы потрясти основы классовой цивилизации, одним словом, путь либерализма, к которому Ламартин приходит окончательно в 40-х годах. Движение в сторону либерализма намечается, впрочем, у Ламартина уже в конце 20-х годов.

Ламартин порывает свои связи с монархией Бурбонов еще до революции 1830 года: он отказывается поддерживать политику Полиньяка и уходит в отставку. Июльский переворот встречает с его стороны полное одобрение. В «Оде к народу» 19 октября 1830 года и в стихотворении «К революции» он приветствует совершившиеся события и принимает новый порядок вещей. Сближение с Ламенне, перешедшим к этому времени на демократические позиции, и участие в его журнале «Avenir» укрепляют новые взгляды Ламартина, переводят его в ряды оппозиции режиму Июльской монархии. Он начинает деятельно участвовать в политической жизни страны, избирается в 1833 году в палату депутатов, выступает с многочисленными речами против реакционеров, против милитаризма, поддерживает борьбу за избирательную и парламентскую реформу. Если в 30-х годах Ламартин, как показывают его поэмы «Жоселен» и «Падение ангела», еще полон сомнений, неустойчив, непоследователен и противоречив, то в 40-х годах он постепенно ликвидирует все острые углы своего мировоззрения и выступает уже в качестве законченного либерала; либеральные воззрения его постепенно оформляются в четкую систему политических взглядов.

Свое политическое credo Ламартин излагает в «Истории жирондистов». Он возвеличивает здесь Демулена и мадам Роллан. Он резко выступает здесь против якобинцев. Оппозиция к режиму Июльской монархии не делает Ламартина противником буржуазного строя в целом. Либерализм его, как только он оформляется в систему, получает характер охранительный и консервативный. Ламартин проникается глубокой верой в реальные исторические возможности буржуазного общества, полагает, например, что развитие железных дорог уничтожит в конечном счете войны и приведет все человечество к единству мысли и языка. Не случайны и резкие

выпады его в парламентских речах против социалистов. Недаром так сложны отношения Ламартина с Ламенне, которого он осуждает за «социалистический» уклон мыслей. Сущность политических воззрений Ламартина с особенной отчетливостью выступает в 1848 году. Он ведет в это время борьбу с социальными и политическими требованиями рабочих масс, стараясь усыпить их революционную бдительность громкими фразами о «свободе», «равенстве» и «братстве», о происшедшем якобы «исчезновении классовых противоречий» в стране и принимает активное участие в подавлении июньского восстания парижского пролетариата. Торжество реакции удаляет его от власти: для буржуазии оказывается теперь больше уже ненужной либеральная фразеология. После переворота 2 декабря 1851 года Ламартин совершенно отходит от политической деятельности. Не принимает он большого участия и в литературной жизни Франции 50-х годов. Его произведения этой эпохи не являются уже литературными событиями.

## АЛЬФРЕД ДЕ ВИНЬИ

### 1

Младший современник Ламартина, Альфред де Виньи (1797—1863), так же как Ламартин, принадлежал по своему происхождению к дворянству. В семье де Виньи, так же как у Ламартина, господствовали традиции дореволюционной Франции. С детства его приучили относиться недоброжелательно к новому порядку, создавшемуся в результате революции. После возвращения Бурбонов Виньи поступил на военную службу, причем его пребывание в армии продолжалось 14 лет. Военная служба, с одной стороны, укрепила в Виньи его кастовые аристократические предрассудки. Но, с другой стороны, она вырастила и воспитала в нем скептическое отношение к роялистам, к партии Бурбонов, ко всей Реставрации в целом, так как заставила его сделать невыгодные для нее сопоставления с бурной и героической наполеоновской эпохой, с ее военной славой, с ее громкими победами. Отрицание буржуазного общества, победившего благодаря революции 1789 года, постепенно соединялось, таким образом, у Виньи с враждебным отношением к тому направлению, которое приняло развитие этого общества в эпоху Реставрации. Аналогичным образом действовала на Виньи и литература. Увлечение Шатобрианом переплеталось с влиянием Андре Шенье и Байрона. Идеи байронизма постепенно одержали в его сознании верх над реакционными идеями.

Литературная деятельность, которой Виньи отдавал свои служебные досуги, началась в первые годы Реставрации.

Первые статьи и стихи Виньи печатались в 1820—1821 годах в журнале «Литературный консерватор». В 1822 году, через два года после выхода в свет «Первых размышлений» Ламартина, появился сборник стихотворений Виньи «Поэмы». В 1824 году вышла его поэма «Элоа». В 1826 году он выпустил второе, расширенное и дополненное издание своих стихотворений. В том же году был напечатан его исторический роман «Сен-Мар». В 1829 году он печатает свой перевод шекспировского «Отелло». В ближайшие годы после июльской монархии Виньи уделяет много времени работе над драмой и прозой. В 1831 году выходит его историческая драма «Жена маршала д'Анкр». К 1832 году относится сборник его новелл, озаглавленный «Стелло». В 1834 году Виньи выпускает книгу «Величие и рабство военной службы», состоящую из трех трактатов об армии и трех новелл. В 1835 году печатается его «Чаттертон». Третий сборник новелл Виньи «Дафнэ» остается незаконченным. С конца 30-х годов Виньи посвящает себя исключительно лирике. Сборник его новых лирических стихотворений «Судьбы» выходит в 1842 году. Ряд отдельных лирических пьес относится к 60-м годам.

Жизнь Виньи после Июльской революции 1830 года протекает без внешних бурь и потрясений. Он уходит в отставку, отдается целиком частной жизни, подчеркивает тем самым свое оппозиционное отношение к существующему режиму, не симпатизируя в то же время консерваторам и реакционерам. Он слабо участвует и в литературной жизни. С начала 50-х годов его литературная карьера может считаться законченной.

## 2

В творчестве Виньи нужно особо выделить его произведения, относящиеся к первому периоду его деятельности, к эпохе Реставрации. Первое место в творчестве Виньи этого периода занимают, конечно, его мелкие стихотворения эпического характера и его поэмы. Поэзия Виньи во многом родственна творчеству его старшего соратника Ламартина. В творчестве Виньи мы находим, в сущности, то же отрицание материальной жизни, тот же христианский спиритуализм, которые являлись столь существенными для раннего Ламартина. Современники находили возможным противопоставлять его «небесную музу» земной поэзии материалиста

Шенье так же, как они противопоставляли верующего Ламартина атеисту Байрону. Одно из центральных произведений Виньи этого периода, его «небесная» поэма «Элоа», героями которой являются ангелы, действие которой происходит над облаками, далеко от земли, действительно дает основание для подобных противопоставлений. В поэме господствует небесный, космический пейзаж — кометы, планеты, солнце, туманы, облака, надоблачная сфера, область чистого эфира. Нет отдельных вещей, нет материальной обстановки. В поэме «Потоп» земля открывается герою с высочайшей горы: все ее подробности исчезают, все различия, все оттенки стираются. Большие города представляются туманными черными точками, реки — полустертыми линиями, начертанными на песке. Люди вообще не видны.

Впрочем, поэмы «Элоа» и «Потоп» если и не стоят вполне особняком в художественном наследии Виньи, то все же и не характеризуют всю его поэзию в целом. Они подчеркивают только некоторые ее тенденции и устремления. Виньи не является в большинстве произведений своих таким верным учеником и последователем Ламартина 20-х годов, как это может показаться сначала. Грандиозность и гигантский характер ламартиновского поэтического мира тесно связаны были с тем, что этот мир созерцался его лирическим героем издалека, из уединения, раскрывался лишь в общих очертаниях, суммарно, как бы за туманной завесой. Природа, вселенная, космос, небо, земля, человечество, род людской были предметами его изображения. Одинокий лирический герой и огромный, детально почти нерасчлененный, далекий мир — были основными величинами, из которых составлялась поэтическая действительность Ламартина.

В отличие от Ламартина поэзия Виньи имеет дело, в первую очередь, с людьми и людскими отношениями. Горизонты действительности, ее общие объемы сокращаются, но зато эта суженная часть ее выступает рельефно и выпукло, дается крупным планом, раскрывается в крупном масштабе. Поэзия Ламартина по преимуществу лирична. Поэзия Виньи имеет повествовательный характер. Она рассказывает о конкретных фактах, об отдельных событиях. Она повествует не о человечестве в целом, не о роде людском, а об отдельных людях. С небес, с горных вершин она спускается на землю. Из мира космических пространств она переносит своих героев в сферу истории, в сферу общественной жизни. Виньи

не принимает то огульное отрицание материальной действительности, к которому приходит Ламартин. Он черпает материал своей поэзии из реальности. Героев стихотворений «Жена-изменница», «Долорида», «Дочь Иевфая», «Сомнамбула» он дает в определенной культурно-исторической среде (Древний Израиль, Древняя Греция, Испания). Герои его утрачивают в то же время то абсолютное одиночество, к которому приводил своих персонажей Ламартин. Они окружены другими людьми и находятся с ними в тесных связях и отношениях.

Героев у Виньи окружают не только люди, но и материальная обстановка. Он подчеркивает красоту материально-чувственного мира, его привлекательность, его очарование. Виньи в этом отношении гораздо более ученик Андре Шенье, нежели последователь Ламартина 20-х годов. Показательно в этой связи стихотворение Виньи «Купанье». Мраморная ванна, наполненная до краев розовой водой, в которую опускается героиня, и ваза с молоком, в которую погружены ее ноги, даются здесь как бы крупным планом и являются смысловым центром этого произведения. Героиню обступают здесь сладкие запахи, она утопает в сладострастном и мягком свете. Зримый, видимый мир вообще играет большую роль в этом стихотворении. Над героиней склонилась рабыня-египтянка с черной сверкающей кожей. Героиня смотрит в «чистую сталь» зеркала; она усыпана розами. Описание внешнего облика героини, описание ее платья, ее драгоценностей занимают большую часть отрывка из незаконченной поэмы о Сюзанне. В центре «Жены-изменницы» стоит описание кровати, надушенной алоэ и миррой; в комнате, увешанной коврами, начинается действие этого произведения. Кресла, обитые голубым бархатом, шелковая оттоманка, золотые вазы, серебряная мадонна наполняют комнату, в которой протекает действие «Долориды». С кровати, украшенной золотом и слоновой костью, встает ночью героиня «Сомнамбулы».

Земной материальной обстановке, в которой протекает действие стихотворений Виньи, соответствуют далеко не «небесные», свободные от всякого аскетизма чувства его героев. Существенно уже, что содержание «небесной» и «ангельской» поэмы «Элоа» является «падение» ангела, его измена дематериализованному, спиритуалистическому существованию. Поэма повествует о любви, которая охватывает ангела, о страсти, которая нарушает его бытие, отрешенное от земных чувств и переживаний. Впрочем, любовь, страсть

трактуются еще здесь как «падение». В других поэмах она утрачивает это отрицательное освещение. Пафос чувственной страсти, снова приводящей на память поэзию А. Шенье, определяет стихотворения «Долорида», «Жена-изменница», «Сомнамбула». Для поэмы «Долорида» очень существенен образ прекрасного женского тела, голых рук, поддерживающих склоненную голову, длинных черных волос, падающих на плечи, и белой груди, открытой порывам ночного ветра.

Страсть здесь, впрочем, представлена значительно более неудержимой, сокрушающей, чем у Шенье. Она напоминает ту пламенную страсть, о которой шла речь в трактате мадам де Сталь. Она приобретает подлинно романтический характер. Любовь у Виньи сжигает и испепеляет человека. В своем изображении страсти Виньи далек от уравновешенного сенсуализма XVIII столетия. Он гораздо ближе здесь к Байрону и Шатобриану, чем к Шенье. Любовью у него не наслаждаются, а живут. Страсть отождествляется у него с существованием человека, конец страсти — это конец жизни, конец существования, страсть граничит со смертью, с небытием. Она может повести не к счастью, а к гибели и катастрофе.

Катастрофическое восприятие мира — это очень важно подчеркнуть здесь — вообще чрезвычайно важно для поэзии Виньи в целом. Нельзя представлять себе дело так, что, отходя от романтизма «Французской музы», от Шатобриана и Ламартина, от «небесного» серафического стиля, впитывая в себя через посредство А. Шенье материалистическую идеологию XVIII века, Виньи полностью приемлет и признает достойными те людские отношения, тот реальный мир, в который он погружает своего героя. Виньи далек от той веры в гармоническую общественную действительность, которую исповедуют идеологи революционной буржуазии XVIII века. Критическое отношение к действительности, романтический пафос и переоценка всех ценностей, проникающие творчество Байрона и сказывающиеся в какой-то мере в творчестве Ламартина, имеют для него несравненно большее значение, нежели уравновешенное, но ограниченное сенсуалистическое мировоззрение Андре Шенье.

Приятие человеческой цивилизации сосуществует у Виньи с отрицанием ее всесилия и мощи. Любопытен в этом отношении образ внешнего мира в его поэме «Потоп». Чело-

веческий мир, мир человеческой культуры показан здесь с такой высоты, что не кажется уже импозантным и величественным. Он сознательно дан на фоне гигантской вселенной, тонет и теряется в ней, утрачивает рядом с ней свою грандиозность и величие. Очень существенна в связи с этим в «Потопе» совершенно шатобриановская тема грозной, бушующей природы. Как и у Шатобриана в «Атала», природа в поэме Виньи рисуется более мощной, чем человек. Она враждебна ему и стремится его уничтожить. Природа воплощена в образе всесокрушающего океана, который так легко уносит на своих волнах обломки огромных им разрушенных городов и вырванных им с корнем тысячелетних лесов, как будто бы это были трава и песок.

Но шатобриано-ламартиновский путь отрицания цивилизации Виньи полностью не удовлетворяет. В ряде стихотворений Виньи материальный исторический мир не сокращается до размеров миниатюры, не выключается из кругозора поэта, но сохраняется все время перед героем в полном своем объеме, крупным планом. Существенно, однако, что он не получает и здесь положительной оценки.

Все дело в том, что мир этот вовсе не в состоянии, по мысли Виньи, дать человеку счастье и благополучие.

Именно поэтому в такой степени важен в поэзии Виньи контраст между внешним великолепием общественной жизни и глубоким людским горем, которое скрывается за великолепием. Окруженный богатством, обилием, роскошью человек остается неудовлетворенным своим положением, он не перестает тосковать и метаться, стремится к выходу из окружающей его действительности, находится в поисках иного, лучшего мира. Он сохраняет все черты романтического героя, героя Шатобриана и Сталь, Сенанкура и Нодье.

За внешним великолепием у Виньи скрываются измены и клятвопреступления, вражда и кровавые убийства. Все в мире преходяще, обречено на исчезновение, все подвержено разрушению, гибели, переходу в небытие. Нет вечных ценностей, нет вечных категорий. Если «Элоа» рассказывает о падении ангела, то в «Трапписте» мы узнаем о короле, предавшем свой народ, о короле-изменнике. «Траппист» знаменует собою крушение монархического принципа.

Но раз нет вечных ценностей, значит все имеет свою противоположность и в эту противоположность с железной необходимостью переходит. За весельем и радостями жизни

закономерно следуют горе и печаль. Очень показательно в этом отношении стихотворение «Бал», демонстрирующее изнанку, оборотную сторону человеческого счастья. Картина бала, описание бальной музыки, образы танцующих и веселящихся гостей, образы прекрасных женщин сменяются здесь картиной горя и несчастья, которые подстерегают всех предающихся веселью и танцам. Ослепительная, но краткая ночь уступает место долгому сумрачному дню, сверкающие звуки оркестра покрывает мрачное безмолвие. Старость и дряхлость овладевают красавицами, плясавшими на балу. Прекрасные лица их увядают, так же как вянут цветы, которые их украшали. Разочарование, слезы, сердечные страдания приходят для них на смену веселью и наслаждению.

Оборотная сторона, изнанка действительности раскрывается у Виньи во всех сферах жизни. В поэме «Моисей» к горю и несчастью приводят героика, слава, подвиги. Поэма «Моисей» демонстрирует тщету и суету человеческой славы и могущества, знания и разума. Пророк Моисей оказал огромную помощь своему народу, у него были исключительные заслуги перед своим племенем. Он достиг предельной степени человеческого величия и мощи, стал почти что равным богу, превысил нормальные человеческие возможности в области знания, открыл все тайны неба и земли. И вот Моисей неожиданно обнаруживает огромную пустоту внутри себя и вокруг себя, свое беспредельное одиночество и свою отдаленность от других людей, видит никчемность и бесполезность героических действий и своей мудрости, своей власти над людьми и природой. Ту же тему находим мы и в стихотворении «Дочь Иевфая». Полководец, победитель вражеского племени вынужден принести здесь в жертву богу в благодарность за одержанную победу ту из девушек своего народа, которую он встретит первой по возвращении из похода. И этой девушкой оказывается собственная его дочь. Утрата дочери является наградой за подвиги. Слава достигается ценой личного счастья. Слава имеет свою оборотную сторону, и эта сторона — печаль и отчаяние.

Оборотную сторону имеет у Виньи и счастье, которое приносят человеку любовь и страсть. Любви соответствует и закономерно следует за нею измена. Сближению человеческих сердец сопутствуют разрыв и одиночество. Радость жизни, связанная с любовью, ведет неизбежно к разочарованию в существующем, к жажде небытия и смерти.

Именно об этом повествуется в «Сомнамбуле» и «Женеизменнице», в «Долориде», «Симете». Убийствами и самоубийствами завершаются эти произведения Виньи. О любви, которая ведет к смерти, рассказывает Виньи и в своей поэме «Любовники из Монморанси».

Мир Виньи не знает статических, незыблемых форм. Все в нем течет и движется, все диалектически переходит в свою противоположность. Но вся эта диалектика, вся эта текучесть и динамичность имеет регрессивный характер. Здесь нет движения к будущему, нет роста, нет смены старого новым. Незнание путей и способов перехода к будущему вносит в диалектику Альфреда де Виньи трагические ноты.

Очень важен в этой связи у Виньи образ героя, уходящего из жизни, готовящегося к расчету с жизнью, образ героя, восходящий к Рене, к Оберману, к лирическому герою Ламартина. Центральные персонажи Виньи обязательно проходят через эту ситуацию; к ней неизбежно направляется развитие их жизни. Тема отрицания жизни, тема отвращения и ненависти к земному бытию пронизывает и «Моисея» Виньи, и его «Тюрьму».

Моисей молит бога о смерти, о переходе в небытие, мечтает о самоуничтожении, отказывается от жизни. Смерть лучше жизни, — утверждает герой «Тюрьмы». Смерть — единственный реальный выход из мира, погрязшего во зле, считает герой «Трапписта». Тот же смысл имеет и баллада Виньи «Мадам Субиз». С мотивом индивидуальной смерти у Виньи перекликается тема гибели всего человеческого рода, которой он посвящает вслед за Байроном целую поэму «Потоп».

В отличие от Ламартина смерть у Виньи не является переходом в потусторонний мир, в царство небесной красоты и гармонии. Смерть у Виньи — это переход в небытие, превращение в ничто, полное уничтожение. Тема отвращения и ненависти к жизни не ведет у него к примирению с действительностью и со всем злом и уродством, в ней заключенным, как это было у Ламартина. Тема отрицания жизни утрачивает у него тот явный антиромантический смысл, который она имела у Ламартина. В ненависти и отвращении к жизни у героев Виньи нет никакой усталости и пресыщенности земным существованием. Это — недовольство неудачно сложившейся жизнью. Это — основа для восстания и бунта против существующего жизненного порядка. Расставание с

жизнью у Ламартина пассивно. Смерть героев Виньи пронизана активным началом. В ней есть нечто героическое.

Критическое отношение к действительности имеет вообще у Виньи более бесперспективный и вместе с тем более глубокий смысл, чем у Ламартина. С одной стороны, Виньи утрачивает значительно основательнее, чем Ламартин, руссоистскую веру в патриархальную гармонию. Виньи не знает уже того, хотя бы кратковременного убежища, которое Ламартин предоставляет своему страдающему герою на лоне природы. Руссоистские идеи полностью утрачивают для нее свое значение. Нет у Виньи и любви, как гармонического начала, как силы, противостоящей уродливому миру.

С другой стороны, у Виньи вновь обретает свою мощь и силу ослабленная у Ламартина байроновская бунтарская традиция. Если у Виньи нет темы природы и гармонической любви, то нет у него и ламартиновского бога-утешителя, бога как всеспасающего начала. Виньи более скептичен, чем Ламартин. Зато он гораздо менее охотно идет на компромисс с существующим, гораздо менее склонен к сделкам и уступкам. Господство зла уже не ограничивается у него, как у Ламартина, пределами земного существования. Несвободными от зла оказываются, по мысли его, и небо, и «небожители». Зло вбирает в свою орбиту и верхний план мира. Именно в этом смысле показательна для Виньи тема падения ангела в поэме «Элоа». Разложение, деградация затрагивают здесь не только людей.

В соответствии с этим источником зла и насилия выступает у Виньи сам бог. Он не только не помогает человеку, не только не спасает его от зла, но оказывается как раз первопричиной всего зла в мире. Очень характерно, что выпады против бога, отсутствующие в первый период творчества Виньи, в годы 1817—1822, в эпоху «Симеты», «Жены-изменницы», «Сомнамбулы», «Моисея», когда он подвергает критике только земную жизнь, появляются у него в 1823—1824 годы, когда он создает свои «Элоа», «Потоп», «Дочь Иевфая», когда он оказывается перед дилеммой — или завершить критику земного бытия примирением с небом, как это сделали Шатобриан и Ламартин, или пойти по линии углубления критики.

Выпады против бога намечаются у Виньи уже в «Дочери Иевфая». Бог именуется здесь богом мести. Он жаждет крови, он нуждается в невинной жертве. Более определенным становится образ жестокого, безжалостного, враждеб-

ного всему существующему бога в «Элоа». Здесь нет, впрочем, прямых обвинений по адресу «провидения». Но существенно уже то, что дьявол — начало, противостоящее богу и враждебное ему, вызывает здесь сочувствие и симпатию. Он уже не носитель зла, а носитель страдания. Он представлен не злодеем, а жертвой. Но тем самым вся тяжесть обвинения перемещается с него на бога. Несколько иначе обстоит дело с темой богоборчества в поэме Виньи «Потоп». Виньи не отказывается здесь от ламартиновского представления о человеке, как источнике зла. Природа в момент сотворения исполнена у него красоты и благости. Зло приносит в мир человек. Но Виньи при этом не становится на сторону бога. Зло связано с человеком, но зло не является его неизбежным, обязательным атрибутом. Человек в одинаковой степени может быть и носителем зла и носителем блага. Героями поэмы Виньи являются не грешники, заслуживающие наказания, а чистые и невинные молодые люди, девушка и юноша, охваченные страстной любовью друг к другу, погибающие незаслуженно, покаранные бессмысленно и жестоко. Не ненависть, а сострадание вызывают они у Виньи. Не допуская, таким образом, прямых выпадов против бога, Виньи показывает самим ходом действия своей поэмы тщетность иллюзий, связанных с богом, как носителем добра и гармонии, отказывает ему в чертах справедливости и дружелюбия к человеку.

Переосмысление образа бога ведет у Виньи и к переосмыслению той антитезы природы и цивилизации, которую он выдвигает вслед за Шатобрианом в «Потопе». Если природа превосходит своей мощью человека, то бог уже не является защитником человека от природы. Он стоит здесь на стороне природы и против человека ее направляет. Идея христианизованной культуры, идея цивилизации под эгидой католической церкви, о которой мечтали реакционеры и эмигранты, которую выдвигал Шатобриан, к которой склонялся одно время и Ламартин, здесь отпадает и дискредитируется. Если человек беспомощен перед природой, если он не в силах создать великую цивилизацию, то не поможет ему на этом пути и церковь, и общественные силы, сохранившиеся от старого режима.

Положение человека оказывается, таким образом, с точки зрения Виньи, гораздо более безнадежным, чем это представлялось Шатобриану и Ламартину. Но это не приводит Виньи к сомнению в самом человечестве, к отрицанию значения человека. Наоборот, за счет бога происходит у Виньи воз-

вышение человека. Человек не является единственным источником мирового зла. Человек — жертва насилия и притеснения, вызывающая не презрение, а сочувствие и сострадание. Человек — объект жалости. Это ведет к реабилитации человеческой природы и человеческих страстей, к реабилитации человека как материального существа, к реабилитации материального мира, окружающего человека. Именно отсюда возникает повышенная внимательность Виньи к реальной действительности, интерес к конкретным людям и событиям, одним словом, повествовательный, не лирический характер его творчества.

Виньи не считает, впрочем, человека способным на бунт, на протесты, на восстание против бога. Жертва подавлена, оглушена и не в состоянии восстать и взбунтоваться. Господствующее у его героев чувство — это чувство сострадания. Герои его почти совершенно незнакомы с чувством ненависти. Сострадание не переходит у них в месть насильнику, в насилие над ним. Именно поэтому сильные люди, способные к сопротивлению и борьбе, не стоят у Виньи на первом плане, уступая свое место личностям пассивным и угнетенным. Если же эти сильные люди и выступают вперед, как Моисей, как Иевфай, то они оказываются всегда в известной степени дискредитированными своей внутренней противоречивостью: сила их является для них, как мы уже знаем, источником несчастья. Именно отсюда идет у Виньи совершенно ламартиновская проповедь отрицания жизни и ненависти к ней, проповедь отказа от жизни, проповедь самоубийства. Именно отсюда развивается и «серафическая», «небесная» линия его поэзии, свойственная все же, несмотря на все оговорки, его «Элоа» и «Потопу» и сближающая его опять-таки с Ламартином. Ранний Виньи вообще далеко не полностью преодолевает идеологические традиции, делающие его соратником Ламартина. Не до конца преодоленным остается у него самое основное — религиозно-метафизическая концепция действительности. Движущую силу мира Виньи продолжает видеть в боге, продолжает полагать вне человека. Правда, зло и уродство, горе и страдание перестают быть явлениями, присущими извечно особой сфере мироздания. Они выходят за пределы земного существования. Но они остаются все же явлениями метафизического порядка, не подлежащими отмене и не подвластными законам исторического развития. Человек перестает быть у Виньи злодеем. Он является у него жертвой, но жертвой бога, неба,

мирового порядка. Мысль о человеке как жертве исторически преходящего, ограниченного во времени общественного строя остается для Виньи недоступной. Отсюда неспособность его преодолеть до конца идеологию смирения и пассивности.

## 3

Возвращение к действительности и безысходный скепсис, определяющие собою поэзию Виньи первой половины 20-х годов, приобретают несколько иные формы в его творчестве 1826—1829 годов. На Виньи оказывает серьезное влияние все более и более отчетливо обнаруживающийся кризис общественно-политического строя Реставрации, рост и усиление оппозиционного движения перед 1830 годом. Для Виньи становится гораздо более очевидной, чем раньше, историческая необходимость и неизбежность нового пореволюционного порядка вещей. Чрезвычайно показательно в этом отношении предисловие Виньи к переведенному им «Отелло» Шекспира, относящееся к 1829 году. Виньи выступает в своем предисловии против классической трагедии именно потому, что феодальное общество, с существованием которого он связывает ее, ушло в прошлое. Он защищает искусство, соответствующее современности. В классической трагедии неприемлемым для Виньи является ее «хоровое» действие, которое целиком вовлекает в себя отдельные лица, «не позволяя им отклоняться от него ни на шаг», «возбуждая их в равной степени одним и тем же событием», «заставляя их заниматься одним и тем же делом». Новое искусство, по мысли Виньи, должно изображать человека не как «родовое существо», а как личность. Новая трагедия, основанная на традициях Шекспира, полагает Виньи, даст возможность героям «жить своей собственной жизнью», независимой от общих событий. События, ее составляющие, будут вырастать из страстей отдельных героев, явятся результатом деятельности отдельных лиц, будут предполагать существование этих лиц. Именно поэтому, думает Виньи, новая трагедия нарушит единство времени. Она будет говорить не об одном моменте жизни отдельного лица, связанном с общим событием, а о всей его жизни, явится отражением его биографии.

Выступая в защиту искусства, которое сумело бы отразить индивидуалистическую форму буржуазного общества, при-

нимая тем самым историческую необходимость нового порядка вещей, Виньи сохраняет вместе с тем прежние сомнения в отношении этого порядка. Но если в сознании раннего Виньи борьба нового порядка против общественных сил, тормозивших его развитие, отражалась в абстрактной метафизической форме, как борьба реального, земного мира, против духа или бога, то теперь новый порядок получил для него место в историческом развитии, стал этапом исторического процесса, оказался ограниченным во времени. И вместе с этим стало возможным вмешательство в действительность, в исторический процесс, в историю.

В тесной связи с этой мыслью о вмешательстве в историю, в действительность раскрывается у Виньи в предисловии ко второму изданию «Сен-Мара» (1829) понятие поэтического вымысла. Виньи обрушивается в своем предисловии на искусство, повторяющее жизнь, на искусство, копирующее факты, следующее по пятам за существующим, утверждающее жизнь как она есть. Настоящему художнику, полагает Виньи, недостаточно внимания, терпения и памяти. Он должен уметь группировать факты вокруг вымышленного центра. Он должен обладать воображением. Виньи возражает против искусства, копирующего действительность, потому что его не удовлетворяет «печальный и разочаровывающий» предмет этого искусства — современное общество. Искусство бледно потому, что бледна жизнь. Искусство, следующее рабски за фактами, обречено оставаться в области мелких страстей и измельчавших характеров, обречено иметь дело с беспринципными, неустойчивыми, непоследовательными людьми, с существами трусливыми и изменяющими, бесхарактерными и нерешительными. Искусство, о котором мечтает Виньи, должно дополнять «истину», «вымысел», «факты» воображаемым, должно вмешиваться в действительность и преображать ее, должно вбирать в себя большие характеры и большие страсти, беззаветную дружбу и безграничную любовь, должно изображать героев, не подчиняющихся прозе буржуазного общества, выступающих против него во имя более богатого и содержательного строя жизни.

Новые принципы Виньи находят свое художественное воплощение в историческом романе «Сен-Мар». «Сен-Мар» Виньи имеет для его творчества значение этапного произведения. Именно в нем и завершается то возвращение к действительности от абстрактного «потустороннего» мира серафических поэм вроде «Элоа», которое наметилось у Виньи в

его «Дочери Иевфая», в «Жене-изменнице», в «Долориде», в «Сомнамбуле». Именно в «Сен-Мара» преодолевается в то же время и условная экзотика античных и восточных поэм, где действие еще лишено было исторической конкретности. Действие «Сен-Мара» развертывается не на небесах, не между небом и землей, не в условной географической среде («античный мир», «Иудея», «Испания»), а во Франции конкретной исторической эпохи, во Франции Людовика XIII. Роман свой Виньи посвящает определенному историческому событию — дворянскому заговору против Ришелье и абсолютизма.

Историческая действительность приобретает вместе с тем в романе величественный характер. Роман Виньи создается под непосредственным влиянием Шекспира и Вальтера Скотта. Не случайны поэтому грандиозные, подлинно шекспировские масштабы действия, в нем изображенного, общественный, народный, публичный характер событий, в нем происходящих. Мы вступаем при чтении романа в широко и разнообразно показанный общественный мир Франции XVII столетия. В действии романа, совсем как у Вальтера Скотта, участвует вся нация в целом: и народные массы, и господствующий класс, и буржуазия. Мы имеем дело с жизнью целой страны, сталкиваемся с большими событиями, затрагивающими жизнь всей нации.

Очень существенна и другая черта романа — то, что автор придал ему форму биографии. Перед читателем проходят здесь основные этапы жизненного пути героя романа — Сен-Мара. Исторические события вступают в роман только при его посредстве, как препятствия, стоящие на его пути, или как условия, способствующие его развитию. Альфреда де Виньи не занимает уже анализ и описание душевной жизни героя, оторванной от практики, от деятельности. Виньи разрывает в этом пункте с традицией руссоизма и со школой Шатобриана. Ему здесь не по пути ни с Сенанкуром, ни с Ламартином. Основным оказывается для него то, как герой строит свой жизненный путь, как он борется с судьбой, с враждебными обстоятельствами, с врагами, как он вмешивается в действительность и пытается ее перестроить, как он проявляет свою активность.

Активность героя Виньи выражается также в том, что он не остается в жизненном круге, куда его забросила судьба при рождении, а вырывается из этого круга и пу-

скается искать счастья в широком и большом мире. Выходец из патриархальной, старосветской среды, он перерастает ее в своем развитии, тянется к более богатому и обширному кругу деятельности и строю жизни, созданному во Франции XVII века абсолютизмом, и стремится принять участие в событиях, существенных не для одной только провинциальной феодальной среды, но и для всего французского общества в целом.

Подобно другим героям романтиков, Сен-Мар не способен удовлетвориться реальным, не способен ограничить себя существующим. Он охвачен беспокойством и томлением, захвачен динамикой новой эпохи и ее грандиозными масштабами. Он стремится включиться в нее и воспринять ее ускоренный ритм и ее убыстренные темпы. Тихое, безмятежное, полурастительное существование в отцовском поместье, в провинции, в глуши он меняет на бурную, шумную, насыщенную происшествиями, полную борьбы и столкновений жизнь в Париже, при дворе, в самом средоточии французской цивилизации. Едва отъехав от ворот своего замка, он попадает в кипучий и стремительный поток событий, который увлекает его в своем водовороте. Он оказывается свидетелем ареста маршала Бассомпьера и пытается оказать сопротивление отряду, производящему арест. Он оказывается случайным очевидцем стихийного народного возмущения против Лобардемона и присоединяется к бунтовщикам. Он дерется на дуэли и мужественно ведет себя на поле сражения. Он вмешивается в борьбу партий при королевском дворе и возглавляет заговор против всесильного королевского министра.

Но новая действительность, покоряющая Сен-Мара своей динамикой, своим разнообразием и богатством красок, очень скоро открывает ему свою отрицательную сущность, свое уродливое нутро, свою изнанку. Он обнаруживает себя в страшном, внушающем отвращение и ужас мире, мире несправедливостей, клеветы и насилия, мире тюрем, судебных преследований, пыток, мире мучений, казней, смерти. Он как бы вступает в атмосферу «готического» романа.

В «Сен-Маре» Виньи очень отчетливо проведен водораздел между героем романа и людьми, создающими эту новую, ужасную действительность. Кардинал-министр Ришелье, стоящий у колыбели нового порядка во Франции, и сторонники Ришелье даны здесь в сугубо отрицательном освещении. Они

напоминают отрицательных персонажей, носителей зла в «готическом» романе. Судья Лобардемон, священник Жозеф, сам Ришелье — это мрачные злодеи, ни перед чем не останавливающиеся, способные на любое преступление, на любой подлог, мошенничество, клевету. Они фабрикуют процесс против ни в чем неповинного Юрбена и добиваются его казни. Они водят за нос и надувают короля Людовика XIII. Они плетут паутину убийственных обвинений против Сен-Мара. Они полны ненависти, злобы и недоверия и друг к другу. Священник Жозеф доводит до гибели Лобардемона. Ришелье обманывает Жозефа и интригует против него в его же присутствии. Жозеф пытается сговориться за спиной Ришелье с его врагами, когда чувствует, что Ришелье близок к смерти.

Виньи подчеркивает, таким образом, разъединенность и хищный индивидуализм Ришелье и его сторонников. Они одержимы духом эгоизма, материальной выгоды, жаждой власти. Они являются для Виньи представителями нового, буржуазного общества, пришедшего на смену феодализму. Ришелье для Виньи—французский вариант Кромвеля. В роман на всем протяжении его действия врываются известия о событиях первого этапа английской революции, современниками которого являются Сен-Мар и Людовик XIII. Эти известия как бы проявляют скрытый смысл событий, происходящих во Франции, конечную направленность этих событий, конечные результаты той ломки феодальных устоев, которые проводит во Франции Ришелье.

Чувство отвращения и чувство печали, которое охватывает Сен-Мара при ближайшем ознакомлении с миром, построенным Ришелье, приводит его постепенно к бурному протесту и резкому возмущению против этого мира. Он предпринимает попытку сломать и обезглавить враждебный ему строй жизни. Он затевает заговор против Ришелье и нового порядка. Он пытается вмешаться в действительность и ее перестроить.

И здесь возникает вопрос о союзниках, о социальных силах, на которые Сен-Мар мог бы опереться в своей борьбе с Ришелье и о конечных целях, которые он преследует, выступая против кардинала. Одно из первых столкновений Сен-Мара с партией Ришелье возникает во время казни Юрбена, когда толпа народа, охваченная негодованием на несправедливость судебного приговора, вынесенного прислужниками министра, обрушивается на стражу и пытается осво-

бодить Юрбена. Сен-Мар тоже вступается за Юрбена и принимает участие в стычке со стражей. Он начинает свою борьбу с Ришелье в тесном содружестве с народом. Народные массы держат сторону Сен-Мара и позднее, в Париже, когда организуется заговор против кардинала. Любопытно, однако, что в Париже отношение Сен-Мара к народу коренным образов меняется. Дружелюбие сменяется равнодушием и даже неприязнью. И это объясняется тем, что народ, представлявшийся ему благородным, честным и независимым в своих убеждениях во время казни Юрбена, то есть пока он находится вне атмосферы, распространяемой вокруг себя Ришелье, пока он еще связан с патриархальной культурой, оказывается в глазах Сен-Мара в Париже продажной и ограниченной чернью.

Но неприязнь и равнодушие к народным массам Парижа делают для Сен-Мара невозможным и какие бы то ни было мечты об историческом будущем, какую бы то ни было борьбу за общественный строй, более прогрессивный и более демократический, нежели порядок, насаждаемый Ришелье. Недовольный и неудовлетворенный современным ему буржуазным обществом и в то же время ограниченный его горизонтами, далекий от народа, от демократических низов, Виньи не видит ничего в будущем за пределами этого общества, не видит ничего, что могло бы последовать за ним во времени. Он не обнаруживает и не в состоянии обнаружить сил, которые представляли бы в современности это будущее. И он вынужден возвратиться к тому историческому прошлому, которое его самого уже полностью не удовлетворяет.

Именно поэтому путь дворянина Сен-Мара не совпадает в представлении Виньи с путем, по которому идут народные массы. Именно поэтому бунт Сен-Мара не может соединиться с народным восстанием. Именно поэтому героем романа, носителем положительных сил действительности оказывается у Виньи не лидер будущего, а представитель прошлого, представитель феодальной Франции.

Здесь нужно иметь в виду, что чувство отвращения к настоящему не только рождает в душе Сен-Мара стремление сокрушить это настоящее, но, кроме того, еще оживляет и возрождает в его сознании те самые устои старого общества, от которых он фактически оторвался при своем отъезде в Париж, и те принципы, которые соответствуют этим устоям. Первоначально, в эпизоде с арестом маршала Бас-

сомпьера и в эпизоде казни Юрбена он выступает против кардинала, движимый простым чувством человечности и справедливости. Позже он действует уже под давлением консервативной идеологии, так как для него воскресает все то положительное и прекрасное, что существовало в старом обществе и что нуждается теперь, по его мнению, в защите. Им овладевает стремление вернуть к жизни патриархальный строй, утвердить патриархальные отношения между людьми, восстановить прошлое с его относительной соразмерностью и гармонией. Именно в этом Сен-Мар усматривает цель своей борьбы с Ришелье. Самое свое вмешательство в исторический процесс Сен-Мар мыслит как остановку этого процесса.

Люди, окружающие Сен-Мара и связанные с ним узами дружбы и симпатиями по отношению к старому укладу, поддерживают в нем самым своим существованием его замыслы и идеалы. Круг друзей Сен-Мара, в которых он находит своих союзников в борьбе с Ришелье, совсем не случайно резко противопоставлен в романе Виньи миру корысти и честолюбия, возглавляемому министром-кардиналом. Старый маршал Бассомпьер, друг отца Сен-Мара; старый слуга Граншан, перешедший к Сен-Мару от его отца; товарищ Сен-Мара, кавалер де Ту; сам Сен-Мар, наконец,— вот основные представители этого круга. Понятия о чести, о долге, о доблести властвуют здесь над людьми. Дружба, любовь, верность управляют здесь их поведением. Связи между людьми здесь очень прочны и крепки. Кавалер де Ту идет на смерть ради своего друга. Граншан остается до последней минуты верен своему господину. Сам Сен-Мар готов погибнуть ради своей возлюбленной.

Виньи становится в своем романе на сторону Сен-Мара и его друзей, потому что учитывает их положительные качества и видит в них единственную силу, которую можно противопоставить новому миру. Виньи в то же время отнюдь не закрывает глаза на реальные возможности партии своего героя. Он прекрасно представляет себе историческую обреченность его дела. Ришелье недаром показан в романе как представитель побеждающего движения, как вождь восходящих исторических сил. На его стороне историческая необходимость. Все замыслы его удаются, все его планы осуществляются. Его окружает подвластная ему действительность. Все в мире протекает согласно его проектам. Все подчинено его расчету. Остальные люди—и в том числе его враги и против-

ники — орудия его воли и мысли. Они все время находятся в поле его сознания. Их замыслы, намерения, тайные пружины их действий полностью открыты для него. Ришелье держит их в своих руках и направляет их по своему произволу.

Не таково положение Сен-Мара. Подобно герою «готического» романа, он находится в чужом для него мире. Он окружен враждебной, непокорной ему стихией. Окружающее, по существу, закрыто для него. Вещие сны, роковые приметы, опасные предзнаменования теснят его со всех сторон. Он во власти иррационального.

В этой враждебной атмосфере гаснут и тускнеют все благородные качества Сен-Мара, обнаруживается бессилие и маломощность тех сил, которые им владеют. Сен-Мар отличается смелостью, неподкупностью, прямолинейностью. Он не любит извилистых, скользких путей, не умеет прибегать к хитрости, к обману, готов всегда пожертвовать своей жизнью ради цели, которую он себе поставил. Им владеет высокий энтузиазм. Но в мире холодного, трезвого расчета, в мире интриганов и жуликов, весь этот энтузиазм, вся эта героика не могут соревноваться с хитростью и обманом, не могут противостоять им.

Сознание Сен-Мара поглощено к тому же новым миром, его перспективами и масштабами. К старой жизни с ее косностью и неподвижностью он по сути дела уже не может полностью вернуться. Более того — новый мир в какой-то степени подчиняет Сен-Мара своему влиянию и частично заражает его своим уродством и аморальностью. Сен-Мар незаметно для самого себя превращается в честолюбца. Действуя соответственно самым лучшим своим побуждениям, он вступает на путь преступления. Он мечтает о процветании Франции, о ее подъеме, о ее благоденствии. Это не мешает Сен-Мару заключить договор с Испанией, с врагами своей страны, сделаться изменником своей родине, своему государству.

Трагизм положения Сен-Мара усугубляется еще тем, что он и его сторонники являются представителями старой патриархальной Франции. Между тем старой Франции в целом вокруг них фактически уже не существует. Она жива только в сознании Сен-Мара и его друзей, в их памяти, в их мечтах, в их воспоминаниях. Поведение Сен-Мара не имеет вообще реальной опоры. Его замыслам не соответствует ничего действительного. Все, на что он пытается опереться, ускользает из-под его ног, рассыпается и обращается в

ничто. Его поведение поэтому не только благородно и величественно, но отличается к тому же известной наивностью и донкихотством. Не случайна в этой связи бесконечная цепь разочарований, которые постигают его в ходе развития действия. Он проходит постепенно через крушение всех своих идеалов, всех своих норм, всех своих иллюзий.

Сен-Мар переживает прежде всего чрезвычайно острый кризис своих монархических убеждений, своей веры в монархический принцип, ибо носитель этого принципа, король Людовик XIII, подпав под влияние Ришелье, оказывается предателем в отношении Сен-Мара, бросает его в последний момент на произвол судьбы и отдает его в руки врагов. Крушение веры в короля закрывает для Сен-Мара путь назад, путь в прошлое. Разрыв с королем обессмысливает его активность, его заговор против Ришелье, обессмысливает самое стремление Сен-Мара вмешаться в ход истории.

Еще большее значение имеет для Сен-Мара то обстоятельство, что он утрачивает веру в свою возлюбленную Марию Гонзаго, герцогиню Мантуанскую. И утрачивает он ее потому, что Мария раздваивается между своей любовью к нему и своим честолюбием. Ее манят пышность и блеск польского королевского двора, ее соблазняет перспектива стать польской королевой, и честолюбивые мечты постепенно ослабляют ее чувство к Сен-Мару. Для Сен-Мара же его любовь к Марии составляет все в мире. Это одно из тех чувств, которые остались у него от старого уклада, одно из тех чувств, на которые уже не способны и которых уже не понимают люди из партии Ришелье. Честолюбие само по себе — и в этом основное отличие Сен-Мара от Ришелье и ему подобных — не имеет для него большого значения. Он становится честолюбцем только из любви к Марии. Он мечтает о блестящей, головокружительной карьере при дворе только потому, что эта карьера должна сделать его равным Марии по положению и дать ему право на брак с нею.

Поэтому так болезненно и с таким отчаянием переживает Сен-Мар свой разрыв с Марией. С потерей Марии он лишается всякой активности, всякого импульса к деятельности и борьбе за свое счастье. Разрыв с Марией делает ненужным для него все его усилия, все его стремления, все его поступки. Неудивительно, что после разрыва с Марией

Сен-Мар погружается в беспросветное отчаяние, в апатию, проникается жаждой небытия. Ему не остается ничего, кроме трагической гибели.

Виньи возвращается здесь к тем самым итогам, к каким он уж приходил в первый период своего творчества. Обращение к действительности и попытка вмешаться в историю завершается тем же неверием в жизнь и пессимизмом. Виньи сохраняет, правда, при этом свою веру в человека, в его идеалы и в его благородство.

## 4

Идейные установки «Сен-Мара» Виньи переносит в свою историческую драму «Жена маршала д'Анкр» («La maréchale d'Ancre»), написанную в 1831 году. В пьесе этой нет ничего камерного, интимного, домашнего. Действие вынесено в ней за пределы изолированного семейного мирка, захватывает в свою орбиту улицы, площади, дворцы, тюрьмы. Показателен и широкий состав действующих лиц, их разнообразие и богатство. Тут и придворные, и горожане, и авантюристы, и судебные чиновники, и ростовщики. Существенно участие в действии народной массы.

Черты «Сен-Мара» прощупываются и в образе героини пьесы. Она рисуется в действии, в столкновении, в борьбе. Она дается устремленной во вне, она раскрывается в схватке с враждебной судьбой. В ней нет ничего пассивного и созерцательного. Она сама создает себе свой жизненный путь, сама творит свою биографию. Она вмешивается в жизнь внешнего мира и стремится направить его развитие согласно своим желаниям.

«Жена маршала д'Анкр» напоминает «Сен-Мара» в известной мере и по своей внутренней структуре. Борьба Марии Кончини с ее врагами воспроизводит в какой-то мере столкновение Сен-Мара с партией Ришелье. Противники Марии Кончини (де Люин, Дежеан) очень близки по своему душевному облику к персонажам из круга Ришелье в романе «Сен-Мар». Это интриганы и мошенники, люди трезвого расчета и холодного анализа. Де Люин исполнен корысти и честолюбия. Он старается погубить героиню, потому что ему обещано ее состояние, земли, драгоценности. Дежеан борется с Марией Кончини совсем так, как Ришелье боролся с Сен-Маром. Он плетет против нее гнусную интригу. Он не брезгает никакими средствами, чтобы объявить ее

виновной в преступлении, к которому она не имеет никакого отношения. Символична среди врагов героини фигура старого ростовщика Самуила Монтальто. Деньги его являются движущей силой заговора, направленного против Марии Кончини. Он снабжает оружием заговорщиков. Он торгует интересами всех партий.

Героиню отличает от ее врагов ее непрактичность и честность, неумение плести интриги и вести сложные махинации. Она не подозревает о существовании заговора против нее, она полагает всех своих врагов побежденными и присмиревшими как раз в тот самый момент, когда они совершают дворцовый переворот, против нее направленный. У нее твердый характер. Она не подчиняется обстоятельствам. Она идет смело на казнь, смотрит прямо в глаза смерти. Она напоминает в этом отношении Сен-Мара.

Связь с «Сен-Маром» не делает, однако, драму Виньи простым повторением романа. Виньи — автор «Жены маршала д'Анкр» — является современником революции 1830 года и низвержения Бурбонов. Иллюзии предреволюционных лет (всегда, впрочем, у Виньи слабые) все более и более его оставляют. Он воочию видит царство банкиров и лавочников. Он сталкивается на практике с буржуазным обществом в его чистом виде. Он видит, с другой стороны, и отрицательную суть защитников старого порядка, видит, как они приспособляются к новому режиму. Скептицизм Виньи растет, а вера падает. В своем письме от 13 ноября 1832 года, написанном после выхода в свет «Жены маршала д'Анкр», Сент-Бев замечает Виктору Гюго, что Виньи «способен только на сатиру. Его энтузиазм и его поэтический гений мертвы».

Для драмы Виньи характерно, что корыстные интересы и честолюбивые стремления свойственны в ней (и в этом отличие ее от романа) и сторонникам героини. Маршал Кончини, Темин, мадам де Рувр, мадам де Море не составляют здесь какого-либо исключения. Темин, например, изменяет принцу Конде и королю, потому что ему нужны деньги, он проигрался в карты. Все они руководятся в своем поведении своим частным благополучием, все они сосредоточены на своих личных интересах, заняты своей судьбой, уклоняются от борьбы за общее дело, не оспаривают враждебную им судьбу. В пьесе нет поэтому единого сюжетного конфликта. Единое сквозное действие не случайно дробится на эпизоды, на частности. Действие развертывается помимо

людей, через их головы, события обрушиваются на героев как нечто стихийное, фатальное.

Очень важно в связи с этим и то одинокое и беспомощное положение, в котором оказывается в драме героиня, лишенная прочных и верных союзников, обманутая и покинутая, окруженная изменниками, предателями, трусами. Если в «Сен-Мара» лагерь героя оказывался беспомощным и слабым сравнительно с лагерем его врагов, то в «Жене маршала д'Анкр» между ними уничтожилось всякое, вообще принципиальное и существенное различие. Враждебный мир захватил в свою орбиту и круг героини.

Но этого мало. Законы буржуазного общества распространились — пусть неполностью — и на самого героя. Мария Кончини совсем не случайно оказалась уже и ограниченнее в своих замыслах, эгоистичнее и заинтересованнее Сен-Мара. У нее нет большой страсти, которой одержим был Сен-Мар. Нет больших планов. Она не совершает никакого героического подвига. Планы ее не выходят за пределы тех мелких целей, которые преследуют люди ее окружающие. Ею, в сущности руководит то же честолюбие, что и де Люином, Дежеаном. Она ведь не так уж далека от тех людей, с которыми борется. Она тоже в известной мере корыстолюбива и расчетлива. Она только менее опытна и удачлива, чем они, менее закончена и цельна. В ней остались еще отдельные черты характера, свойственного людям иного склада, но различие между нею и людьми, которые ее окружают, в конце концов не имеет в себе ничего принципиального. Не Марии Кончини изменять мир, не Марии Кончини нести в мир новое слово.

## 5

Скепсис и разочарование не приводят, однако, Виньи к отказу от гуманизма, от веры в человека. Поискам настоящих людей, поискам героев, которые были бы свободны от пороков и изъянов Марии Кончини и явились бы наследниками Сен-Мара, посвящает он свои произведения 1832—1835 годов — «Стелло», «Чаттертон» и «Величие и рабство военной службы». Сам Виньи рассматривает и «Стелло», и «Величие и рабство военной службы», как «песни эпической поэмы о разочаровании». Но уничтожению он собирается подвергнуть в них лишь «ложные и общественные вещи». Над «обломками, над пылью» он думает «возвысить красоту

энтузиазма, любви, чести, доброты, милосердия» («Дневник», 1833). Разочарование его касается и теперь не человека, а того общественного строя, в котором человеку приходится существовать и который этого человека уродует. Врагом человека, как и в «Сен-Мар»е, как и в «Жене маршала д'Анкр», является у него попрежнему общество нового времени, общество, установившееся с приходом капитализма, общество XVIII — XIX веков во всех его исторических видах и формах. Абсолютная монархия в лице Людовика XV губит поэта Жильбера, умирающего с голоду («Стелло»). Буржуазный порядок Англии XVIII века в лице Джона Белла и лорда Бекфорда приводит к гибели Чаттертона, самоубийство которого подготовлено крайней нищетой и длительным голодом. Казарменный наполеоновский режим ломает жизненный путь капитана Рено, вынесшего на своих плечах все тяготы и трудности военных походов Наполеона, испытавшего все лишения, с ними связанные, и не знавшего никаких преимуществ,— военные звания, слава, награды, чины, ордена проходят мимо него.

Идеальные героические образы Виньи находит теперь не среди людей, сохранившихся от докапиталистической культуры, а среди людей вполне современных, людей «нового времени». Связь с прошлым уже не является для него решающей, как это было в эпоху «Сен-Мара». Основное для него теперь — это место, которое человек занимает в настоящем, его заинтересованность или незаинтересованность в сохранении настоящего, его принадлежность или непринадлежность к «господам положения». Новые герои Виньи — его Чаттертон, его Жильбер, капитан Рено, батальонный командир N в отличие от Сен-Мара и Марии Кончини не находятся на командных общественных постах, у кормила правления. Они далеки от руководящих политических центров, закинуты на периферию общественной жизни. Они обездолены, унижены, оставлены в тени, их третируют, ими помыкают.

Но, находясь в условиях, неблагоприятных для их личного развития, в условиях, стесняющих их личную свободу, эти люди сохраняют в себе гораздо больше чисто человеческих качеств, гораздо больше душевных богатств, нежели люди, стоящие у власти и имеющие силу. Бездушие, жестокость, равнодушие к человеческому горю и страданию отличает и деспота Наполеона из «Canne du jonc» и капризного самодура Людовика XV из «Стелло», и безжалостного

накопителя Джона Белла («Чаттертон»). В Наполеоне, в Людовике XV, в Джоне Белле, как изображает их Виньи, не осталось ни души, ни совести, ни сердца. Самое существенное в них для Виньи — это их внешний облик, их походка, их жесты, их манера двигаться и манера говорить, их костюмы. Страсть к богатству у Джона Белла, ненасытное честолюбие у Наполеона, влечение к чисто физиологическим наслаждениям у Людовика XV, опустошают их и превращают в автоматы, в куклы, в марионетки. Другие люди перестают существовать для них или же превращаются в средство для наслаждения, для завоевания славы, для приобретения денег. Именно поэтому для Джона Белла поломка машины несравненно более огорчительна, нежели перелом руки у рабочего на его фабрике. Именно поэтому так безразлично относится Наполеон к тем незаметным людям, которые создали ему его военную славу (сцена с разбором прошений, встреча императора с Рено после возвращения последнего из плена). Именно поэтому Людовика XV гораздо более занимают поиски блохи, укусившей его любовницу, нежели судьба умирающего с голоду поэта Жильбера.

Людьми иного склада, иного отношения к миру рисует Виньи своих Чаттертона и Рено, Жильбера и батальонного командира N. Это и есть настоящие герои, незаметные, невидные, но стойкие, бесстрашные, мужественные. Они не удовлетворены своей жизнью, они относятся критически к окружающему, ко всему тому, что их гнетет и подавляет. Они не склонны в то же время к примирению. Смерть предпочитают они соглашению с врагом. В них нет ничего дряблого и податливого, нет никакой мечтательности и изнеженности. В них нет в то же время ничего варварского и жестокого. Это не только герои. Это еще и люди. Мягкость и внимательность к окружающим, способность тонко чувствовать и ощущать страдание другого, способность пожертвовать собой ради благополучия ближних, уменье щадить и уважать чувства других — вот что отличает их, вот что придает им особый, своеобразный характер.

Гуманизму Виньи, глубине и последовательности его романтического мировоззрения чрезвычайно вредит, однако, его скептическое отношение к творческим возможностям человека. Виньи не верит в способность человека создать разумный общественный строй, сомневается в прогрессивном развитии человечества. Буржуазное общество не имеет в его

глазах оснований для прогрессивного развития. Оно пребывает в неподвижности, меняет только свое обличие. Но тогда не существует, значит, и серьезных различий между историческими деятелями, пытающимися перестроить, реформировать существующий общественный порядок, и теми из них, которые пытаются законсервировать его, закрепить в нем его реакционные тенденции. Робеспьер тождественен у него — как носитель власти — Людовику XV. И Робеспьер, и Наполеон, и Людовик XV одинаково выступают в его произведениях в качестве насильников и злодеев, в качестве отрицательных персонажей. Романтический пафос движения и развития оказывается здесь под угрозой.

Характерно, с другой стороны, что и положительные герои периода 1833 — 1835 годов также не относятся к числу лиц, стремящихся вмешаться в реальный общественный порядок и как-то изменить его, сделать его иным. Чаттертон и Жильбер, капитан Рено и батальонный капитан N резко отличаются в этом отношении от Сен-Мара и Марии Кончини. В произведениях 1833—1835 годов, совсем не случайно нет той широкой общественной арены действия, которая была так характерна для «Сен-Мара» и «Жены маршала д'Анкр». Действительность становится у Виньи камерной, замыкается в четырех стенах, число лиц уменьшается. История вытесняется в новеллах за пределы переднего плана повествования. Правда, в «Стелло» мы имеем дело с большими историческими событиями, с событиями французской революции 1789—1794 годов. Но они присутствуют только как фон. Герой не участвует в их подготовке. Активная роль принадлежит не ему. Андре Шенье не деятель, а объект истории, ее жертва. Таков же Жильбер в его отношении к монархии Людовика XV. Таков же капитан Рено в его отношении к империи Наполеона.

По своей пассивности и жертвенности новые герои Виньи чрезвычайно напоминают основных персонажей его ранних произведений («Элоа», «Потоп», «Дочь Иевфая» и другие). Последние, однако, оказываются теперь для Виньи чересчур рискованными и смелыми. Материальное раскрепощение личности, романтический пафос освобождения человека, которые выдвигал Виньи в 20-х годах, отождествляются теперь для него с буржуазным индивидуализмом. Виньи утрачивает к нему всяческое доверие. Он ставит своей задачей «вырвать общество» из круга «материальных интересов», «одухотворить» его, сделать доступными для него высокие

порывы и энтузиазм. И новые герои его теряют ту связь с миром материи, ту близость к земной чувственной жизни, которая отличала персонажей «Долориды», «Дочери Иевфая», «Сомнамбулы», «Жены-изменницы» и других. Новые герои Виньи характеризуются своим равнодушием к внешнему миру. Они углублены в себя, погружены в свои воспоминания, замкнуты в своих мечтах и мыслях. Они как бы стыдятся проявить во вне свои чувства перед другими людьми, они сдержанны, холодны, лишены романтической взволнованности.

Показательна в этом отношении драма Виньи «Чаттертон». Подлинно человеческие отношения, отношения, свободные от корысти, от честолюбивых помыслов, изъяты в ней из материальной сферы, даны как нечто идеальное, недействительное, подразумеваются, а не показываются. «За написанной драмой скрыта вторая драма», которая «не выразима словами». Эту драму составляет «таинственная любовь Чаттертона и Китти Белл». «Об этой любви можно догадываться, но она остается невысказанной». Влюбленные «не осмеливаются заговорить или остаться вдвоем». Любовь их «находит себе выражение в робких взглядах», «вместо письма им служит библия».

Внешнее, материальное действие, как это признает сам Виньи, имеет для его пьесы «весьма малое значение». Оно сведено до минимума и образует фон для основного сюжетного конфликта. Виньи поддерживает «строгую простоту драматической интриги» Чаттертона: «Это история человека, который утром написал письмо и ожидает ответа вплоть до вечера. Ответ приходит и убивает его». Все действительно существенное совершается здесь внутри человека, в его душе, в его сознании. «Действие протекает в душе героя, которая находится во власти черных бурь, в сердцах старика и молодой женщины». Действующие лица воздерживаются от резких движений, от широких жестов. Они свободны от бурных и неистовых, чисто романтических страстей, все в них самих и в их окружении сведено, к полутонам и намекам. Драма перестает быть у Виньи зрелищем. Она не должна быть, с его точки зрения, «забавой для глаз». Она должна заимствовать свой «суровый и простой вид» у «фламандской картины». «Чаттертон» Виньи создается в явной оппозиции к театру В. Гюго. В «Чаттертоне» Виньи делает шаг в сторону от романтизма.

Боязнь всего резкого, яркого, громкого граничит здесь

с боязнью действия и борьбы, граничит с апатией и смирением. И герои Виньи действительно обнаруживают склонность к развитию в этом направлении. Герои Виньи не заключают мира с обществом, продолжают находиться с ним в поединке, не склонны что-либо принимать от него. Но они готовы все же примириться, в особенности, это характерно для героев «Величия и рабства военной службы» со своим жалким, несоответствующим человеческому достоинству положением. Они стоически переносят лишения и тяготы жизни, безропотно следуют судьбе, им предначертанной. Они в значительной степени утрачивают черты, определяющие романтического героя. И они становятся бессознательными орудиями того самого общества, которое отрицают и против своего желания, против своей воли исполняют его решения. Жалость к жертве ненормальных общественных условий сочетается в «Величии и рабстве военной службы» с восторгом перед терпением и послушанием. Сочувствие переплетается со стремлением утешить, успокоить. Виньи уходит от Сент-Бева, как автора «Жозефа Делорма», которому он следовал в «Чаттертоне» и «Стелло». Он близок здесь к Сент-Беву, автору «Утешений», вернувшемуся на позиции Ламартина, и к ламартиновскому «Жослену».

К полному согласию с современной ему действительностью, к полному разрыву с романтическим мировоззрением Виньи, впрочем, так никогда и не приходит. Для стихотворений его 1839—1849 годов и 1863 года (а надо иметь в виду, что Виньи в 40-х и 60-х годах пишет только стихи) не случайно сохраняет весьма большое значение мотив гордого презрения к враждебному миру. Поэт воспевает здесь неуступчивость и непримиримость. Он за жесткость, принципиальность, прямолинейность. Его восхищают мужество и презрение к собственным страданиям, которые выказывает волк, затравленный охотниками и сохранивший до последнего мгновения свою ненависть к ним («Смерть волка», 1843). Герой Виньи отвечает гордым и презрительным равнодушием на молчание божества, не отзывающегося на людские мольбы и жалобы («Оливковая гора», 1863). Поэт преклоняется перед героизмом и самопожертвованием жены декабриста, которая ушла вслед за мужем на каторгу, в холодные снега Сибири («Ванда», 1847).

Что Виньи не находит в окружающем его мире достаточных оснований для оптимизма, свидетельствует и то трагическое восприятие действительности, которое определяет

его творчество этих лет. Действие стихотворений Виньи протекает на фоне мрачного, зловещего пейзажа, напоминающего пейзаж готического романа. Облака бегут и застилают пылающую луну. Леса покрыты тьмою («Смерть волка»). Льет дождь, доносятся раскаты грома, ветер бушует в лесу, испуганные животные попрятались в норы («Дом пастыря»). Черное, молчащее небо, закрытое траурным облаком, нависло над темной землей, над землей дует зловещий, ледяной ветер («Оливковая гора»). Герой странствует по плохим дорогам, по замерзшим болотам, крупными хлопьями падает снег и заносит его. Он готов упасть от усталости («Ванда»).

Природа рисуется здесь исконным и вечным врагом, злобным недругом человека. В «Доме пастыря» Виньи подчеркивает равнодушие и безразличие природы к человеку, ее холодную жестокость и презрение к людским страданиям Человеческая история для природы — комедия. Природа нуждается в людях не более, чем в муравьях. Не матерью, а могилой является она для человека. Она мечтает о чистой и ясной тишине, которая наступит после гибели человеческого рода («Дом пастыря»).

Но мрачный и трагический колорит сохраняют у Виньи и людские отношения. Любовь рисуется у него, как и в 20-х годах, в аспекте вражды. Она таит в себе ненависть, коварство, измену («Гнев Самсона»). Общество тождественно для человека с неволей. Оно воспитывает в нем рабские навыки. Оно во власти золота, во власти молчаливого и холодного расчета. Если Ламартин приветствует в 30-х годах железнодорожное строительство, то Виньи со страхом следит за ним, видя в нем торжество бездушного, вещественного мира над человеком, торжество денег и золота, торжество сухой, холодной и черствой прозы («Дом пастыря»).

Трагические мотивы достигают в творчестве Виньи 40-х и 60-х годов своей высшей точки. В известном смысле можно сказать, что Виньи возвращается теперь к своим позициям первой половины 20-х годов, когда он признавал абсолютную власть зла над человеком и природой. Человек снова объявляется теперь рабом мстительной судьбы, человечество жалким и беспомощным стадом. Судьба уничтожает все намерения человека, сковывает все его начинания, прекращает в самом начале все его попытки действовать («Судьба»).

Но преследуемый судьбой, покинутый богом, окруженный враждебной ему природой и неблагоприятными общест-

венными условиями, герой стихотворений Виньи сохраняет свою романтическую природу и проявляет максимум оптимизма и уверенности в своих силах и возможностях. Он не склонен уже искать выхода в смерти или в пассивном примирении со своим положением. Выход открывается в творчестве, в строительстве. Виньи воспевает именно поэтому в «Дикарке» цивилизацию, покоряющую девственные леса, и резко осуждает примитивное, первобытное состояние человека. Он пропагандирует здесь, по его собственному выражению, «миссию человека покорять землю, невзирая на божественное молчание», то есть не обращаясь за помощью к религии и надеясь на свои собственные силы. Та же подлинно романтическая вера в конечное торжество человеческого разума над злом, в торжество культуры, науки, искусства над природой и общественной анархией оказывается в «Чистом духе», в «Доме пастыря», в «Бутылке в море». Характерно, впрочем, что эта уверенность тесно переплетается у него с темой будущего. Поэт не оправдывает современность, не пытается ее реабилитировать. Уверенность его и его оптимизм относятся к далекому будущему, к которому и обращены его взоры. Идеальный мир, изъятый из настоящего, в этом будущем (а не в потустороннем мире, как у раннего Ламартина) и находит свое осуществление. Показателен в этом отношении для Виньи образ бесстрашного капитана затонувшего корабля из «Бутылки в море». Он находит в себе достаточно мужества и присутствия духа, чтобы за несколько мгновений до гибели закупорить в бутылку судовой журнал, содержащий ценные научные наблюдения, и бросить бутылку в море. Он полон мыслей о будущем. Даже в момент смерти, когда прекращается его индивидуальное существование, он не забывает об интересах развития всего человеческого рода, о прогрессе и конечном торжестве разума.

# ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ СТЕНДАЛЯ В ЭПОХУ РЕСТАВРАЦИИ

## 1

Характеристика литературной жизни эпохи Реставрации была бы неполной, если бы мы не учитывали наличие оппозиционного движения, направленного против католической реакции и ультрароялизма. Мы знаем уже, что самая реакция была только по видимости феодальной, что она отражала интересы развития буржуазного общества, но только в самой реакционной его форме. И на реакции, таким образом, сказывался рост экономической и общественной мощи буржуазного класса.

В первые годы Реставрации (примерно с 1815 по 1823 год) оппозиционное движение по своему составу было еще очень пестрым и неорганизованным, но, с другой стороны, и более радикальным и агрессивным. Оно не замыкалось в интересах буржуазии, оно не было буржуазно ограниченным. Оно развивалось в окружении революционных заговоров и восстаний, происходивших в других частях Европы. Движение карбонариев в Италии, движение декабристов в России, заговор Риего в Испании, Тугендбунд в Германии — все это питало и поддерживало «крайние», «неумеренные» формы оппозиции и в самой Франции.

Большую роль в оппозиции играли бонапартисты (заговор студентов и офицеров бонапартистов в 1820 году, попытка генерала Бертона овладеть в 1822 году Булонью) и левые, республиканские, демократические элементы, в первую

очередь карбонарии (тайное общество «Друзей истины» 1820 года, попытка восстания 1823 года и др.).

Непосредственным отражением именно этого этапа оппозиционного движения во Франции в эпоху Реставрации явились эстетические концепции Стендаля. Они получили свое окончательное оформление именно в первые годы Реставрации, когда оппозиция еще не утратила своей «левизны», своего радикального отпечатка. В 1814—1816 годах Стендаль написал свою книгу «История живописи в Италии»; в 1817 году создал «Рим, Неаполь и Флоренция»; в 1823 году он начал своего «Расина и Шекспира» (вторая часть написана в 1825 году). «Прогулки по Риму», относящиеся уже ко второй половине 20-х годов, к 1827—1828 годам, явились лишь развитием основных положений, выдвинутых в годы, непосредственно следовавшие за разгромом наполеоновской империи.

Эстетические взгляды Стендаля сложились в эпоху восторжествовавшей политической и социальной реакции. Ведущая роль во французской литературе тех годов, когда он писал свои трактаты об искусстве и литературе, принадлежала писателям, враждебно настроенным по отношению к французской революции и XVIII веку. Во Франции он застал спад первоначальной романтической волны, угасание романтического духа. Здесь Стендаль столкнулся с торжеством философии примирения над романтическим бунтарством. Но Стендаль имел возможность опереться в своей литературно-эстетической теории на развитие романтизма в соседней с Францией стране, в Англии. Романтизм в Англии к середине 10-х годов преодолел в лице Байрона и Шелли тот кризис, который оказался смертельным для романтики первого поколения, для романтизма Шатобриана и Сталь.

Развитие радикального оппозиционного движения во Франции и в Европе, а также развитие романтизма Байрона и Шелли, свободного от философии примирения, и дало Стендалю возможность не подчиниться доминировавшим в его эпоху реакционным течениям в литературе. Он не пошел на уступки, не примкнул к господствующей партии, к Шатобриану, к Сталь, к «Французской музе». Он не изменил делу революции. Он связал свою судьбу с партией свободы, демократии, прогресса.

И если ученики Шатобриана отрицали наследие революционно-демократической литературы XVIII столетия и ожесточенно боролись с ним, то Стендаль направляет все свои

усилия на пропаганду этого наследия, на укрепление связей современной литературы с предшествующим веком. Выступая против всяческих форм реставрации дореволюционных порядков и прокламируя создание нового искусства, которое соответствовало бы завоеваниям революции, он полагает, что это новое искусство должно включить в себя основные тенденции демократического искусства XVIII столетия, творческие достижения Давида и М. Ж. Шенье. Драматическая поэзия 20-х годов находится, по его мнению, на том же самом этапе, на котором «знаменитый Давид» нашел около 1780 года живопись: «Он заметил, что пустой жанр старинной французской школы не подходит к более строгому вкусу народа, у которого начала расти жажда решительных действий, и Давид отклонил живопись с пути, намеченного Лебренами и Миньярами, и внушил ей смелость изобразить Брута и Горациев... Все показывает, что мы накануне подобной революции в поэзии»[1]. Не случайно в связи с этим, что Стендаля печалит смерть М. Ж. Шенье, который в эпоху французской революции пытался создать трагедию в духе Винкельмана и Давида. Если бы он был жив в 20-х годах XIX века, он уничтожил бы, думает Стендаль, пережитки дворянского классицизма в драматическом искусстве и стал бы союзником, а не врагом новых течений[2].

Верность XVIII столетию и его материалистическому, антирелигиозному духу Стендаль сохраняет и в своем отношении к средневековому «христианскому» искусству, традиции которого, прерванные развитием буржуазного реализма XVI—XVII веков, пытались возобновить реакционные писатели. Он не идет на сделку с религиозным мировоззрением, которое пропагандируют реакционеры. Он не склонен отдать земной мир ради «потустороннего», материальные земные блага — ради благ небесных. Именно в этой связи становятся понятны выпады против средневекового искусства, против «готики», встречающиеся в его «Истории живописи в Италии». Готическое искусство отталкивает Стендаля своей ненавистью ко всему земному, материальному, человеческому. Человека оно подчиняет небу, делает его безвольным, слабым рабом. Устремленное в потусторонний мир, оно переносит в него и прекрасное. Оно не находит прекрасного в условиях здешнего, реального мира. Земной, материальный мир

---

[1] Stendhal, Racine et Chakespeare, ed. 1925, t. I, p. 4.
[2] Ibid., t. I, p. 47.

оказывается в руках средневековых художников неполноценным, уродливым, безобразным. Готика внушает человеку презрение к своему собственному телу и его целостному, гармоническому развитию. В человеке она подчеркивает его убожество, его недостатки, его пороки. Она уродует его, уничтожает его, глумится над ним. Стендаля возмущают, как свидетельствует его «История живописи в Италии», «тонкие руки», заостренные книзу ноги», «скорбные лица», «испуганные глаза» на картинах средневековых художников. Это все «остатки варварства, занесенного из Константинополя». Если Стендаль ценит Джотто, то именно потому, что тот вернулся к земному, уклонился от аскетизма готики, рисует «головы мужчин в цвете лет», дает «широкоплечие тела, так непохожие на хрупкие, удлиненные тела современных ему живописцев» [1]. В фигурах Микель-Анджело он отмечает как достоинство отсутствие той худобы и того выражения страдания, которые неотступно преследуют зрителя у ранних живописцев флорентийской школы [2].

В противоположность Шатобриану, который видел в христианской религии основу для возрождения и расцвета искусства, Стендаль подчеркивает в своей «Истории живописи», что если первые художники Возрождения черпали сюжеты для своих картин из библии, проникнутой аскетизмом и презрением к плоти, то это было не удачей, а «несчастьем». Творцы библии имели в виду подавленное, трусливое, примирившееся со своим унижением человеческое существо. Они не имели в то же время никакого представления о «нравственной чистоте человеческих поступков». Именно из-за этого так поздно появилось у новейших художников «выражение высоких героических чувств и идеальной красоты» [3]. Религия, полагает вообще Стендаль, толкнула живопись на ложный путь, «удалила ее от красоты и экспрессии».

Стендаль не случайно очень высоко ставит живопись итальянского художника эпохи Возрождения Корреджо. Она, по его мнению, во многом освободилась от «унылых и бездушных сюжетов иудейско-христианской религии». Живопись его сводится к сочетанию «нежности и чувственности». Корреджо изгнал из живописи «суровость и печаль» [4]. Он нару-

---

[1] Stendhal, Histoire de peinture en Italie, éd. 1854, pp. 60, 62.
[2] Ibid., p. 338.
[3] Ibid., pp. 79—80.
[4] Стендаль, Собр. соч., Гослитиздат, т. VIII, стр. 394.

шил «мрачный характер» христианской религии. Он сообщил даже святым «выражение грации», вместо того чтобы придавать им «унылый вид и изображать бескровные, бледные лица с написанным на них выражением глубокого страха перед адом». Он стал великим художником именно потому, что отбросил христианский аскетизм и презрение к плоти, к чувственному и земному [1]. Основной пафос его живописи сводится к призыву «насладиться краткой нашей жизнью» [2].

Враг средневекового искусства, Стендаль преследует не только готику в ее развернутом виде, но и остатки ее в пределах нового искусства. Так, Микель-Анджело он ставит ниже Рафаэля и Леонардо да Винчи за пережитки готических средневековых форм, которые он обнаруживает в его творчестве. Подобно Данте, Микель-Анджело не доставляет удовольствия, а пугает, угнетает воображение грузом страдания: «уже нет больше сил быть мужественным» [3]. От созерцания созданий Микель-Анджело рождается состояние подавленности. Стремясь «внушить ужас», Микель-Анджело собрал все, что есть «отталкивающего». «Его душа навсегда осталась пораженной ужасами ада» [4].

Любопытно в этой связи и отношение Стендаля к поэзии Ламартина. Стендаль высоко ценит Ламартина как поэта любви и сердечных переживаний. Он «заставил говорить в своих стихах сердце и обнаружил трогательные оттенки чувств»,— замечает Стендаль в своей статье, помещенной в «New Monthly Magazine» 1823 года [5]. «Страстному выражению чувства» в поэзии Ламартина вредит, однако, его «набожность», которая «уносит страсть на высоты, слишком возвышенные для наших обыкновенных влечений». (Стендаль имеет здесь в виду религиозно-космические мотивы в лирике Ламартина). Стоит Ламартину выйти из сферы любви, и поэзия его утрачивает свое очарование, ему нехватает тогда «высоких философских идей» [6], то есть деистических и антирелигиозных идей XVIII века.

И в своем анализе живописи Корреджо, и в своем разборе творчества Ламартина, Стендаль в сущности пропагандирует

---

[1] Стендаль, Собр. соч., Гослитиздат, т. VIII, стр. 391.
[2] Ibid., стр. 394.
[3] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 376.
[4] Ibid., p. 315.
[5] Цит. по Moraud, M. Le romantisme français en Angleterre, p. 146.
[6] Ibid., p. 144.

атеистическое искусство. В «упадке католической церкви», в «падении религиозности», в «подчинении религии» земным интересам Стендаль, как показывают его «Прогулки по Риму» (1827—1828), видит основную причину расцвета искусств в Италии XV—XVI веков. В тех же «Прогулках по Риму», написанных в 1827 — 1828 годах и продолжающих линию, намеченную «Историей живописи в Италии», Стендаль указывает, что римское духовенство сделало возможным возрождение живописи и архитектуры, только «отвратившись от неба и вернувшись к земле». Выдающиеся люди той эпохи были атеистами.

В своей борьбе с антигуманистическим искусством средневековья и его современными эпигонами Стендаль остается верен идеям демократической эстетики Винкельмана. Традиции Винкельмана, а вместе с ним и традиции Дидро, Лессинга и Сталь продолжает он в той же «Истории живописи» при рассмотрении придворного дворянского классицизма XVII столетия, который сторонники дворянской монархии пытались усиленно возродить в 1810—1820 годах. Мы знаем к тому же, что и Шатобриан, яростно преследовавший демократическое искусство XVIII века, был полон пиетета и восхищения перед деятелями XVII столетия и вообще перед всей эпохой расцвета дворянского классицизма. Знаем мы и симпатии Гиро к эпохе абсолютизма. Сам Стендаль видел в раннем Гюго, авторе роялистских од, эпигона Расина, Ж.-Б. Руссо и Делиля.

В своей критике придворного классицизма Стендаль затрагивает самую суть культуры, на основе которой возникает это течение. Культура эта представляется ему не менее вредной для искусства, чем католическое мировоззрение средневековья. Культура эта несовместима с существованием свободного и гармонически развитого человека. Она не терпит в своей системе все связанное с романтическим характером. Она возбраняет «всякое непосредственное, «наивное» обнаружение своих чувств. Она отметает все смелое, решительное, активное: «Церемонная вежливость» заглушает здесь «энтузиазм и энергию»[1]. Человек не может здесь проявить полностью свое стремление к независимости. Безволие же и бесхарактерность приводят его к отказу от больших целей и заставляют «увлекаться мелочами»[2]. Поэзия в силу этого

[1] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 402.
[2] Ibid., p. 75.

приобретает излишнюю «утонченность и жеманность». Она вырождается в «насмешливую болтовню». «Энергия,—замечает Стендаль,— замарала бы розовые пальчики»[1]. В искусстве укрепляется пристрастие к «хрупкости форм».

Антигуманизм дворянского классицизма, его ненависть к активности и свободе человека Стендаль связывает, в полном соответствии с традициями Винкельмана и Сталь, с деспотическим духом полуфеодальной абсолютной монархии, которая его питает. Именно в условиях абсолютной монархии, полагает он, и вырастает пустая изящность, «приятность», так называемый «хороший тон» и умение мило болтать о пустяках, которые так гибельно отражаются на характере человека и на судьбах искусства. Люди, освобожденные деспотическим строем от больших и значительных интересов, всецело предаются «рассеянию», целиком растрачивают свои силы на «легкомысленные забавы». Именно во время Людовика XIV и Людовика XV появляется «остроумие», которое заглушает глубокие и серьезные переживания и отвлекает от решительных, смелых и дерзких поступков. Влияние монархии порождает вообще «недостаток характера», который проявляется во «всесильном законе приличий», в «страхе показаться смешным»[2]. Всякая серьезность и глубина чувств исчезает. «При монархическом строе,— иронически заявляет Стендаль,— правительство делает за вас все,— о чем же вы так глубоко задумались»[3]. Монархическая власть посредством привычек, которые она прививает своим подданным, «убивает духовную энергию народов»[4].

Типичным для дворянской культуры поэтом считает Стендаль Расина. Расин, утверждает Стендаль, писал для народа, «наполовину обезличенного уже при Людовике XIII деспотизмом Ришелье». Ришелье приложил немало усилий, чтобы «лишить французов их энергии, покрыть цветами цепи, которые он на них наложил». Расин — поэт «изнеженного двора», «раб, обожающий свои цепи», покорно выполнял волю деспотической монархии, которая запретила показывать в трагедии «большие события» и «большие страсти»[5]. Любопытно, вместе с тем, что Расин является для Стендаля последышем

---

[1] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 403.
[2] Ibid., p. 39.
[3] Ibid., p. 279.
[4] Ibid., p. 41.
[5] Stendhal, Racine et Shakespeare, éd. 1925, t. I, p. 28.

средневековой католической культуры. В «Истории живописи» он замечает: «Дело Расина связано с инквизицией»[1].

Необходимым условием для расцвета подлинно человеческой культуры Стендаль считает, таким образом, не только свободу человека от идеи потустороннего мира, от оков религии, но и свободу его от политического гнета. И здесь он, таким образом, враждебно сталкивается с партией Шатобриана. Подлинное искусство, утверждает Стендаль, критикуя классицизм XVII столетия, должно быть не только атеистическим, но и республиканским. Если Шатобриан ведет в своем «Духе христианства» борьбу с античным искусством, то Стендаль видит прародину искусства в античности, в городских республиках Греции.

В античном искусстве Стендаль обращает прежде всего внимание на земную, материалистическую его сущность. Он постоянно сопоставляет, в связи с этим, презрение творцов средневековых соборов к материи, к ее весомости и установку на устойчивость сооружения, не стремящегося вверх к небу, но прочно связанного с землей у античных архитекторов. Земной характер античного искусства оказывается тесно связанным с его оптимизмом, с верой в человека и его силы. «Печаль внутренне присуща готической архитектуре, как жизнерадостность — греческой»,— пишет он в своей «Истории живописи». «Религия в Греции была праздником, а вовсе не угрозой. Подражание грекам изгнало из собора св. Петра ужас, который поражает в готических зданиях... Если бы апостолы Павел и Петр явились с того света в Ватикан, они бы спросили об имени божества, которому там поклоняются»[2]. Гуманизм античного искусства не отделим в то же время от его общественного духа. Готическое искусство культивирует в человеке примитивный эгоизм, себялюбие, мысли о личном «спасении». Античная культура создала Фабриция, отвергающего предложение Пиррова врача, триста Фабиев, идущих умирать за отечество[3]. Греки,— указывает Стендаль,— возводили в сан богов своих героев, шедших умирать за отечество, являвшихся благодетелями родины... изображали добродетели Тезея, спасшего афинян. Художники нового времени, «христианской» эпохи увидели идеал свой в св. Столпнике, 20 лет занимавшемся самобичеванием на своем столпе[4]. «В Преобра-

[1] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 72.
[2] Ibid., p. 388.
[3] Ibid., p. 81.
[4] Ibid., p. 36.

жении, в причащении св. Иеронима, в мучениях св. Петра и св. Агнесы все представляется мне заурядным. Здесь совершенно отсутствует принесение в жертву собственной выгоды ради какого-нибудь великого чувства»[1].

Гуманизм греческой культуры, ее окрыляющий и воодушевляющий характер, ее родовой, общественный пафос Стендаль выводит, вслед за Винкельманом, из политической свободы, которой она питалась. Величие греческого народа он усматривает в его свободе и разуме. В «Прогулках по Риму» Стендаль с завистью замечает: «Античность не знала ни инквизиции, ни Варфоломеевской ночи, ни пуританской печали»[2]. Стендаль выступает здесь в качестве преемника Винкельмана. Это чувствуешь еще отчетливее, когда читаешь его замечания по поводу индусских и египетских храмов. Храмы эти, по его словам, «удивляют, не нравясь». Наслаждаясь их величием, зритель никогда не сможет забыть о десяти или ста тысячах рабов, которые погибли при их сооружении. Он никогда не сможет забыть о деспотизме, который их создал. Они не предназначены для благородных душ[3].

## 2

Выступая против романтизма шатобриановского толка, защищая против выпадов Шатобриана и Сталь идеалы XVIII века, Стендаль не переходит, однако, целиком на позиции эпохи Просвещения. Опыт революции, который питает эстетику ранних романтиков, не проходит мимо него. И он понимает несоответствие якобинских идеалов современному обществу, их нереализуемость в буржуазной действительности. Стендаль отнюдь не архаист, не выходец из XVIII века, чужой всем окружающим. Лозунг современного, соответствующего реальной действительности искусства, выдвинутый романтиками, вовсе не чужд ему, не враждебен. Он не принимает целиком, безоговорочно искусства просветителей. Он полемизирует и с Винкельманом.

Апологии утопического, на античный лад устроенного, общества он противопоставляет защиту существующих общественных отношений, утверждает свойственную им форму пре-

---

[1] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie., p. 82.
[2] Stendhal, Promenades dans Rome, t. I, p. 32.
[3] Ibid.

красного, соответствующее им романтическое, как он его называет, искусство. В своих литературных памфлетах, написанных в Италии в 1818—1820 годах, Стендаль требует, защищая романтизм, чтобы писатели стали современными и посвятили себя актуальным проблемам. Те же мысли в «Истории живописи»: «Поскольку природа (человек.— *Д. О.*) стала иной, между красотой античной и современной должна быть разница[1]. В «Салоне 1824 года» Стендаль замечает, что картины, скопированные с античных статуй, начинают наводить скуку: «Постараемся создать современную красоту»[2].

Защищая современность и соответствующую ей форму прекрасного, Стендаль оказывается, на первый взгляд, близок Шатобриану и в особенности Сталь в их борьбе против руссоизма и якобинцев. Однако под современностью, в отличие от Шатобриана, он разумеет не буржуазное общество, отягченное феодальными пережитками, а капитализм, свободный от этих пережитков. Подобно Шатобриану и Сталь, он считает невозможным, утопичным подгонять существующие реальные отношения к закону, который отражает исчезнувший — античный — социальный строй. Но вовсе не потому, что античный строй, как полагает Шатобриан, предоставляет личности слишком много свободы и воли, а потому, что он недостаточно просторен, широк для развития личности.

Шатобриан начинает с защиты активного, устремленного к новому, исполненного внутренней энергии, страсти человека, но затем выдвигает против этого человека существующую, сложившуюся жизнь и обрекает его на примирение с ней, на пассивность. Реальное, современное заключается для Стендаля не в устоях, являющихся преградой для активности героя, для его энергии, а в самой этой энергии, активности, взволнованности, беспокойстве. Отказываясь от идеализованной, типической позы, от абстрактной холодности и невозмутимости образов классицизма, он требует изображения героя, подвластного «сильной страсти», которая опрокидывает все привычки, нарушает «душевные навыки и их телесное выражение»[3], то есть требует изображения романтического характера, о котором писала Сталь в своем трактате «О влиянии страстей» и Шатобриан в своем «Опыте о революциях».

---

[1] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 257.
[2] Стендаль, Собр. соч., т. VIII, стр. 438.
[3] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 243.

В связи с этим Стендаль и ставит высоко те моменты развития образа, когда он, как бы скользя вдоль изображаемого объекта, неожиданно тесно соприкасается с ним. Эти моменты в трагедии Стендаль называет мгновениями «полной иллюзии». Человек освобождается в эти мгновения от норм, догм, ложных приличий, от лицемерия, привитых ему обществом, и раскрывает во всей ее непосредственности и непринужденности, во всей ее естественности и самобытности подлинную, неискаженную свою сущность. Эти мгновения встречаются, однако, не в состоянии лирического, пассивного созерцания, как это полагали Шатобриан, Сталь, Сенанкур, а, напротив, в пылу оживленного действия, когда «реплики персонажей теснят одна другую»[1]. Эти короткие моменты «полной иллюзии», по мнению Стендаля, встречаются чаще в трагедиях Шекспира, чем у Расина.

С этой точки зрения расценивает Стендаль и различные виды искусств. Античной норме жизни, античному идеалу красоты, стилизующему действительность, окрашивающему жизнь в один тон, он считает соответствующей скульптуру, которая может передавать только привычное состояние души, отрешенной от времени, от движения, от страсти, от индивидуальных вариаций. Для изображения индивидуализованной, «характерной» действительности буржуазного общества скульптура не пригодна. Она не схватывает неповторимые «преувеличенные позы», которые рождает страсть. Она не способна изобразить человеческое существо в моменты «исключительного возбуждения». Она не способна, таким образом, выразить романтическое мировоззрение. Она не способна передать мир в движении и во времени. «Все внезапное от нее ускользает»[2].

В тесной связи с этими утверждениями стоят указания Стендаля, что в античном искусстве, то есть в скульптуре, главное состоит в выражении силы, что античное искусство интересуется более всего «физической силой»[3], что школа Давида, следующая принципам античной скульптуры, «в состоянии изображать только тела», что картины Давида — «необъятная человеческая пустыня»[4]. Для новой же современной красоты, по мысли Стендаля, нужен «ум»[5], «люди но-

[1] Stendhal, Racine et Shakespeare, t. I, p. 18.
[2] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 200.
[3] Стендаль, Собр. соч., т. VIII, стр. 481.
[4] То же, стр. 483.
[5] Stendhal. Histoire de la peinture en Italie, p. 282.

вого времени ценят более всего «ум и чувство», ищут во всем «души». Скульптура и рабски следующая за ней живопись в состоянии передать только обобщенные, типические, для всех тождественные чувства гражданина, абстрактного, родового человека, его скованное индивидуальное самосознание и соответствующую им, доведенную до минимума, экспрессию жестов и поз. Внутренний мир человека, отпавшего от родового сознания, сложная, индивидуальная душевная жизнь человека в ее оттенках, в ее текучести, подлинности, неповторимости остается за пределами ее возможностей. Она не объемлет индивидуального. Мысль Стендаля совпадает в этом отношении с идеями теоретиков из «Французской музы» и с учением Сталь.

Стендаля не удовлетворяет, с другой стороны, тот путь защиты индивидуального человека, который намечает Сталь в своей борьбе против античности, в своей апологии послеантичной культуры. Стендаль продолжает дело, начатое Сталь, когда он объявляет «точное и пламенное изображение человеческого сердца» [1] задачей современного искусства. Он принимает, таким образом, открытия ранних романтиков, сделанные им в области индивидуальной душевной жизни. Но он отвергает, вместе с тем, свойственное ранним романтикам бегство от реальной жизни, отрешенность от нее, созерцательно-лирическое отношение к миру. Он осуждает поэтому «ложную чувствительность», «мечтательный жанр», изображение «тайн души» [2], то есть то, что выдвигали Сталь и Нодье, Суме и Гиро. Он высмеивает «туманные и меланхолические чувства» [3]. Он выступает против «меланхоликов, принадлежащих к романтической секте» [4].

Предмет искусства Стендаль видит не в изолированном внутреннем мире отдельного человека, не в лирическом созерцательном состоянии, а в мире драматических конфликтов. Человека он не только не хочет изъять из тесных практических связей с другими людьми, но, наоборот, требует от писателей, чтобы они погружали героя в самую гущу жизни, в самый центр наиболее решающих столкновений, в самый центр активной жизненной борьбы. Против утопии Стендаль выдвигает действительность, против долж-

[1] Stendhal, Racine et Shakespeare, t. II, p. 34.
[2] Ibid., t. I, p. 72.
[3] Stendhal, Correspondance (avril 1825), éd. 1908, t. II, p. 363.
[4] Lond. Magazine, 1825. Цит. по Moraud M., Le romantisme français en Angleterre, p. 147.

ного — реальность, против абстрактного типового человека — конкретную личность. На место творческого метода, стилизующего действительность и человека, скрадывающего их индивидуальные черты, выступает у него соразмерное изображение мира. Образы искусства должны отражать не утопическую норму, а объективную действительность.

Мерилом художественной ценности произведения искусства оказывается степень его насыщенности реальным предметным миром. Шиллер потому выше Расина, что «в одной его трагедии вещей, заимствованных из действительности, заключено больше, чем в 10 французских трагедиях»[1]. Шекспир потому возвышается над другими писателями, что он «сохраняет за предметами, взятыми из природы, подлинные пропорции»[2].

Так же расценивает Стендаль и живопись. В «Расине и Шекспире» он замечает: «Хотя я очень уважаю художников, которые создают идеальную красоту,— таких художников, как Рафаэль и Корреджо, однако, я далек от того, чтобы презирать тех, которых я охотно назвал бы художниками-зеркалами, тех, которые подобно Гаспру и Пуссену, точно, безыскусственно, как зеркало, воспроизводят природу... Это достоинство большей части голландцев и это немалое достоинство». Сами Рафаэль, Карраччо, Тициан производили, по его мнению, впечатление тем более сильное, чем больше было проявлено ими уважения к пропорциям всего того, что они замечали в необъятной природе. Караваджо и Барроччо, напротив, «преувеличивая» один — тени, другой — яркость красок, сами себя бесповоротно исключили из числа первоклассных гениев[3]. Преувеличение, по мысли Стендаля, вообще есть только первая ступень эстетического вкуса: «преувеличивать впечатления природы, значит убивать ее бесконечное разнообразие и ее контрасты»[4]. Подлинное искусство должно быть «ясным зеркалом»[5].

Если античная скульптура имеет дело с абстрактной нормой, с образцом, с идеалом, с богами, которые стоят «выше страстей», то подлинным предметом нового искусства является «простой смертный», обыкновенный человек, подчиняющийся влечениям и призывам своей природы. Пере-

[1] Стендаль, Собр. соч., т. VIII, стр. 397.
[2] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 74.
[3] Ibid., p. 74.
[4] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 73.
[5] Ibid., p. 73.

ход к этому «простому смертному» неизбежно приводит к «изображению сильной страсти» и тем самым уже «уничтожает все признаки божественного»[1]. Индивидуальный человек, которого Стендаль выдвигает в качестве предмета искусства, характеризуется, прежде всего, «свойственной ему манерой стремиться к счастью»[2].

## 3

Полемика Стендаля с Винкельманом и Давидом, борьба его с якобинским аскетизмом не являлись для него борьбой за термидорианскую Францию. Отвергая мелкобуржуазную революционность, он вовсе не склонен отождествлять себя с идеологами буржуазной верхушки, с буржуазными либералами, удовлетворившимися тем, что они получили от революции, и всегда готовыми договориться с помещиками за счет народа.

Противопоставляя аскетизму «реабилитацию плоти», чувственного, конкретного индивида, Стендаль вовсе не оправдывает «плоть» и «чувственность» буржуазного общества, вовсе не реабилитирует индивида, удалившегося от общественной жизни, замкнувшегося в свои частные, обособленные интересы. Пропагандируя земное и оптимистическое мировоззрение, Стендаль вовсе не склонен представлять его себе в виде легковесного и легкомысленного эпикуреизма, в виде пассивного, потребительского наслаждения жизнью. Человек безвольный, отдающийся «приятным впечатлениям»—не герой Стендаля. Стендаль имеет в виду беспокойный, взволнованный, романтический характер. Стендаль говорит о «пламени, пожирающем человека», о «резких, порывистых движениях», о «неукротимой», бурной страсти[3], которая требует всего человека.

Если консервативная и либеральная буржуазия стремится к ликвидации революционного энтузиазма масс, пропагандирует постепенное, эволюционное развитие страны, с умилением взирая на Англию, сумевшую просуществовать с 1688 года без революций, то Стендаль весьма недружелюбно относится к современной Англии и выше всего в истории ставит критические эпохи, полосы катастрофического развития. Современное общество предстает перед ним не в аспекте порядка, мира

[1] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 193.
[2] Ibid., p. 251.
[3] Ibid., pp. 402, 205.

и гармонии. Оно чревато для него новыми взрывами и революциями, оно исполнено внутренних противоречий, насыщено борьбой, движением.

Выдвигая автономную личность, свободно отдающуюся своим страстям, Стендаль не мыслит эту личность посреди мелочных, камерных происшествий. Идеал Стендаля чрезвычайно далек от того домашнего, приватного человека, которого Сталь считает типичным для общества нового времени, которого она противопоставляет античному человеку. Личность предстает перед Стендалем на фоне широкой политической жизни, на фоне революционных переворотов, борьбы против иноземного нашествия.

Образцами для романтического искусства Стендаль считает не голландскую школу живописи и не английский реалистический роман XVIII века, соответствующие стабилизованному буржуазному строю, а искусство Возрождения, отражающее бурную, переломную эпоху. «С 1449 по 1554 год несчастная Италия была полем битвы, где Франция, Испания и немцы оспаривали друг у друга мировой скипетр. Исторические сочинения показывают нам длинную вереницу кровавых побед, битв, поражений, то возносивших, то низвергавших мощь Карла V и Франциска I. Людская молва повторяет еще иной раз имена старинных героев, проливавших свою кровь в той длинной распре и нашедших себе смерть на полях Италии. Наши великие художники были их современниками... Леонардо да Винчи, после того как падение Людовика принудило его покинуть Милан, уехал ко двору Франциска I... Джулио Романо бежал из Рима после разгрома его в 1527 году и принялся отстраивать заново Мантую. Так блестящая эпоха живописи была подготовлена столетием покоя, богатства и страстей, но расцвела она среди битв и государственных переворотов»[1].

С духом «буйной свободы» связывает Стендаль и творчество Шекспира, которого он выдвигает в качестве основного образца для пореволюционной литературы XIX столетия. Шекспира он воспринимает на фоне Европы, освобождающейся от феодализма и еще не попавшей в оковы абсолютной монархии. Творчество Шекспира создается в атмосфере грандиозных событий, потрясших самые основы феодального общества. «Сто лет гражданской войны и беспрерывных переворотов, бесчисленное множество измен, каз-

[1] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, pp. 26—27.

ней и самопожертвований подготовили подданных Елизаветы к такого рода трагедии, которая держала зрителей в сфере наивысшего возбуждения человеческой страсти»[1]. Поэзия Шекспира для Стендаля — прежде всего, «мужественная поэзия». Шекспир писал для «свободных людей», творил для «сильных душ, созданных гражданскими войнами Алой и Белой Розы». Он писал для «свободных людей, которые отдавались всем страстям», которые «неоднократно переживали любовь, ревность, честолюбие»[2].

Радикальная ломка жизни, которую испытала Европа на переломе XVIII и XIX столетий, создала, по мнению Стендаля, «замечательное» искусство Давида. Под влиянием французской революции произошел романтический переворот в английской поэзии начала века, связанный с именем Байрона. Французская революция и наполеоновская эпоха как бы возродили, в глазах Стендаля, после долгого и мучительного перерыва времена свободы и активности XV—XVI веков, как бы возвратили человечеству глубокую и подлинную страсть и взволнованность, необходимые для расцвета искусств.

За годы революции исчезли «любовники и царедворцы», а вместе с ними и «приятные манеры», питавшие мелочное, изнеженное искусство придворного классицизма XVII столетия. За годы революции исчезли, вместе с тем, и «любезные люди», равнодушные к общему благу. Грандиозные события революционных лет убили равнодушие. Люди оказались «перед лицом рока». Мелочные интересы перестали привлекать их внимание, так как они готовились «оспаривать у судьбы свою жизнь». Так создались люди, сильные духом, люди, полные энтузиазма, люди, которые «испытывают наслаждение от собственной силы»[3].

Давид и в особенности английские романтики, выросшие в атмосфере революции, порвали с традициями эпохи, в которой господствовало изящное остроумие и легкомыслие. Творчество Байрона и Шелли серьезно, пылко, страстно. Они возобновили энергичную поэзию первобытных времен. «Разве среди молодых элегантных парижан нашел бы Байрон сумрачный характер своего «Гяура»[4].

Реставрация, а отчасти уже и наполеоновская империя (поскольку она предала революционные традиции, изменила

[1] Stendhal, Racine et Shakespeare, t. I, p. 40—41.
[2] Ibid., t. II, pp. 25—26.
[3] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, pp. 332—333.
[4] Stendhal, Racine et Shakespeare, t. II, p. 31.

им) замедлили развитие нового, романтического, искусства во Франции. Движение к «новой красоте» как бы остановилось. Французы не освободились еще от дореволюционного жеманства, не доросли еще до этой «новой красоты», то есть красоты романтической. В одной из своих статей, напечатанных в «New Monthly Magazine» за 1823 год, Стендаль пишет: «Рабство, которое последовало за революцией, было злосчастно для поэзии» [1].

Но «переворот в умах» — Стендаль имеет здесь в виду новую революцию, которая сметет режим Реставрации,— должен неизбежно произойти и во Франции. Тогда распространится глубокое презрение к «мелочной претенциозности», к «мелочному щегольству». Люди высоких качеств снова займут первые места. Начнется эпоха сильных движений души и «энтузиазма в политике». Люди перестанут бояться воображаемой грубости, вторично зародится «фанатизм», и энтузиазм в политике «проявится по-настоящему впервые» [2]. На этой почве и создастся новая французская трагедия, которая отбросит традиции Расина и вернется к героике Шекспира.

---

[1] Цит. по Moraud.

[2] Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, p. 403.

# РОМАНТИЗМ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕОРИИ ЛИБЕРАЛОВ

## 1

Если в 1815 — 1823 годах оппозиционное движение, направленное против режима Реставрации, проявляется в организации тайных обществ, заговоров, восстаний, террористических актов, оказывается тесно связанным с левыми, радикальными, республиканскими кругами, то с середины 20-х годов оппозиция становится все более и более легальной. Ее возглавляет теперь партия либералов, так называемых доктринеров, которая получает в 1827 — 1828 годах большинство в палате депутатов. Оппозиция выходит теперь за пределы заговорщических кружков и приобретает, благодаря руководству либералов, которые придают всему движению законченную идеологическую и организационную форму, более умеренный и соглашательский характер.

Либерализм 20-х годов отличается, впрочем, в очень значительной степени от либерализма наполеоновской эпохи, либерализма Сталь и Констана. Либералы наполеоновской эпохи видели своего главного врага в якобинцах, в революционном терроре. Они жили еще впечатлениями недавней революции. Их позиции определялись нисходящим развитием революционного движения во Франции в конце XVIII — начале XIX веков. Неолибералы, к которым относятся такие люди, как Гизо, Тьерри, Минье, Тьер, имеют в первую очередь дело с клерикальной и монархической реакцией. В клерикалах и ультрароялистах усматривают они главную опасность. Они постепенно вовлекаются в то же время в движение, которое

имеет своей конечной целью ликвидацию бурбонской монархии. Все это вместе взятое приводит их на позиции более радикальные, нежели позиции Сталь и Констана.

Политические воззрения либералов 20-х годов сводятся в основном к следующему. Либералы стоят на стороне новой Франции, создавшейся в результате революции и освободившейся от феодальных оков. Они преследуют всех реакционеров, пытающихся восстановить хотя бы частично дореволюционные порядки. Вере в прошлое, с которой носятся ультрароялисты, противопоставляют они надежду на будущее, против авторитета выдвигают «свободу». Они защищают конституционный строй, борются с произволом министров, позволяют себе выпады против легитимистов, отстаивая «теорию прав человека», обрушиваются на «привилегии» дворян и духовенства и на тиранию королевской власти. Они восхищаются в то же время парламентарным строем Англии и успехами цивилизации в этой стране (вспомним неприязненное чувство, которое питал к этой стране Стендаль). Политическое вольнодумство сочетается у них с выпадами против клерикальной реакции, против иезуитов, против католицизма. Церковный культ они хотели бы заменить деистическим мировоззрением, высоко ставят Вольтера за его борьбу против «религиозного фанатизма», считают его своим «вождем» и «современником».

Но, выступая против деспотизма, либералы не затрагивают в своей критике социальных отношений. Ратуя за политические свободы, пусть в очень умеренных пределах, не мечтая даже, например, о всеобщем избирательном праве, они полностью принимают социальную структуру Франции в том виде, как ее установила буржуазная революция 1789—1794 годов. Интересы широких масс населения стоят для них на втором плане, интересы народа они готовы всегда предать, если бы удалось получить эти политические свободы сверху, из рук королевской власти. Они исполнены страха перед народным восстанием, перед революцией, перед революционным террором 1793 года. Недаром так упорно предпочитают они якобинцам жиронду.

Пафос деятельности французских буржуазных либералов 20-х годов заключался в предпринятой ими защите буржуазной цивилизации от теоретиков реакции Бональда, Ж. де Местра и других. Именно в этом сила и значение французских историков эпохи Реставрации — Гизо, Тьерри, Минье, Тьера, Баранта. Светская, секуляризованная культура,

свободная от всяких церковных влияний, от всякого мракобесия и обскурантизма, знание и наука, очищенные от мистики и суеверий, являются предметом их забот и попечений. Если реакционеры объявляют все пореволюционное общество вторичным и несущественным по отношению к традиционным национальным устоям Франции, которых якобы не могла поколебать революция, то французская историческая школа ставит своей задачей показать глубокие корни новой Франции в ее историческом прошлом. Именно эту цель преследует Барант в своей книге «О коммунах и об аристократии» (1821), пытаясь показать в ней давнее происхождение институтов, учреждений, укрепившихся в результате революции. Ту же цель имеет перед собой Тьерри в своих «Письмах по истории Франции» (1827) и Гизо в своей «Истории происхождения представительного правления в Европе» (1822). Не случайно такое большое внимание уделяют они и истории средневековых коммун. Они видят в них зародыш того политического строя, окончательную победу которому принесли события 1789 — 1799 годов. Не случайно занимаются они и историей третьего сословия. Если в XVIII веке третье сословие противопоставляется традиционным общественным силам страны, то теперь само третье сословие оказывается традиционной, хотя и не регрессивной силой истории.

## 2

Действуя в основном в кругу политических, философских и общеидеологических проблем, либералы не оставляют без внимания и литературное движение своей эпохи. Они отводят в своих журналах место литературной критике («Минерва», «Меркурий XIX столетия», «Глобус», «Французский Меркурий»). Они создают литературные кружки и салоны (собрания у Стендаля, у леди Морган, у Вьоле ле Дюка, у Делеклюза, у Стапфера, где встречаются Шарль Ремюза, Каве, Дитмер, Леклер, Леве-Веймар, Маньен, Жакмон, Мериме, Кузен, Констан, Мэн де Биран). Они пытаются оказать определенное воздействие на отдельных писателей, они стараются создать литературную школу. Свои литературные выступления либералы начинают как сторонники классицизма. Здесь сказываются традиции и отзвуки революционных лет, а также распространение бонапартистской идеологии в первой половине 20-х годов. Позднее наблюдается массовый от-

ход либералов от классицизма, массовая измена доктрине классицизма и практике классицистического искусства.

Более сложным характером отличается политика либералов в отношении романтического движения. Врагами романтического движения в 20-х годах представляются, на первый взгляд, одни только ультрароялисты. Мечтая о полном подавлении демократического движения, они придерживаются старых литературных традиций, отрицают в романтизме все подлинно романтическое, оппозиционное к существующему строю и опираются в нем как раз на пережитки искусства классицизма. Первоначально, правда, они вступают в блок с романтиками и пытаются воспитать их в правоверном духе. Эту цель преследует создание «Общества благонамеренной литературы» в 1821 году. Эту же цель имеет издание «Литературного консерватора» в качестве приложения к органу реакционеров «Консерватор». Но блок оказывается недолговечным. Уже в 1822 году классицисты выступают даже против умеренно романтических трагедий Гиро и Суме, в результате чего возникает угроза раскола. Эта угроза нарастает по мере усиления в романтизме байроновского влияния и влияния готического романа, то есть после выхода в свет стихотворений Виньи, «Жана Сбогара» и других аналогичных произведений Нодье, а также «Гана-исландца» Гюго. В 1822 году от романтизма отрекаются покровительствовавшие молодым романтикам Руанская и Тулузская академии. В 1823 году в «Обществе благонамеренной литературы» выступает с антиромантической речью Лакретель. К 1824 году относится памфлет секретаря Французской академии Оже и речь епископа Фрейсину. Оба эти выступления направлены против романтизма.

Если реакционеры и ультрароялисты действуют против романтизма напрямик, полностью его отрицая, то либералы ведут в отношении романтического движения более осторожную и сложную тактику. Из тактических соображений они объявляют себя друзьями и союзниками романтиков. Либеральный журнал «Глобус» печатает в 1825 году статьи против общего врага — французского классицизма — и помещает на своих страницах бюрлескную поэму Латуша «Отмщенные классики», направленную против Французской академии. В том же 1825 году Дюбуа, один из редакторов либерального журнала «Глобус», предлагает романтику Дешану руководить одним из отделов журнала. Это дает повод рассматривать литераторов-либералов как романтиков особого рода, так сказать, либеральных романтиков, то есть видеть

в них особое течение внутри французского романтизма. Фактически, однако, близость либералов к романтикам и дружба с ними оказывается особой, скрытой и завуалированной, формой борьбы с романтическим движением.

Первоначально, правда, вражда либералов к романтизму отсутствует. Недаром в 10-х годах и в начале 20-х годов литературные позиции либералов определяются влиянием Сталь и Констана. Влияние идей Сталь сказывается на литературной деятельности Баранта, Латуша, Лебрена, Делавиня. Идеи Сталь и Констана оказывают сильное воздействие на поведение либеральных журналов этого времени «Меркурий XIX века» и «Минерва». Дело здесь в том, что сам романтизм, как он сложился в наполеоновскую эпоху, приходит в своем развитии к соглашательским и компромиссным выводам. Романтизм у Сталь, Констана и даже Сенанкура постепенно приобретает примиренческий характер в отношении современного общества. С другой стороны, и сами либералы тяготеют в это время скорее к союзу с реакционерами, чем с кругами, настроенными радикально и революционно.

Характерно, что либералы, испытавшие на себе влияние Сталь, почитают и переводят не Байрона и Редклиф, а Шиллера. И при том Шиллера не раннего, автора «Разбойников», «Заговора Фиеско», «Коварства и любви», против которого выступает в 1810-х годах романтик Нодье, а Шиллера позднего, автора «Марии Стюарт», «Валленштейна», «Вильгельма Телля». Из кружка Сталь выходит переработка «Валленштейна», сделанная Констаном. Следуя советам мадам де Сталь, Лебрен переводит в 1816 году «Марию Стюарт» Шиллера. Перевод свой он читает у Сталь. В 1821 году переводит Шиллера Барант, друг Лебрена и Сталь. К этому же времени относится перевод «Марии Стюарт», сделанный другим либералом, издателем стихов Андре Шенье, Анри де Латушем.

К началу 20-х годов положение осложняется. С одной стороны, еще более сходят на-нет бунтарские, мятежные начала в романтизме. Система Шатобриана со всеми ее реакционными выводами торжествует по всему фронту. Что касается до Сталь, то наибольшим влиянием пользуется в эти годы ее трактат «О Германии», в котором удельный вес охранительных мотивов значительно более высок, чем в ее произведениях ранней поры. Правда, колебания в сторону умеренного либерализма обнаруживают еще в первой половине 20-х годов Нодье и В. Гюго. Но их позиции не имеют решающего значения, а литературный салон Нодье не открывает

собой нового этапа в движении: он остается явлением переходного порядка.

Самих либералов, с другой стороны, теперь уже не удовлетворяют близкие связи с реакционерами. Они ориентируются уже не на отсталую Германию, как Сталь и Констан, а на более передовую и развитую в капиталистическом отношении Англию. Они отправляются в своих эстетических позициях от литературной теории Стендаля, снабжая, правда, ее целым рядом оговорок, которые имеют своей целью нейтрализовать ее бунтарское, революционное начало. Во всяком случае, чем дальше идет время, чем больше укрепляются позиции буржуазии во Франции, тем дальше уклоняются либералы от «метафизического», «немецкого» влияния, которое господствовало в 1800—1815-х годах, тем больше уходят они от абстрактного психологизма, от лирического, пассивного, созерцательного отношения к миру.

«Руссоизму» и увлечению Шиллером приходят на смену симпатии к реалистическому искусству. Эти симпатии достигают своего апогея в литературных кругах, группирующихся вокруг либерального журнала «Глобус», который начинает выходить с конца 1824 года. С реалистических позиций ведется здесь борьба с шатобриановской школой, с журналом «Французская муза», и творчеством раннего Гюго, Виньи, Ламартина. За «религиозное чувство», за «мистические верования», осуждает Сент-Бев, в то время сотрудник «Глобуса», лирику поэтов, примыкающих к «Французской музе»[1]. Сотрудники «Глобуса» обрушиваются на мечтательность, субъективность, абстрактность, присущие творчеству писателей шатобриановской школы, на свойственный им спиритуализм, презрение к плоти, к материальной жизни. Отрицательное отношение встречает и вражда партии Шатобриана — Ламартина ко всему практическому, земному, ее стремление к бездеятельному и пассивному созерцанию.

## 3

Борьба «Глобуса» с консервативными уклонами в романтизме находит самое яркое свое выражение в критике, которой подвергается в журнале творчество Ламартина. В лице его партия «Глобуса» наносит удар всему направлению «Фран-

[1] Sainte-Beuve, Premiers Lundis, t. I, p. 164.

цузской музы» в целом. Элегии Ламартина квалифицируются здесь как «гимн унынию, скептицизму и бездеятельности». Элегии эти влекут человека ко всему тому, что «отвергает разум». Они культивируют «мистицизм без дел, чувствительность без добродетели, покорность без критики». Осуждению подвергаются и все эпигоны Ламартина. «Глобус» преследует «врагов революции», которые ждут от литературы «одних только слез, вздохов и, в особенности, религиозного вдохновения». Он не склонен потворствовать и «мечтам о прошлом». Он требует, чтобы новая поэзия была «энергической, правдивой, философской», а главное, чтобы она была «позитивной», то есть близкой к жизни и практике. Ламартин не принадлежит к XIX столетию,— утверждают в «Глобусе». Он придерживается «устаревших воззрений», он находится в плену у «предрассудков». Ему чужды «идеи свободы, которые составляют славу нашего времени» [1].

По мнению Шарля Ремюза, одного из руководителей журнала, поэзия Ламартина близка лишь тем людям, которые «склонны отрешаться от расчетов и интересов положительной жизни», тем людям, которые склонны рассматривать сферу этих расчетов и интересов, как «чересчур близкую к эгоизму». Оттенок «мечтательности, отвращения к жизни», смутные представления о незримых вещах — вот основные свойства этой поэзии. Поэтому-то, когда Ламартин пытается «спуститься» к реальной жизни и к «позитивным интересам», он «утрачивает свою естественность, и стихи его не производят никакого впечатления» [2].

Критику Ремюза вторит другой руководитель журнала, Дюбуа: «Ламартин,— полагает он,— прошел свой жизненный путь в качестве одинокого мечтателя. Он мало смотрел, мало видел: когда же ему захотелось изобразить реальную жизнь, у него не оказалось ни идей, ни образов». Он может «впадать в восторг перед природой, перед бесконечностью, перед тайнами души» [3]. На большее он не способен. И Ламартину рекомендуется держаться подальше от «мистицизма сердца», который не в состоянии «назвать что-нибудь своим именем» и вообще от «туманного жанра». «Мы принадлежим времени, когда господствует реальность и истина»,—утверждает по этому поводу тот же Дюбуа.

---

[1] «Globe», 6.VIII.1825.
[2] Ibid., 12.III.1825.
[3] Ibid., 30.VII.1825.

В защиту реальности и истины, в защиту позитивной жизни, от которых отворачивается Ламартин, и выступает партия «Глобуса»[1]. «Одам», «элегиям», «любовным песням» противопоставляется здесь литература, отражающая «грубый здравый смысл». «Человек,— пишет Ремюза,— не создан исключительно для того, чтобы петь, верить и любить... Первый закон нашей природы — это активность...» Человек существует на земле «не в качестве изгнанника, который томится в ожидании своего избавления». Жизнь является не «ссылкой», а «призванием к деятельности». И Ремюза возражает против «праздного увлечения бесконечным будущим», то есть загробным, потусторонним существованием, мысль о котором разочаровывает человека в «здешних, посюсторонних благах и обязанностях»[2].

Выступления против романтизма «Французской музы» переходит у литераторов из «Глобуса» в критику руссоизма. Как видно уже из их критических замечаний по адресу Ламартина, они обрушиваются на хулителей материального прогресса, протестуют против той борьбы с завоеваниями цивилизации, которой следуют Сталь, Нодье, Сенанкур, Констан, Шатобриан, Ламартин, Виньи. Руссоистской традиции противопоставляют они вслед за Стендалем реалистическое искусство XVI—XVIII столетий и в первую очередь Шекспира, которого они явно предпочитают Шиллеру, вдохновлявшему Сталь и Констана.

Пропаганду шекспировского наследства начинает, в этом именно направлении, еще года за три до литераторов из «Глобуса» либеральный историк Гизо. В 1821 году во вступительной статье своей к «Сочинениям Шекспира» в переводе на французский язык он выступает в защиту драматического искусства, рисующего «сильные характеры», не способные пойти на примирение с враждебными обстоятельствами, которые сопротивляются враждебной их намерениям судьбе, употребляют свою силу, чтобы победить эту судьбу, отклонить неугодные им события, изменить их направление[3].

Искусство Шекспира, которое имеет здесь в виду Гизо, отличается, по его мнению, тем, что создает активных героев. Герои эти не дожидаются пассивно событий, но сами создают

---

[1] «Globe», 22.III.1825.
[2] Ibid., 12.III.1825.
[3] Oeuvres de Shakespeare, pp. 89—90.

их, не подчиняются ходу действия, а сами руководят им. Герои эти в отличие от мечтательных персонажей, созданных последователями Руссо, не могут отказаться от борьбы, уйти в свой внутренний мир, отрешиться от враждебной им действительности.

И Гизо возражает против попыток заключить действие в границы камерного жанра: «Свидетели 30 лет, протекших после величайших общественных переворотов, мы не стесним развитие нашего духа узкими пределами нескольких семейных событий или волнениями чисто личной страсти»[1]. Жизнь человеческой души, отрешенной от земных, практических интересов, не может, по мнению Гизо, приковывать к себе внимание художника. Человек должен раскрываться в искусстве во всем своем многообразии, во всей своей целостности, во всех своих связях. Он должен быть включен, по выражению Гизо, «в цепь обычных отношений». Искусство должно учесть при его изображении «связь принципов, от которых зависят самые возвышенные судьбы человека» с самыми «вульгарными интересами». Значительность событий, в которых он участвует, должна быть показана в своих «величайших результатах» и в своих «мельчайших деталях»[2].

Именно в связи с этим и приветствует Гизо у Шекспира соединение трагического с комическим. В соединении этом усматривает он тесную жизненную связь «величайших чувств» с «грубыми интересами», «грубыми привычками», которые характеризуют для него современное (то есть послеантичное) общество[3].

Искусство должно объять сферу материальной практики, созданной капитализмом, сферу буржуазной цивилизации — такова суть мыслей Гизо. Той же точки зрения придерживаются в своей защите реалистического искусства теоретики «Глобуса». Недаром так ратуют они за изображение «материальных предметов, документов, дат, деловых формул»[4]. Недаром так настаивают они на том, что искусство должно распространить свое внимание с «самых высоких предметов» на «самые низкие». Сикстинскую Мадонну критик «Глобуса» Тьер ставит рядом с картинами, изображающими фламандских пьяниц. Пьяницы не менее достойны художественного

[1] Oeuvres de Shakespeare, p. 151.
[2] Ibid., pp. 151—152.
[3] Ibid., p. 69.
[4] «Globe», 2.II.1828.

показа, чем Мадонна[1]. «Лучше изучать природу», «воспроизводить те из ее деталей, которые делают ее живой», «не покидать ее, но возвратиться к ней», иметь дело со «всеми нравами», со «всякого рода сюжетами»,— рекомендует Тьер художникам»[2].

За Тьером следует Ремюза: «Поэзия должна вытекать из фактов. Знание природы, жизни, самого себя — вот источник подлинного вдохновения». Писатели «чересчур чужды реальному миру». Это тормозит развитие литературы и искусства. И Ремюза обращается к поэтам: «Живите и чувствуйте жизнь, погружайтесь в мир, знакомьтесь с людьми, входя в тесные связи с ними, относитесь со страстью ко всему, что происходит в области жизни, политики, природы»[3].

Если классицизм строго отделял трагедию от комедии, государственную сферу от частной жизни, от гражданского общества, то либералы требуют их «соединения». Отвергая идеализующие тенденции классицизма, который воспринимал человека и природу через «призму», «разлагавшую на части» действительность, и отделял «высокое» от «низкого», они стоят за искусство, которое превратилось бы из призмы в «зеркало, отражающее предметы во всей их полноте», искусство, которое было бы подобно «озеру, отражающему небо и природу»[4].

Очень важно отметить здесь, что возвращение искусства к действительности, к земной материальной жизни является для либеральных критиков одновременно и возвращением к истории. Концепция их направлена против элементов антиисторизма, свойственных шатобриановской школе, против борьбы за сохранение исторических пережитков в современности. В основе их идей лежит стремление защитить современную цивилизацию от посягательств на нее со стороны реакционеров.

Именно поэтому либералы и пропагандируют локальный принцип в искусстве, которого недостает, по их мнению, классицизму. Именно поэтому так усиленно подчеркивают они необходимость для художника учитывать индивидуальное своеобразие отдельных исторических эпох, особенности, отличающие данную эпоху и культуру от прочих, дистанцию между культурами и эпохами. Отсюда проистекает и особый интерес их к нравам, обычаям, быту, материаль-

[1] «Globe», 24.X.1825.
[2] Ibid., 20.X.1824.
[3] Ibid., 22.I.1825.
[4] Ibid., 5.I.1828.

ной культуре, костюмам, обстановке, поскольку в них запечатлены эти особенности. Во всем этом сквозит у них страх перед возвращением к дореволюционным порядкам, к исконному, неподвижному, не подверженному развитию строю. Главное для них в праве современности на историческое своеобразие, в праве ее быть отличной от предшествующей эпохи. Человечество (как бы утверждают либералы, выдвигая локальный принцип, принцип учета времени и места) не стоит на месте, но находится в непрерывном развитии, в движении, непрерывно сменяет исторические формы своего существования.

Теоретической платформе «Глобуса» соответствует художественная практика писателей, группировавшихся вокруг журнала и посещавших кружки Стендаля, Стапфера, Делеклюза, Дюбуа. Основным жанром, который культивируется здесь, является уже не лирическая трагедия, которую выдвигали ранее либералы, поклонники Шиллера, а историческая драма в прозе в духе Шекспира. «Восстание в Сан-Доминго» и «Феодализм» Ремюза (1824), «Soirées de Neuilly» (1827—1828) Диттмера и Каве, «Баррикады» (1826), «Штаты в Блуа» (1827) и «Смерть Генриха III» (1829) Вите и отчасти «Кромвель» (1826) Гюго, «Испанцы в Дании» (1824) и «Жакерия» (1828) Мериме — представляют собою произведения как раз этого рода. Наиболее характерные из них — драмы-хроники Вите — имеют отчетливую направленность против лиризма шатобриановской школы и руссоистов.

Вите пытается выйти за пределы отрешенного психологического конфликта, покинуть сферу событий душевной жизни. Мир истории, больших событий, затрагивающих огромные массы людей, народные движения — основные предметы его изображения. Действие перестает у него быть камерным. Герой у Вите уже не пассивный созерцатель и мечтатель. Он смело и решительно строит свой жизненный путь, вмешивается в судьбы других людей, подчиняет их своим желаниям, распоряжается их жизнью.

Показательна в этом отношении драма Вите «Штаты в Блуа, или смерть де Гюиза», действие которой происходит в эпоху религиозных войн во Франции конца XVI века. В основу ее положена борьба герцога Гюиза, вождя «Лиги», против французского короля Генриха III. Герцог де Гюиз, опирающийся на революционную буржуазию, на народное движение, выступает в драме лидером исторического будущего, представителем исторически-прогрессивных сил. Очень важ-

ную роль играет в драме контрастная характеристика герцога де Гюиза и его врага, олицетворяющего в себе старый строй,— Генриха III. В отличие от Виньи с его «Сен-Маром» Вите решительный сторонник буржуазного общества в его борьбе с феодализмом и абсолютной монархией. Генрих III у Вите — жалкое и беспомощное, трусливое и подлое создание. Он борется с Гюизом недостойными, низкими средствами, строит против него козни, приказывает убить его, безоружного и беззащитного. Герцог де Гюиз, его противник, благороден и бесстрашен, горд и неподкупен. Он не скрывает своего презрения к королю и открыто готовится занять трон Франции.

Герцог де Гюиз показан в драме на фоне враждебных обстоятельств, раскрывается как характер в ожесточенной борьбе, изображается в переломный момент своей биографии. Он находится с самого начала действия в королевском замке Блуа, окруженный со всех сторон врагами, сторонниками короля. Со всех сторон ему угрожает смертельная опасность, гибель. Но враги герцога де Гюиза и их деятельность, их интриги не окутаны для него тайной, как, скажем, для Сен-Мара. Он—практик и политик, дипломат и человек расчета. В этом отношении образ герцога де Гюиза абсолютно противоположен образам романтических героев.

## 4

Говоря о литературной политике либералов в 1824—1829 годах, нельзя, однако, сводить ее к борьбе с половинчатым, непоследовательным романтизмом шатобриановской школы и с традициями руссоизма. Чрезвычайно существенным фактором, определившим ее направление, оказался рост и укрепление той струи романтизма, которая была связана с традициями Байрона и «готического» романа. Если либералы ополчились против реакционных тенденций в романтизме, достаточно ярко представленных в творчестве Ламартина и отчасти в творчестве Виньи, то не меньшее беспокойство вызывала у них и «неистовая школа», предвестником которой явились «Жан Сбогар», и «Мадмуазель де Марсан» Нодье, «Ган-исландец», «Бюг Жаргаль» и баллады Гюго, а также многие стихотворения Виньи.

Нужно иметь в виду, что, эволюционируя влево от позиций Сталь и Констана, либералы все же оставались либералами.

Симпатии их к жирондистам — характерные уже сами по себе — связаны были у них с отчетливым страхом перед грядущей революцией. Недаром так восставали они против изображения революции в искусстве; именно здесь пролегала грань между ними и Стендалем. Тема XVI века, эпохи гражданских войн во Франции, выдвинутая Стендалем, получившая огромную популярность среди романтиков и захватившая даже часть либералов, подвергается у критиков «Глобуса» ожесточенному отрицанию. «Глобус» не переносит «необычайную смесь прекрасного, уродливого и ужасного», которая, по его мнению, была характерной для этого периода. Увлечение XVI веком, изображение «сатурналий королевских и народных» пробуждает в них «воспоминания о кризисе», из которого они сами «едва вышли». Им мерещатся здесь отзвуки народного восстания. «Это еще французская революция волнует нас среди наших удовольствий»,— восклицает Ремюза [1].

Здесь можно проследить истоки своеобразного литературного консерватизма либералов, их примирительного отношения к французскому классицизму, против которого они же заключали союз с романтиками. «Не будем приносить в жертву ни Шекспира Расину, ни Расина Шекспиру»,— утверждает критик Ампер [2].

Последовательное шекспирианство Стендаля и его выпады против Расина представляются партии «Глобуса» авантюристическими [3]. Либералы пытаются сохранить срединное положение между «англо-немецкой школой», которая стремится уничтожить Расина и Вольтера, и «школой устаревшей» [4]. Они стоят за «честное соглашение старого с молодым», за постепенный («шаг за шагом») отход от прошлого и за «установление связи настоящего с прошлым» [5]. Критик Жоффруа прямо говорит о союзе романтизма с классицизмом [6]...

Характерно, вместе с тем, что, симпатизируя Расину, литераторы-либералы делают в то же время выпады против революционно-демократического классицизма, которому так симпатизирует Стендаль. В нем им чудятся отзвуки якобинства. Они протестуют против «приемов школы Давида, пере-

[1] «Globe», 30.VI.1825.
[2] Ibid., 9.VII.1825.
[3] Ibid., 6.IV.1825.
[4] Ibid., 15.IX.1824.
[5] Ibid., 14.I.1826.
[6] Ibid., 24.V.1825.

несенных на театр»[1]. Все это объясняет в достаточной степени и их отношение к байронизму и неистовой школе.

Последователи Байрона, Редклифа, Матюрена отпугивают либералов своим критическим отношением к противоречиям действительности. Пропагандируя реалистическое искусство, либералы стараются в то же время притупить силу реалистического метода, обезвредить реализм, сделать его менее глубоким, более умеренным и поверхностным, скрыть от художника общественные противоречия. Соединение реалистического метода изображения действительности с романтической критикой представляется им чрезвычайно опасным— в известном смысле даже более опасным, чем школа Шатобриана. Недаром орган либералов «Меркурий» в общем более мягко относится к поэзии Ламартина, чем к «Гансу исландцу» Гюго. Именно тот факт, что романтики изображают существующий мир уродливым, дисгармоничным, не скрывают его изнанки, его оборотной стороны, и вызывает, главным образом, возмущение литераторов-либералов.

Самым основным камнем преткновения, которого должна опасаться современная школа, являются «поиски низкого и склонность к уродливому»,— заявляет Ш. Ремюза[2]. «Благородство и красоту» искусство, по мнению Ремюза, должно находит в самой действительности. Благородство и красота ощущаются, невзирая на «бедствия внешнего существования». Что же касается до этих «бедствий», обнаруженных романтиками, то их изображение квалифицируется тем же Ремюза как очевидное «преувеличение», как «злоупотребление талантом». В книге Ж. Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина» критика «Глобуса» шокирует «прелюбодейное соединение картин очаровательных с картинами страшными». «Прелестные образы» романа «разорваны и испачканы грязью и кровью». «Так творить — значит разрушать»,— утверждается в журнале[3].

Борьба с раскрытием уродливого в действительности связана у литераторов-либералов с отрицанием трагического восприятия мира, свойственного романтизму. У Шекспира, которого они предлагают современной литературе в качестве одного из образцов для подражания, ценят они в первую очередь не трагедии, а драматические хроники. Не

---

[1] «Globe», 9.II.1828.
[2] Ibid., 28.VI.1828.
[3] Ibid., 24.VI.1829.

случайно, что именно отсутствие трагизма отличает драматическую хронику Вите «Штаты в Блуа».

Пьеса Вите, правда, посвящена гибели герцога Гюиза. Жизнь героя приходит в ней к своему трагическому концу. Но в том-то и дело, что трагизм, который в какой-то мере свойственен ей, носит совершенно внешний характер. Конфликт героя с враждебным ему миром безысходен, но эта безысходность только кажущаяся. Герцог де Гюиз мог бы избежать своей гибели, если бы внял советам своих друзей, правильно расценил угрожающую ему опасность и уехал из замка Блуа. Про него нельзя сказать, что у него не было другого выхода, что он не мог поступить иначе. Ни окружающая его обстановка, ни самый его характер не вынуждают его к таким именно, а не другим действиям. В основе его гибели лежит простая ошибка, чистая, пустая случайность. Вите не может обнаружить более глубоких причин гибели Гюиза. Но тем самым трагический конфликт перестал быть у него объективно закономерным. Действительность не только утратила у него трагический характер, но и вообще оказалась свободной от каких бы то ни было глубоких объективных противоречий.

Трагедийность романтического искусства, убежденность романтиков в том, что противоречия действительности безысходны, концентрировались для них в образе одинокого, беспочвенного, бунтующего героя, находившегося в неустранимом антагонизме с окружающими. И вот литераторы-либералы выдвигают в противовес этому принцип примирения героя со своим окружением, принцип среды, в которой он нашел бы себе приют и опору. Показательна в этом отношении опять-таки пьеса Вите. Герой ее, герцог де Гюиз, поставленный во враждебные ему обстоятельства, окруженный со всех сторон беспощадными и жестокими врагами, не одинок в своей борьбе с ними, как, скажем, Жан Сбогар, не изолирован, не покинут всеми. У него есть своя партия, свое окружение, свои, близкие ему люди. Его оберегают, о его судьбе беспокоятся, его стараются спасти от гибели, предохранить от нее, а когда он погибает, стремятся продолжить его дело. Враждебному миру противостоит он со всей своей средой, со всем своим «миром». Поэтому он и не беспомощен в борьбе со своими врагами. Поэтому, с другой стороны, его политический лагерь представляется чем-то единоцелостным и органическим, а новый общественный мир, который он представляет,— лишенным каких бы то ни было внутренних противоречий.

## 5

Пропаганда, которую ведет в 20-х годах Стендаль, а вслед за ним более робко и менее последовательно литераторы-либералы, а также общая социально-политическая атмосфера второй половины 20-х годов, оказывают определенное воздействие на самих французских романтиков. Борьба «Глобуса» против Ламартина и его соратников приводит к самоликвидации романтизма «Французской музы». Этому способствует прежде всего то обстоятельство, что в романтическое движение с середины 20-х годов вливаются новые силы: новые писатели, незатронутые реакционной идеологией,— Мериме, Сент-Бев, Мюссе и другие входят в состав романтической школы. На сторону общественных сил, враждебных режиму Реставрации, переходят к этому времени и некоторые из деятелей прежнего романтизма. К числу последних принадлежит в известном отношении Виньи, в значительно большей степени Ламартин и в особенности В. Гюго.

Романтизм обращается во второй половине 20-х годов против клерикально-дворянской реакции. В обветшалое здание Реставрации против основных общественных сил, ее поддерживающих, направляет он теперь свои главные удары. Романтики идут на выучку к либералам, вступают с ними в оборонительный и наступательный блок против общего противника и в первую очередь усваивают себе основные тезисы эстетической концепции Стендаля.

Переход романтиков на сторону общественных сил, враждебных Реставрации, выражается прежде всего в том, что романтики вступают в личные дружественные связи с либералами и начинают участвовать в либеральных журналах. В 1825 году Виньи, Дешан, Лефевр, Г. Понс, Гютингер становятся сотрудниками «Французского Меркурия». В том же 1825 году группа романтиков (Нодье, Гюго, Дешан, Сулье, Сен-Вальри, Гютингер) наносят дружественный визит редакции «Глобуса». Один из основных деятелей романтической школы второй половины 20-х годов Сент-Бев является одновременно и видным сотрудником «Глобуса». Весьма благожелательно относятся к либерализму вообще и к его органу «Глобус» и в новом содружестве романтиков, создавшемся примерно около 1826—1827 годов и получившем в истории литературы имя «Сенакля» («Cenacle»).

«Сенакль», сменивший собою кружки Дешана и «Французской музы» и пришедший на смену салону Нодье, не

включает в себя многих прежних романтических деятелей, тесно связанных с правыми кругами. В состав его участников не вошли также такие видные романтики первой половины 20-х годов, как Суме, Гиро, Ансло, отколовшиеся теперь от романтизма и резко выступающие против него в печати. Ряд других романтических писателей, игравших большую роль в литературной жизни 1819—1825 годов,— например, Ламартин и Нодье — оказываются теперь также явно отодвинутыми на второй план. Сложные отношения создаются с «Сенаклем» у Виньи. Организационно он мало связан с новым романтическим кружком. Но в своей литературной практике и теории 1826—1829 годов он занимает позиции, во многом близкие «Сенаклю». В своем предисловии к «Отелло» он предпринимает защиту искусства, соответствующего общественным формам современности. Он признает теперь историческую оправданность нового порядка вещей. Он полемизирует с классической трагедией и теорией трех единств и оправдывает драматургические опыты в духе Шекспира.

Душой новой литературной организации становится В. Гюго и перешедший к романтикам из либерального лагеря Сент-Бев. Вокруг них группируется молодежь, только что вступившая в литературу и не связанная непосредственно с традициями первых романтических объединений. Сюда относятся Мюссе, Готье, Жерар де Нерваль, П. Борель, Ф. Сулье, А. Дюма, В. Пави, Мериме и другие.

Переход романтиков на сторону новых общественных сил сказывается и на их литературных связях, на их отношении к литературным традициям прошлого. Очень существенно для романтиков 1824—1830 годов, что они решительно отказываются от блока со сторонниками классицизма, который представлялся чем-то само собой разумеющимся для участников кружка «Французской музы», для членов кружка Дешана. Разрыв с классицизмом означает для них разрыв с абсолютизмом, с дворянской монархией, с реакционной идеологией. Именно отсюда идет та ожесточенная критика, которой подвергается теперь в кругу романтиков культура и искусство XVII столетия. Именно против XVII столетия, века Расина и Корнеля, Буало и Малерба, направляет свою книгу о французской поэзии Возрождения (1827) Сент-Бев. С XVII веком, с Боссюэ полемизирует Гюго в «Предисловии к «Кромвелю» (1827).

Борьбу свою с классицизмом романтики переносят во второй половине 20-х годов и на театр. Именно во второй

половине 20-х годов происходит завоевание театральной сцены французскими романтиками. Если литературные деятели начала Реставрации пытались лишь реформировать классический театр (ср. драматургию Суме, Гиро, Делавиня, Лебрена), сохраняя его основу, не разрывая связи с традициями Корнеля и Расина, то новые романтические драматурги (Гюго, Дюма, Виньи) резко рвут с этими традициями, решительно отказываются от теории трех единств, от установки на камерную, отрешенную от реальности, психологическую драму.

Именно поэтому появление их пьес на сцене так остро и болезненно воспринимается сторонниками старых театральных и драматургических идей, именно поэтому такая яростная борьба разыгрывается вокруг постановок «Отелло» (в переводе Виньи (1829), «Генриха III и его двора» Дюма (1829), и в особенности «Эрнани» Гюго (1830). Враги романтиков пытаются не допустить эти пьесы к постановке. Семь академиков — Арно, Лемерсье, Вьене, Жуи, Жэй, Андрье, Леруа — подают жалобу на директора «Théâtre français» Тэйлора, который открыто покровительствует романтикам. На представлении «Эрнани» в зрительном зале разыгрывается настоящее сражение между сторонниками новой драматургии и защитниками старой. Почти каждая реплика, почти каждый монолог берутся здесь с бою, проходят под перекрестным огнем аплодисментов, свистков и возмущенных возгласов.

Радикализация романтической школы проявляется и в литературно-эстетических взглядах нового поколения романтиков, затрагивает самую суть их художественной практики. Первое и самое основное здесь — это новое отношение к буржуазной цивилизации и к миру материальной земной жизни вообще. Новые романтики, развивая в этом направлении некоторые тенденции творчества Виньи, следуя эстетическим установкам Стендаля и углубляя и используя отдельные элементы литературной теории либералов, вступают в решительное столкновение со всякого рода аскетическим и спиритуалистическим мировоззрением. Они пытаются создать искусство, обращенное к земной жизни, к материальному человеку и его интересам. Они отвращают свои взоры от неба, они отстраняют от себя проблему бога и потустороннего мира.

Один из основных участников «Сенакля», Сент-Бев, выступает в своих литературно-критических фрагментах, озаглавленных «Мысли Жозефа Делорма» против Ламартина, против космической лирики, против тяготения к грандиозным, гигант-

ским масштабам, подавляющим человека. Он возражает против показа беспредельных горизонтов и бесконечных просторов вселенной. Его как бы раздражает ламартиновская страсть к гиперболическим, преувеличенным формам и предметам.

Ламартиновской линии в поэзии Сент-Бев противопоставляет традиции Шенье, лирика которого свободна от «мистицизма» и «религии», связана с предметами «менее высокими» и «более ограниченными»[1]. Если взор Ламартина обращен к небу, поглощен его великолепием, если Ламартин видит землю с заоблачных высот как нечто туманное, далекое и едва различимое, то Шенье показывает земной мир во всех бесконечных вариациях его форм — с зеленеющими лесами, колосящимися полями, виноградниками и холмами, лужайками и речками. Лирика Шенье основана, по мнению Сент-Бева, на «любопытстве» к внешнему миру и его деталям, на интересе к тонким и еле уловимым движениям души. Сент-Бев называет поэзию Шенье «аналитической»[2].

От «аналитической» лирики Шенье и должна, по мысли Сент-Бева, отправляться новая поэзия. Поэт должен «наблюдать» вблизи мир души и мир природы. Он должен вернуться на землю из космических просторов. Он обязан обратиться к «частной жизни» и к «прозаическим мелочам», обязан заняться изображением «обыденных предметов»[3].

Но Сент-Бев идет еще дальше. В своей статье «Матюрен Ренье и Андре Шенье»[4], относящейся к 1829 году, он признает полезным для современной лирики включение в круг ее традиций поэзии Ренье. Стилизованная лирика Шенье представляется ему здесь уже несколько односторонней. Шенье чересчур мечтателен. Он не чувствует насколько необходима для поэзии сфера уродливого. В поэзии Матюрена Ренье, писателя эпохи Ренессанса, Сент-Бева привлекают его «фламандские портреты» и «глубокое ощущение реальности». Сент-Бев полагает вообще, что окружающая нас реальная жизнь с ее горестями и препятствиями, которые она воздвигает на пути человека, не может быть полностью исключена из стихов. Эта реальная, земная жизнь должна являться для поэта отправным пунктом самых идеальных его мечтаний.

Предметом своего творчества романтики, группирую-

---

[1] Sainte-Beuve, Poésies complètes, éd. 1840, p. 132.
[2] Ibid., pp. 132, 140.
[3] Ibid., p. 140.
[4] Sainte-Beuve, Tableaux historiques et critiques de la poésie française au XVI-ème siècle, 1823, p. 229.

щиеся вокруг «Сенакля», делают мир человеческой цивилизации, мир истории. Они недаром поклоняются Шекспиру и В. Скотту и усердно учатся у них. Традиции Шекспира и В. Скотта определяют и «Сен-Мара» Виньи, и его «Жену маршала д'Анкр», и «Кромвеля» В. Гюго, и «Жакерию» Мериме и его «Хронику Карла IX». Они охотно культивируют жанры исторического романа и исторической драмы и выносят действие за пределы камерного мира, за пределы частной жизни. Они отказываются от уединенного героя, погруженного в свой душевный мир, поглощенного, как это было с Рене, с Оберманом, с лирическим героем Ламартина, своими душевными переживаниями. Своего героя они погружают в широкую, общественную жизнь, делают его участником классовой борьбы, участником больших исторических событий. Они вводят его в круг оживленного действия, до конца исчерпывающего его энергию и потребность в деятельности, вовлекают его в бурный водоворот событий. Человек обретает у них свою подвижность, свою активность, гордость и смелость. А это отражается, в свою очередь, на самом характере развития действия, развертывания сюжета в их произведениях. Образ смелого, предприимчивого, способного противостоять любым препятствиям, преодолевать любые обстоятельства, склонного к внезапным решениям и действиям, к буйным, дерзким поступкам, способного на бешеную, пламенную страсть, определяет и ту исключительную быстроту, напряженность и катастрофичность действия, которую выдвигает в своих статьях об испанском драматическом искусстве, напечатанных в журнале «Глобус» (13.XI, 16.XI, 25.XI и 26.XI.1824 года), Проспер Мериме.

Мериме чрезвычайно высоко ставит творчество испанских драматургов XVI — XVII веков. Образ Креспо в «Саламейском Алькальде» Кальдерона представляется ему гораздо более значительным, чем все шекспировские образы. Испанский театр эпохи Возрождения является, по его мнению, образцом для всех европейских драматургов последующей эпохи. «Фауст» Гете напоминает ему «Чудесного мага» Кальдерона. К испанской комедии эпохи Возрождения восходят, по его мнению, очень многие ситуации немецких, французских, английских пьес XVII—XVIII столетий [1].

---

[1] Mérimée P., Théâtre de Clara Gazul., éd. Champion, 1927, p. 22.

Отличительную особенность пьес классического испанского театра, театра Лопе де Вега, Кальдерона, Гильома де Кастро, Мериме усматривает в том, что они вмещают в себя много событий и мало разговоров [1]. Достоинство трагедии «Зораида» испанского драматурга Сиентифуегоса он видит в сжатости и оживленности диалога [2]. Он полагает вообще необходимым для драмы быстроту, внезапность и неожиданность катастрофы, которая должна даваться под занавес. Он утверждает, что крупным недостатком «Зораиды» является то обстоятельство, что действие пьесы развивается крайне вяло, а катастрофа не вызывает изумления [3]. В «Кастильской графине» Сиентифуегоса его возмущает «медлительность развязки» [4].

## 6

Обращение к земной, чувственной жизни, к сфере зримого и осязаемого, обращение к миру истории и цивилизации не означает, однако, что романтики переходят на позиции умеренного реализма, который пропагандируют либералы. Отход от традиций Шатобриана не отождествляется у них с ликвидацией романтизма. Они вовсе не становятся защитниками интересов буржуазии. Абсолютно неверным было бы поэтому утверждение, что, освобождаясь от феодальных иллюзий, от всякого рода патриархальных пасторалей, от всяких мечтаний о дореволюционных временах, учитывая теперь завоевания новой культуры, романтики отказываются тем самым от критического отношения к буржуазной действительности.

Новые романтики принимают принцип локального изображения действительности, выдвинутый либералами и связанный у них с оправданием нового исторического этапа. Но они придают этому локальному изображению совершенно новый смысл. Главное для них в борьбе с буржуазной современностью, с жизненной прозой, которую несет с собой капиталистический строй. Локальный принцип связан для них с недовольством существующей формой общества. Он означает для них борьбу за экзотику, удаленность от сегодняшне-

---

[1] Mérimée P., Théâtre de Clara Gazul., éd. Champion, 1927, p. 22.
[2] Ibid., p. 22.
[3] Ibid., pp. 18—19.
[4] Ibid., p. 19.

го дня, необычность, экстраординарность. Именно поэтому культивируют они изображение стран, не вполне еще затронутых влиянием капиталистической цивилизации (Испания, Италия, Восток). Именно поэтому охотно обращаются они к средневековью и к героической поре развития буржуазного общества — к XVI веку. Бегство от современного им общества, поиски иного, отличного от современного, мира имеет для них то же значение, что и для Шатобриана, Ламартина, Сенанкура, Нодье.

Если под влиянием пропаганды реализма, которую ведут либералы, романтики идут учиться у реалистов XVI—XVIII столетий, а вместе с ними и у В. Скотта, то учителями их становятся в то же время Байрон, Редклиф и Матюрен. Они продолжают традиции «готического романа». Они берут теперь за основу образ земного, чувственного человека, созданный старыми реалистами, и они не скрывают вместе с тем того зла и уродства, которые оказываются присущи ему в условиях цивилизации. Воспевая эту цивилизацию, они не закрывают глаза на ее изнанку. Герой у романтиков «Сенакля» сохраняет свою отчужденность от мира, в котором он живет, и враждебное, бунтарское отношение к этому миру. Он не может примириться с окружающей его действительностью. Он не способен подчиниться ей и принять ее нормы.

Враждебная герою действительность сохраняет в соответствии с традициями Шатобриана и Ламартина уродливый, безобразный характер. Она, однако, не противостоит теперь гармоническому небесному миру и не отождествляется со всем земным бытием вообще. Она получает известное ограничение во времени, совпадая по своим границам с культурой послеантичной эпохи, то есть, в первую очередь, с культурой буржуазного общества. Но так как вместе с тем буржуазное общество не представляется романтикам «Сенакля» исторически-преходящим этапом развития человечества, то господство уродливого оказывается безысходным и исторически непреодолимым. Ополчаясь против реакции, против защитников прошлого, против спиритуализма и «серафической» поэзии, романтики конца 20-х годов не довольствуются теми умеренными требованиями по отношению к общественному устройству, которые выдвигаются либералами. Вместе с тем они не знают путей, которые могли бы привести их к осуществлению требований более высоких. Они все-таки еще оторваны от народа (хотя и стоят к нему более близко, чем

Шатобриан и Сталь) и не знают тех общественных сил, которые могли бы поддержать их в их борьбе за лучшее будущее. Критическое отношение к современности получает в силу этого у них предельно пессимистический характер. Критика теории буржуазного прогресса превращается у них в теорию регрессивного развития человечества. Отсюда вытекает и трагедийность творчества основных писателей романтиков второй половины 20-х годов. Трагический отпечаток лежит на произведениях Гюго, Виньи, Мериме, Сент-Бева, Мюссе этой эпохи, резко отделяя их художественную практику и теорию от теоретических построений литературных критиков-либералов.

Принципиальные разногласия между романтиками и литературными критиками-либералами особенно отчетливо раскрываются в предисловии В. Гюго к его «Кромвелю» (1827). В своем предисловии Гюго возражает против поэзии, которая «вплотную приближается к богу», полна «экстазов» и «видений», отличается по преимуществу «лирическим» характером, склонна к «одинокому созерцанию», к «причудливой мечтательности» и реализуется, в первую очередь, в форме гимна или оды. Гюго полагает, что поэзия такого рода, поскольку она связана с определенным типом общества, не соответствует современности. Она подходит к «первобытным временам», к пастушеской и кочевой жизни «примитивных» народов, не знающих собственных законов и воли. Она находит свое воплощение в библии [1]. Гюго имеет здесь в виду поэзию Ламартина и ему подобных.

Но В. Гюго не удовлетворяет и другой тип поэзии, поэзии «земной», «реалистической», соответствующей теории либералов, предметом которой являются столкновения целых империй, переселения народов, путешествия, войны, то есть мир истории. Поэзия эта воспевает века, народы, целые государства, живописует огромные события. Она увлечена «гигантскими и безмерными пропорциями», изображает героев, полубогов, богов, устремлена ко всему монументальному, торжественному, величественному, требует от театральных представлений, чтобы они совершались на открытом воздухе, при ярком солнечном освещении. От мира идей она переходит к вещам, «занимается перечислениями», то есть демонстрирует целые серии, бесконечные ряды материальных предметов. Она включает в круг своего содержания дворцы, храмы, города,

[1] Hugo V., Cromwell, éd. 1830, t. I, p. XII.

становится эпической, реализуется в эпопеях и трагедиях. Мир, который она изображает, носит по преимуществу «зрительный», «осязаемый», чувственно-материальный, «языческий» характер [1]. Эпоху расцвета этой поэзии В. Гюго относит ко временам античности. Вершинами ее он считает поэмы Гомера и древнегреческую трагедию. Она не может, по его мнению, существовать в условиях современного общества. Новое, соответствующее «христианской эпохе» искусство, образцом которого является для Гюго Вильям Шекспир, должно явиться синтезом библии и Гомера. Оно должно сочетать в себе миры небесный и земной, связать между собой живописность и созерцание, зрительное восприятие и мечтательность [2]. Оно не может целиком погрузиться с сферу цивилизации, в сферу материальной жизни, как этого хотели бы критики «Глобуса», выступавшие против Ламартина. Но оно не может, вместе с тем, отвергнуть, выключить из своего кругозора материальную действительность, как этого хотелось бы направлению «Французской музы».

Именно против этого последнего направления и выдвигает Гюго в своей статье материального, телесного человека как предмет искусства. Искусство не может ограничиваться, утверждает он здесь, образом человека как «эфирного существа», вознесшегося на крыльях энтузиазма и мечты. Оно должно вобрать в себя человека «плотского», «обремененного нуждами, аппетитами, страстями». Оно должно обязательно уделить место не только Дездемоне, Джульетте, Офелии, но также и Яго, и Тартюфу, и Гарпагону, и Скапену, и дон Базилио, и Фальстафу [3]. Герои, великие люди не должны изображаться отрешенными, оторванными от земли, от почвы, от быта, от реальности.

Тело должно «играть» в новом искусстве «такую же роль, как и душа» [4]. Человек, погрязший в материальной жизни, в страстях, должен занять в нем место не менее значительное, чем герой, поднявшийся над своими инстинктами и вожделениями. Совсем не случайно, что в центре искусства «христианской эры», то есть послеантичной эпохи, Гюго ставит писателей, созданных новой, буржуазной, враждебной средневековью культурой, писателей, открывших этого плотского

---

[1] Hugo, V., Cromwell, éd. 1830, t. I, pp. XIII—XVI.
[2] Ibid., p. XXXVII.
[3] Ibid., pp. XXXII—XXXIII.
[4] Ibid., p. XLVI.

человека, а именно: Рабле, Ариосто, Сервантеса, Шекспира и Мольера.

Но материальный мир предстает у Гюго в контрастном сочетании, в столкновении, в борьбе, в драматическом конфликте с миром духовным [1]. Если лирика отражает, подобно мирному озеру, облака и звезды, если эпопея отражает, подобно реке, берега и леса, села и города, то драма — центральный жанр нового искусства — подобно океану, должна отражать и небо, и берега, и сверх того еще свои бездны и бури [2]. Но этого мало. Самую сферу материальной действительности В. Гюго не мыслит себе — и в этом принципиальное отличие его учения от литературной теории буржуазных либералов — как сферу гармонии, строя, порядка. В мире материальной жизни он усматривает глубокую дисгармонию и хаос. Материальная, плотская жизнь, обнаруженная в действительности великими художниками Ренессанса, представляется ему средоточием ужасного, уродливого, безобразного.

«Христианская эпоха», новое время возвращают, по мысли Гюго, поэзию к истине. Поэзии становится доступен «более широкий взгляд на вещи». Она обнаруживает, что не все в действительности «человечески прекрасно». Уродливое существует в мире рядом с прекрасным, бесформенное рядом с изящным, гротеск является непременным спутником возвышенного [3]. Драма, которую выдвигает Гюго против эпопеи, не покидает области истории, но берет, вместе с тем, не ее показную сторону, как это делала эпопея, не ее внешность. Основным предметом своего изображения делает «оборотную сторону событий».

Отсюда становятся ясными и задачи искусства нового времени. Оно должно сочетать в себе свет с тенью, гротеск с возвышенным [4]. В искусство нужно ввести «страсти, пороки и преступления человека». Человека необходимо включить в искусство в образе «лицемера, коварного, скупца, прожорливого, сварливого, сладострастника, подхалима» [5]. Как отражение уродливых сторон реальной жизни рассматривает Гюго и образы аптекарей, ведьм, могильщиков, которых встречают на своем пути Ромео, Макбет и Гамлет [6], и образ

---

[1] Hugo V., Cromvell, éd. 1830, t. I, p. XLIII.
[2] Ibid., p. XLII.
[3] Ibid., p. XXIII.
[4] Ibid., p. XXIII.
[5] Ibid., p. XXIII.
[6] Ibid., p. XLVIII.

Мефистофеля у Гете, и образ Сганареля, выступающего рядом с Дон Жуаном у Мольера [1].

Очень существенно для теории безобразного у Гюго, что уродливое не составляет автономной и тем самым ограниченной области реального мира, но непосредственно вытекает из красоты, оказывается ее оборотной стороной, ее следствием. Уродливое оказывается, таким образом, качеством, органически присущим обществу «христианской эпохи», социальному строю нового времени. Оно неустранимо из него и не поддается ограничению. В то же время само общество нового времени мыслится у Гюго как общество упадочное и закатное. Он видит ведь в первобытных временах детство человечества, в античности — его зрелость, его расцвет, его полдень, в «христианской эпохе» — эпоху старости, арену борьбы дня с надвигающейся ночью жизни, со смертью [2]. Но тогда уродливое не представляется возможным преодолеть и в историческом развитии человечества, так как перспективы этого развития представляются закрытыми: развитие человеческого общества идет по нисходящей кривой; новой эпохи, которая преодолела бы «христианский период», ожидать не приходится. Именно поэтому и говорит Гюго о меланхолии, как об основной тональности искусства послеантичной эпохи, об ее мрачности и задумчивости [3]. Итог получается крайне пессимистический и безотрадный.

Правда, с другой стороны, бесформенное и уродливое получает у Гюго и иное значение. Гюго ставит его в один ряд с комическим и шутовским. Он называет Ариосто, Рабле и Сервантеса шутовскими Гомерами [4]. Злодеи однозначны у него с Криспенами и Арлекинами, с «пародиями на человечество», с «гримасничающими силуэтами человека» [5]. Уродливое не является у него и в этом случае злой силой, сокрушающей извне прекрасного, благородного героя. Оно растет изнутри. Оно имеет своим источником немощи и слабости героя. Оно делает его комическим и смешным. Безобразие не уничтожает человека, не влечет его к гибели, а только огрубляет и снижает его. Гюго считает существенным для человека его двойственную природу. Человеческое, духовное, прекрасное с

---

[1] Hugo V., Cromwell, éd. 1830, t. I, p. XXVIII.
[2] Ibid., p. XXXIX.
[3] Ibid., pp. XLI, XIX.
[4] Ibid., pp. XXXV—XXXVI.
[5] Ibid., p. XXVIII.

неизбежностью сосуществует в нем с грубо материальным, животным, уродливым [1].

Но в таком случае теория безобразного направляется не столько против общественных условий нового времени, тормозящих развитие и рост человека и приводящих его к гибели, сколько против самого человека современной эпохи. Она приобретает здесь явно скептический и развенчивающий человека характер. Она обращается против всего героического, грандиозного, возвышенного. Античная поэзия, по словам Гюго, возвышала человека за счет бога. Персонажи Гомера были одного роста с богами. Ахилл, Атрей, Орест были гигантами. Поэзия нового времени должна положить пропасть между человеком и богом, между телом и душой. «Гениальные люди,— утверждает Гюго,—как бы они ни были велики, всегда имеют нечто от животного, которое пародирует их разум... Так Цезарь, находясь на триумфальной колеснице, будет бояться, что он опрокинется» [2].

Приобретая комедийную окраску, уродливое утрачивает вместе с тем угрожающий человеку характер. Оно становится занимательным, любопытным. Из категории этического порядка оно становится категорией порядка эстетического. Такое понимание уродливого ведет к любованию им, к эстетизации его. Оно прокладывает путь к декадентскому перерождению романтизма. Оно подготовляет почву для художественной практики и теории Теофиля Готье.

---

[1] Hugo V., Cromwell, éd. 1830, t. I, p. XLIII.
[2] Ibid., p. XLVI.

# СЕНТ-БЕВ — ПОЭТ

## 1

Шарль Огюстен Сент-Бев сохранился в памяти потомства прежде всего как литературный критик. Его литературно-критическая деятельность заслонила память о нем как о художнике, как о лирическом поэте. Между тем, в литературном движении романтиков лирическая поэзия Сент-Бева сыграла очень значительную роль, открыв собой совершенно новый этап развития романтической лирики и явившись художественным воплощением литературно-эстетических принципов «Сенакля».

Сент-Бев родился в 1804 году в старой, консервативно настроенной буржуазной семье и получил тщательное религиозное воспитание. Влияние материалистической философии XVIII века, а также занятия медициной и естествознанием расшатали, однако, уже в 20-х годах эту его первоначальную идеологическую основу. Общая социально-политическая атмосфера 20-х годов также способствовала перелому в его идейной эволюции. Увлечение сенсуалистической и эмпирической философией сопровождалось отходом от первоначальных политических установок. Сент-Бев сближается во второй половине 20-х годов с либералами, активно участвует в борьбе с клерикальной реакцией, которую они ведут, является одним из видных участников либерального журнала «Глобус».

Оформление политических установок Сент-Бева сопутствует прояснению его литературных позиций. Воспитанный в традициях литературы XVII столетия, он, правда, сохраняет в первые годы своей работы в «Глобусе» известный пиетет по

отношению к классицизму. Он еще почитает в это время Малерба, Буало, Делиля. Но к середине 1827 года происходит его сближение с Гюго и «Сенаклем». Буало начинает вызывать в нем сомнения. В 1827 году Сент-Бев выпускает в свет книгу о французской литературе XVI столетия, в которой выступает против Малерба, Буало и Корнеля и считает необходимым для современной поэзии возвращение к XVI веку, к Возрождению, к Плеяде, призывает поэтов итти на выучку к Ронсару, Дюбелле и Арди. Деятельность классициста Малерба он теперь рассматривает как прискорбный перерыв в национальной литературной традиции. Романтизм Ламартина, Виньи, Гюго и их учителя Шенье представляется ему реставрацией французской поэзии XVI столетия.

Симпатии Сент-Бева не распространяются, впрочем, на всех без исключения романтиков. Сент-Бев совсем не склонен относиться с приязнью к кружку «Французской музы» и салону Нодье. Лирика Сент-Бева конца 20-х годов («Стихотворения Жозефа Делорма», 1829) создается в резкой и принципиальной оппозиции к школе Ламартина и Шатобриана. Сент-Бев продолжает в этом смысле линию, наметившуюся в поэзии Виньи, но продолжает ее гораздо решительнее и последовательнее, чем Виньи.

Для понимания лирики раннего Сент-Бева очень важны те литературно-критические фрагменты, которыми он сопровождает свой первый сборник стихотворений и которые он озаглавил «Мысли Жозефа Делорма». Фрагменты Сент-Бева подчеркивают его оппозиционное отношение к спиритуалистическим тенденциям ламартиновской лирики, к космизму Ламартина и его «Серафическому» стилю. Сент-Бев высказывается за поэзию, воспевающую реальный, чувственный мир, обращенную к предметной действительности, к вещам, к «прозаическим мелочам», к «обыденным предметам».

Тема «частной жизни», тема бытового существования определяет собой содержание поэзии Сент-Бева. В стихотворении «Прогулка» Сент-Бев высказывает свое предпочтение мирным, обыкновенным вещам и явлениям. Его не пленяет величественное зрелище огромных снежных гор и глубоких пропастей. Он хотел бы остаться внизу, он хотел бы видеть перед собой не скалы, не леса, деревья которых волнуются, как море, не мощные и бурные реки, но поле, журчащий ручеек, тонкие, хрупкие ветви дерева, пруд, пыльную тропинку.

Природа входит в поэзию Сент-Бева своими деталями, своими подробностями. Герой натыкается на упавшую вет-

ку, под его ногами шуршит высохший лист, он видит распустившиеся почки на деревьях, он замечает, как просвечивают на солнце всеми своими жилками листья («Осенние мысли»). Природа рисуется у Сент-Бева подчиненной человеку, послушной его воле и желаниям. Природа является отражением человека, подчеркивает его свободу и активность, несет на себе следы человеческого труда, хранит на себе отпечаток человеческого творчества. В стихотворении «Равнина» мы видим вспаханное поле, землю под паром, убранный хлеб, изгородь из кустарника, узкие борозды, вырытые заступом, почву, почерневшую от жженной соломы, телегу, нагруженную дымящимся навозом, жерди с подвязанными к ним виноградными лозами.

Человек у Сент-Бева перестает быть деталью гигантского мироздания, становится его активным центром. Поэтому и внешний мир не доминирует у него над героем, не давит на него, не господствует над ним, а служит для него только фоном. Внешний мир сокращен в своих размерах, не превышает нормальных человеческих масштабов, умещается в поле зрения героя. Мир этот «ручной», соразмерный человеку, ему подвластный. Он создает атмосферу домашнего тепла и уюта вокруг героя. Герой может свободно коснуться всего, включенного в этот мир, может иметь все под руками, в своей власти, в сфере своего влияния. Он окружен близкими, родными, доступными ему вещами. Домик с зелеными ставнями служит ему жилищем («Сельское счастье»), шаль его возлюбленной, ее коралловый гребень, ее черная накидка лежат возле него. Шелковая занавеска с зеленой бахромой висит рядом с ним («Роза»). На столе стоит свежее молоко, по крыше сбегает виноградная лоза («Желание»). Дверь, ведущая на антресоли, заперта на задвижку («Роза»). Героя освещает догорающее полено в камине (11-й сонет).

В аспекте домашности, уютности, камерности раскрывается у Сент-Бева и тема любви. Возлюбленная избавляет героя от томительного одиночества, которое преследует и гнетет его. Она наполняет пустоту, создавшуюся вокруг него. Она создает тот уют, тот покой, ту безмятежность, которой он так жаждет. Главное не в чувстве героя, не в том, как и кого он любит. Главное в том, что его любят. Главное в ласках и заботе, которыми его окружают. Главное в том, что он чувствует возле себя присутствие любящего существа («Вечер юности»), касается ее руки («Первая любовь»), обнимает ее (5-й сонет), ощущает на своих губах влажный по-

целуй, глядит в ее черные зрачки («Италия»), на ее черные ресницы; видит игривый пушок на ее верхней губе (9-й сонет), видит, как разбиваются волны волос о ее голое плечо («Италия»). Взгляд ее утешает в туманный день, в глубине ее голубых глаз читаешь свое будущее, улыбка ее дает больше, чем все мудрецы мира (10-й сонет).

Обращение к чувственному, материальному миру, к миру страсти и свободной, раскованной душевной жизни несомненно укрепляет в сознании Сент-Бева и делает более устойчивыми основные принципы романтического отношения к миру. Обращение это придает герою значительно большую свободу и независимость в его отношениях к людям и к наличному жизненному укладу. Оно не означает вместе с тем, что между героем и окружающей его действительностью достигнута полная гармония и согласие. Нельзя упускать из виду, что уютный, камерный мир не приносит ему радости и блаженства. Сфера блаженства и счастья не покрывает собой всей реальности. Это не более как оазис в пустыне горя и мрака. Счастье и радость появляются только на короткие мгновения в жизни человека. Счастье и радость заполняют только короткие паузы и антракты между долгими периодами горя и несчастья. Герой его именно поэтому остается несчастным, томящимся, печальным. Меланхолия сопровождает все его поступки и движения, тоска следует за ним по пятам. Очень существенна у Сент-Бева тема утраченных иллюзий, тема печального и безрадостного пробуждения (ср. стихотворение «Сельское счастье»), тема исчезнувшего волшебного сна («Сновидение»). В стихотворении «Моему другу» у героя, проснувшегося после сладких мечтаний среди мрачных и грустных предметов, рождаются грустные и мрачные мысли. В стихотворении «Самоубийство» он отрекается от химерических грез о счастьи. Жизнь утрачивает для него свою прелесть. Он разочарован в ней. Он устал от нее.

Мечта о домашнем очаге, у которого в холодный зимний вечер сидят его любимая жена и друзья, остается для него только мечтой («Стансы»). Любимая девушка выходит по приказу матери за другого («Первая любовь»). Он не находит себе жены, он остается без друга, без домашнего тепла и уюта. В холодную ночь сидит он в своей комнате, у остывшей печи, прислушиваясь к завываниям ветра, который стучит в ставни, и грустит, думая о поцелуях, которыми обмениваются в эту ночь другие мужчины

и женщины («Стансы»). Он не сумел устроить себе радостной жизни, полной наслаждений. На его долю выпало мрачное одиночество и меланхолия. Он один, без матери, без сестры, без брата, без жены. Кто захотел бы любить его? Кто пошел бы с ним рука об руку? («Желтые лучи»). Он проделал свой жизненный путь без близкого ему сердца. Он страдал и плакал, брошенный всеми («В глубине долины»). Ему не осталось ничего, кроме небытия и самоуничтожения («Первый сонет», «Самоубийство», «В глубине долины»). Семейное счастье, семейный уют, семейное благополучие для других, более удачливых. Жить стоит только другим, счастливцам.

Существенно в поэзии Сент-Бева настойчивое разделение людей на счастливых и неудачников, на преуспевающих в жизни и несчастных. Подобное разделение для Шатобриана, например, было бы немыслимым. Печать неполноценности и убожества лежала у него на всем человеческом роде. Неполноценность и убожество были тесно связаны с ничтожностью и мизерностью самой человеческой натуры. А вот для Сент-Бева основание и причина человеческого несчастья и страдания открылись в общественных условиях, в которых пришлось существовать человеку. Его бессилие, его слабости, его неспособность устроить свое счастье — все это оказалось прямым следствием общественного положения героя и материальных обстоятельств его жизни, прямым следствием его бедности. Бедность разрушила его желания, сковала его юность («Первый сонет»). Бедной девушкой, которая стирает в ручье свое ветхое белье, живет в избушке, шьет, прядет и не может бывать на балах, на прогулках, в пышном свете, рисуется поэту его муза («Моя муза»). Герой Сент-Бева, Жозеф Делорм — жертва ненормальных общественных условий, друг бедняков и отверженных. Средой, в которой протекает жизнь поэта, являются заброшенные уголки Парижа, где ютятся деградировавшие, деклассированные люди или люди, стоящие на грани деклассации. Не показное великолепие столицы, а ее изнанка, ее темные стороны — харчевни, кабаки, пьяницы, шатающиеся по ночным улицам и во все горло распевающие песни,— привлекают внимание поэта.

Тема общественной дисгармонии, общественного неравенства выводит Сент-Бева за пределы тем, выдвинутых «Сенаклем», и вместе с тем углубляет и делает более последовательным его романтическое ощущение мира. Если Сент-Бев

остается равнодушен к жанрам исторического романа и исторической драмы, к проблеме изображения национально-исторических событий, остается незатронут, таким образом, влияниями Шекспира и В. Скотта, то, с другой стороны, ему открываются материальные диспропорции современного строя, противоречия бедности и богатства. Если основная отличительная черта героев Мериме, Гюго и Мюссе заключается в их свободе и независимости от традиций, от исконных начал, от религии, от бога, от неба, в их связанности с материальным, земным миром, то для героя Сент-Бева существенным оказывается и его общественное положение, место, которое он занимает в обществе, разделенном на классы, принадлежность к людям угнетенным и обездоленным, непричастность к жизни богатых и знатных и вытекающее отсюда недовольство существующим. В своем «Жозефе Делорме» Сент-Бев намечает путь, по которому будет развиваться романтизм в эпоху Июльской монархии.

Тема общественной дисгармонии, общественного неравенства не получает, впрочем, у Сент-Бева своего полного развития. Тема бедности присутствует в его поэтическом мире как бы в перспективе. Далекий от подлинного демократизма, он не решается итти вперед по пути, который открылся перед его взорами. Правда, он не устремляется при этом и в ламартиновском направлении, не сворачивает пока еще на путь религиозно-метафизической поэзии. Ламартиновский образ бога-утешителя не играет у него никакой роли. Всемогущий творец, отечески пекущийся о людях; бог, от которого нисходят лучи, «согревающие» человека,— для него не существует. «Божье око» представляется ему тусклым, потухшим, безжизненным («Самоубийство»). Бог не является источником добра, как у Ламартина. Он не является и источником зла, как у Виньи, и отчасти у Гюго («Ориенталии»). Он вообще выносится за скобку существующего мира, выключается из действительности.

Но Сент-Бев не отказывается, вместе с тем, целиком от метафизического мировоззрения. Зло и уродство все-таки оказываются у него силой, извечно присущей мирозданию. Исходя из мысли о кратковременности и мимолетности счастья, объявляя несчастным и отверженным своего героя, сопоставляя его горести со счастьем и благополучием других людей, он склоняется в то же время к мыслям иного порядка, полагая, что герой его не составляет печального исключе-

ния в пределах мироздания, что страданию и гибели подвластно все человечество, что несчастье составляет удел всего живущего, поскольку счастье и радость кратковременны и мимолетны. Распад, разрушение охватывают весь материальный, телесный мир. Лица персонажей Сент-Бева желтеют и покрываются пятнами, зубы чернеют, волосы выпадают, глаза тускнеют, западают глубоко в свои орбиты, тело увядает и разрушается («Желтые лучи», «Преданность», «В глубине долины»).

Смерть, процесс умирания являются одной из ведущих тем лирики Сент-Бева. Муза рисуется ему в виде чахоточной девушки, которая выхаркивает на мостовую кусочки своих легких. Герой его окружен умирающими и гибнущими людьми. Он вспоминает о смертях, присутствует при смертях, со страхом ожидает грядущих смертей. Умирает его мать, его тетка («Желтые лучи»), его сосед («Ночное бдение»), явные признаки смерти обнаруживаются у его друга («Возвращение домой вечером»). Тему всеобщего умирания укрепляют у Сент-Бева картины осени, картины увядающей природы. Желтые засохшие листья, черные голые деревья, бледные лучи солнца составляют у него как бы фон для умирающих и гибнущих персонажей.

В отличие от Виньи скепсис Сент-Бева приобретает здесь явно антигуманистический характер. Скепсис его касается уже не только условий человеческой жизни, но и самого человека. От человека, как он представлен у Сент-Бева в его стихах о смерти и умирании, остается отталкивающее впечатление. Человек превращается здесь в кусок мяса, к тому же, еще разлагающегося. А в отвращении, в брезгливости тонет и растворяется всякое сострадание и жалость к человеку.

Чересчур далеко зашедший и слишком много захвативший в свою орбиту скепсис прокладывает в то же время и пути к отказу от романтического отношения к миру, примирению с действительностью, возвращает Сент-Бева к Ламартину. Он подчеркивает безысходность существующего положения, указывает на то, что выбирать, в сущности, не из чего, так как все пути одинаково плохи, воспитывает безразличие, равнодушие, апатию, смирение и покорность.

Не случайна в этом смысле критика, с которой выступает Сент-Бев в «Глобусе» против «Сен-Мара». Он критикует Виньи за идеализацию действительности, то есть за пропа-

ганду высоких страстей, возвышенных поступков и подвигов, имеющих своей целью изменение мира. Его раздражает, что Виньи делает «из жизни драму», что он открывает в ней противоречия, коллизии, борьбу, что он пытается противопоставить жизни такой, как она есть, героя, ей враждебного, с нею не согласующегося, не идущего на примирение.

## 2

Примирение с действительностью, к которому Сент-Бев приходит, таким образом, уже в «Жозефе Делорме», полностью торжествует свою победу в 1829 — 1837 годах в его лирических сборниках «Утешения» (1829) и «Августовские мысли» (1837), а также в романе «Наслаждение» (1833).

Для понимания поэзии Сент-Бева 30-х годов, очень существенны те глубокие изменения, которые происходят в это время в его общественно-политическом мировоззрении. Первое время после Июльской революции он еще продолжает находиться в лагере оппозиции, примыкая сначала к сен-симонистам (1830 — 1831), а затем к республиканцам (1831 — 1833), участвуя в «сен-симонистском» «Глобусе», а потом в республиканском «Национале». Он борется в эти годы за демократизацию общественного строя страны, выступает против буржуазной реакции, против «развращенного» правительства и с надеждой взирает на грядущую победу республики. К этим же годам (1831 — 1832) относится и сближение Сент-Бева с Ламенне, который был связан в то время с либеральным католицизмом. В 1833 году Сент-Бев солидаризируется со всеми, принимающими участие в заговорах против Июльской монархиии, восторженно приветствует людей из Cloître de Saint Merry и позволяет себе чрезвычайно резкие выпады против правительства Луи-Филиппа.

Радикализм Сент-Бева не отличается, однако, особой прочностью и устойчивостью. Поражение революционно-демократического и республиканского движения приводит его уже в 1833 году к измене «левому» лагерю и разочарованию в «левых» идеях. Он разрывает с вождями республиканцев Каррелем, Распайлем, Бастидом, уходит из их органа «Националь», заигрывает с доктринерами, встречается с Гизо. В 1833 — 1834 годах Сент-Бев отклоняется в своем развитии от Ламенне, не сочувствуя его эволюции в сторону хри-

стианского социализма и его демократическим симпатиям. Сохраняя оппозиционное отношение к Июльской монархии, он начинает критиковать ее уже не слева, а справа, сближается с легитимистами, пишет сочувственные статьи о Балланше, посещает салон мадам де Рекамье, где Шатобриан является предметом подлинного культа и где господствует ортодоксальный католицизм. Чем более усиливается реакция, чем более глубоким и основательным становится разгром революционного движения, тем дальше уходит от всякого рода оппозиционных идей и Сент-Бев. Начиная с 1836 года, он входит в состав сторонников монархии, дружит с первым министром, графом де Моле, находит покровительство у вождей монархической партии. В 1841 году его «высокие друзья» способствуют его выборам в Академию. После 1848 года Сент-Бев становится бонапартистом, является другом Наполеона III, сотрудничает в «Монитёре».

Сборники стихотворений Сент-Бева, относящиеся к 30-м годам, отражают эволюцию его политических взглядов. Основной мотив этих сборников — примирение с действительностью.

Для «Утешений» Сент-Бева показателен уже эпиграф к ним, взятый из «Рене» Шатобриана. В нем говорится, что жизнь, видимая издалека во всей своей совокупности, являет собой зрелище гармоническое и прекрасное. Людские же страдания являются продуктом человеческого воображения. Показательны и симпатии, которые высказывает здесь Сент-Бев в отношении поэзии Ламартина. «Послание к Ламартину» составляет одно из наиболее программных стихотворений сборника. Показательно, наконец, и самое название книги. Оно рельефно выделяет его основную тему. Главное здесь в стремлении утешить, успокоить мучающегося сомнениями и страдающего человека. Главное здесь в стремлении примирить его, как это уже пытался сделать Ламартин, а еще ранее Шатобриан, с существующей действительностью, заставить его отказаться от критического отношения к миру, от скептического взгляда на существующее. Сент-Бев стремится представить сферу уродливого и безобразного преходящей, временной и случайной. Подлинной действительностью оказывается у него только «потусторонний», «божественный» мир.

Очень важен в связи с этим религиозный характер сент-бевовских «Утешений». Тема возвращения к богу, обращения к богу за помощью играет здесь исключительную роль,

имеет огромное значение (ср. «Послание к Ламартину», «Послание к Вилье», «Послание к Гютингеру»). На нее опирается и из нее возникает у Сент-Бева оправдание и апология человеческой пассивности и апатии, апология «скромных», «незаметных», «не романтических» людей, довольных своим существованием и не предъявляющих никаких особых требований к действительности (ср. «Послание к Огюсту Прево», «Послание к Фуине»). Здесь берет свое начало и отрицание бурных романтических страстей, которые не могут найти себе полного удовлетворения в существующих условиях («Послание к Фонтанэ»). Здесь берет свои истоки и проповедь сдержанности, смирения, равнодушия ко всякого рода мирским соблазнам. Успокоительно и утешающе действует у Сент-Бева на человека и природа. Своей тишиной, своим покоем она вносит мир в его душу («Послание к Фонтанэ»). В аспекте мира и покоя раскрывается в «Утешениях» и тема частной жизни («Послание к Фонтанэ», «Послание к Фуине», «Послание к Вилье», 2, 3 и 4-й сонеты).

Оправдание частной жизни играло, правда, огромную роль уже в «Жозефе Делорме». Но там человеку, уносимому стихийным историческим процессом, увлекаемому в катастрофическую и гибельную область славы, противостоял герой, исполненный свободы и независимости, герой, самостоятельно строящий свое счастье. В «Утешениях» оправдание частной жизни предстало как оправдание ограниченности и умеренности, мира и покоя. Существенным признаком частной жизни оказывается ее неподвижность, застойность. Сент-Бев поет дифирамбы человеку, который родился и умер в одном и том же доме, прожил всю свою жизнь под одной крышей, не знал дальних странствований, ничего не увидел, ничего не узнал нового, ограничил свое существование областью любви и чувства («Послание к Фуине»). В «Послании к Фонтанэ» Сент-Бев восхищается Рембрандтом, так как тот всегда, по его мнению, рисовал человека «старым», сгорбленным, помещал его в узкое пространство, вместо того чтобы давать его на фоне широкого горизонта.

Образ «скромного», нетребовательного человека остается средоточием и «Августовских мыслей» Сент-Бева. Сент-Бев воспевает здесь людей, умеющих приносить себя в жертву, жертвующих личным счастьем, проповедует очистительную и воспитывающую силу страдания. Сельский учитель, мелкий чиновник — вот люди, на которых обращено здесь его внимание. Человек, живущий в неустанных трудах, в тишине и

уединении,— вот кто его здесь интересует. Он не сочувствует, впрочем, тяжелой судьбе и несчастьям этих людей. Он не считает их подходящими объектами для жалости. Они достойны, по его мнению, не сострадания, а восторга. Покорные своему горькому жребию, удовлетворенные своим жалким существованием, эти морально изуродованные, морально оскопленные люди не случайно вызывают у Сент-Бева такое восхищение и сочувствие. Именно в них-то и находят свое завершение антиромантические тенденции лирики Сент-Бева, заметные уже в «Жозефе Делорме». Впрочем, значительно более полное оправдание морального убожества человека мы обнаруживаем в романе Сент-Бева «Наслаждение».

Герой «Наслаждения» напоминает во многом Ж. Делорма и лирического героя «Утешений». Амори целиком погружен в частную жизнь, в домашний быт, в интимные связи. Для него не существует ни военной славы, ни общественной деятельности. Единственное содержание его жизни составляет любовь. Любовь только лишь и связывает его с другими людьми, уводит его от книг, от абстрактных идей, избавляет его от одиночества, делает его существом хоть в какой-то степени социальным. Содержание романа Сент-Бева сводится целиком к истории трех любовных увлечений Амори. Но история сердечной жизни Амори, история его влюбленности к Амели, его страсти к мадам де Куаэн, его связи с мадам де Р. есть в то же время и история его неудач. Неспособность глубоко чувствовать, неумение свободно отдаться большой страсти объясняет любовные неудачи Амори. Он слишком сух и рассудочен, он слишком себялюбив и эгоистичен. Отношение его к женщине не основывается на принципе взаимного равенства. Он глубоко равнодушен к внутреннему миру женщин, которыми увлекается. Он требует наслаждения, но не дает взамен всего себя. Именно это и вызывает противодействие и сопротивление его поступкам со стороны окружающих. Именно это приводит Амори к психологическому краху и к отказу от земного существования.

Но Сент-Бев преследует в Амори не только его эгоизм, и душевную черствость. Он преследует его и за чувственную страсть, за стремление к наслаждению, к счастью. В этом Сент-Бев видит основной источник его страданий, его неблагополучия. Себялюбие неразрывно связывается у Сент-Бева с погруженностью в земной, чувственный материальный мир. Отказаться от себялюбия, не отказываясь

в то же время от чувственного мира, с его точки зрения, абсолютно невозможно. Он проповедует поэтому абсолютный отказ от земных наслаждений. Он находит выход для Амори в подчинении его строгой дисциплине католической церкви: он делает его священником.

Отступление на ламартиновские спиритуалистические позиции делает Сент-Бева противником наиболее последовательных представителей французского романтизма 30-х годов, продолжающих и углубляющих в своем творчестве традиции «Сенакля». Влияние этих традиций сказывается, правда, как раз к этому времени на самой форме его критических статей, на самом их жанре. В романтизме, в его интересе и внимании ко всему своеобразному, индивидуальному, неповторимому находит Сент-Бев благоприятную среду и почву для своего подхода к литературе, для своего способа анализировать и истолковывать художественное произведение. Не случайно рассматривает он художественное творчество как отражение личности писателя, за творчеством ищет человека, за словом — душевное состояние. Он тщательно изучает поэтому происхождение автора, состояние его здоровья, его материальное положение, первоначальный круг его представлений, историю его развития. Он увлекается биографией, частной жизнью, домашним обликом автора. Критическая статья является для него прежде всего психологическим портретом.

Все это не мешает Сент-Беву объявить отчаянную войну театру, прозе и лирике В. Гюго 30-х годов, а также творчеству Мюссе и Виньи. Иррелигиозность, материализм, критическое отношение к существующему, характеризующие, по его мнению, творчество этих писателей, далеки от того, чтобы импонировать ему. Сент-Бев видит в них серьезную опасность и резко выступает против них. Он фактически отходит в это время от романтизма, зачеркивая свое прошлое и возвращаясь как раз к тому, с чем он боролся, будучи одним из вождей «Сенакля». Развитие его получает поэтому чисто регрессивный характер и идет вразрез с общей эволюцией французской литературы в 30—40-х годах. Высший этап развития французского романтизма остается ему недоступным, хотя основные особенности этого этапа намечаются в стихотворениях самого же Сент-Бева, в его «Поэзии Жозефа Делорма».

# АЛЬФРЕД ДЕ МЮССЕ

## 1

Альфред де Мюссе родился в 1810 году. Подобно Ламартину и Виньи, он принадлежал по своему происхождению к дворянству. Семья его не была, впрочем, так тесно связана со старым режимом и предана ему, как семьи его старших современников. Отец его жил в ладу и с Империей, и с Реставрацией, и с Июльской монархией. После 1830 года он продолжал служить и не ушел в отставку. Он не внушал сыну особой неприязни к новым общественным отношениям, он не мешал ему мирно уживаться с ними.

Мировоззрение раннего Мюссе складывается без влияния реакционных идейных направлений, которые имели такое большое значение для предшествующего поколения романтиков, для Виньи и Ламартина. Мюссе остается равнодушен к концепциям Ж. де Местра и Бональда, к эстетическим теориям Шатобриана, Александра Гиро и Александра Суме. Очень серьезное воздействие оказывают на него, с другой стороны, крупнейшие представители доромантической литературы — Бомарше, Лакло, Мариво, а из современных поэтов — Байрон. Мюссе является через них наследником освободительных идей XVIII столетия и союзником передовых течений современности.

Первые творческие опыты Мюссе возникают, к тому же, не в атмосфере победившей реакции, как то было с ранними вещами Виньи и Ламартина, а в обстановке надвигающейся революции 1830 года. Он связан организационно и идейно уже не с кружками «Литературного консерватора»

и «Французской музы», не с салоном Нодье, а с «Сенаклем», с вождями, и руководителями нового романтизма, с Гюго, автором «Кромвеля» и «Ориенталий» и с Сент-Бевом.

Литературная деятельность Мюссе начинается рано и чрезвычайно быстро приходит к концу. В 1829 году выходит в свет первый стихотворный его сборник «Испанские и итальянские повести». В 1830 году в театре «Одеон» ставится первая его пьеса «Венецианская ночь». К 1832 году относится второй стихотворный сборник Мюссе «Спектакль в кресле». В 1833 году он пишет и печатает прозаические пьесы: «Андреа Дель Сарто», «Прихоти Марианны», «Фантазио» и поэму «Ролла». В 1834 году написаны комедия «С любовью не шутят» и историческая драма в прозе «Лоренцаччо», а в 1835 году — комедии «Прялка Барберины» и «Подсвечник», роман «Исповедь сына века» и ряд больших лирических стихотворений, в частности, четыре его «Ночи». Во второй половине 30-х годов Мюссе создает две комедии, а также ряд новелл и стихотворений.

После 1840 года начинается время творческого упадка Мюссе. Он пишет теперь очень мало и создает в общем малозначительные вещи.

Ранние поэмы Мюссе — «Дон Паэс», «Каштаны в огне», «Порция» — должны рассматриваться, в первую очередь, как явления, резко враждебные романтизму «Французской музы» и Ламартина. Следуя за поэзией Виньи, точнее говоря, продолжая те ее тенденции, которые восходят к творчеству А. Шенье и Байрона, Мюссе совершенно устраняет из своих поэм, все, что могло привести на память ламартиновское отношение к миру. Поэзии Мюссе глубоко чужды туманные горизонты и неясные очертания пейзажей Ламартина. Поэтический мир Мюссе отличают исключительная живописность и тщательная выписанность контуров. Мир материальной жизни, мир вещей, мир роскоши и богатства окружает его героев. Презрение к материи, к реальной действительности остается за пределами творческого сознания Мюссе. Он подчеркивает в своих поэмах блеск и великолепие внешнего мира. Небу и «потустороннему» он противопоставляет прекрасную земную действительность и созданную человеком величественную культуру.

Устраняется в поэзии Мюссе и та отрешенность героя от материального мира, то тяготение его от земли к небу, которое отличало ламартиновского героя. Герои раннего Мюссе — Дон Паэс, Камарго, Порция — прочно стоят на земле

и целиком, без остатка, без колебаний и угрызений совести отдаются земным чувствам и склонностям, одержимы бешеной страстью, бурно переживают, ощущают, чувствуют. Они презирают меланхолию и беспредметную грусть, не умеют печалиться и томиться. Неприемлемой и чуждой для Мюссе является ламартиновская пропаганда пассивности и созерцательности, покорности и смирения. Герои его исполнены кипучей энергии, смелы, бесстрашны, полны требований к жизни, лишены каких бы то ни было колебаний и сомнений. Немедленно, без пауз, без остановок приводят они в действие свои мысли и планы. Именно поэтому так насыщена и наполнена событиями их жизнь. Именно отсюда тот убыстренный, вихреобразный темп, в котором развертывается действие ранних поэм Мюссе.

Ранняя поэзия Мюссе вообще чрезвычайно далека от той уравновешенности, от той успокоенности, к которой стремился Ламартин. Герои его еще не пресыщены жизнью, не устали от нее, не стремятся к забытью и полурастительному существованию. Жизнь, полная тревог, опасностей и волнений, открыта перед ними. Она манит их к себе.

Неуравновешенность эта переходит, впрочем, часто в дисгармоничность. Идиллическим моментам в мировоззрении Ламартина противостоит здесь трагическое восприятие действительности. Мотивы измены, убийства, самоубийства, отравления недаром переполняют ранние поэмы Мюссе. Конфликты между людьми носят здесь катастрофический, фатальный, роковой характер. Вопрос идет ведь не о той или иной частной неудаче, не о том или ином частном успехе героя. Вопрос идет о его существовании. Он вынужден выбирать между жизнью и смертью, он стоит как бы на краю пропасти. Смертью Паэса и Жуаны кончается «Дон Паэс», смертью Рафаэля и Камарго «Каштаны в огне», смертью героини и героя — «Порция». Отсюда идут столь характерные для поэм Мюссе образы тьмы, ночи, тумана. За ними исчезают яркие краски, в них стираются четкие контуры, растворяются ясные линии. Прекрасное уступает место уродливому (описание жилища колдуньи в «Дон Паэсе»). За богатством следует нищета, роскошные одеяния сменяются лохмотьями (конец «Порции»). На первый план выступает оборотная сторона жизни. Романтизм Мюссе здесь резко отличается от умеренного реализма либералов.

И здесь нет никакого противоречия с исходными установками Мюссе, с его верой в человека и его силы, с его

восторгом перед великолепием внешнего мира. Причину дисгармонии Мюссе усматривает не в самом материальном мире и не в природе человека, а в тех отношениях, которые установились и существуют между людьми. Причина дисгармонии для Мюссе — в разъединенности, обособленности, оторванности людей друг от друга, в их эгоизме и себялюбии. Недаром к катастрофам и гибели приводит у Мюссе и в «Дон Паэсе», и в «Каштанах в огне» измена возлюбленного или возлюбленной героине или герою, обида, нанесенная ими любящему их человеку. Врагом героя в «Дон Паэсе» оказывается легкомысленная, не умеющая по-настоящему любить Хуана, которая имеет одновременно двух любовников. Врагом героини в «Каштанах в огне» является маркиз Рафаэль, скептик, циник, эпикуреец, для которого нет ничего святого, который меняет своих любовниц, как перчатки, который присылает ночью к своей возлюбленной Камарго своего друга, уступая ее ему, как вещь, как предмет собственности. Во вступлении к «Дон Паэсу» Мюссе высказывается не только против аскетизма и отрешенности от всего чувственного и земного, но и против игры в любовь, против всяческих издевательств над большим чувством, всякого бессердечия и легкомыслия в деле любви. С изменчивыми и непостоянными людьми борется Мюссе в своих поэмах. Он обрушивается на героев, замкнутых в себе и поглощенных собою, не способных на большую страсть, не способных на прочные и постоянные связи, на устойчивые отношения с другими людьми. Он на стороне Камарго и дон Паэса, на стороне людей, способных горячо и беззаветно любить, на стороне людей, без легкомыслия относящихся к своему чувству, не умеющих играть в любовь, готовых отдать ей всю свою жизнь. Основные герои его — обычно жизнерадостные и веселые — становятся мрачными и серьезными, когда дело касается их чувств и привязанностей. Именно поэтому так бурно реагируют они на измену, рассматривая ее как личную обиду, личное оскорбление. Именно поэтому так сурово и резко мстят они за измену.

Но возвращая в акте мести свое поруганное достоинство, Камарго и дон Паэс не снимают трагизма своего положения. Они остаются в пределах того же эгоистического отношения к миру, которое так типично для их антагонистов. Любовь не связана у них с уважением к любимому человеку. В любви главным остается и для них собственное чувство, собственное ощущение, собственное переживание.

Объект этого чувства оказывается чем-то уже вторичным, не первоочередным. Именно поэтому и Камарго, и дон Паэс ради своего чувства жертвуют любимым человеком, убивая или приказывая убить его. Любовь приводит у них к гибели, к катастрофе, к самоубийству к уничтожению всего и, в частности, самого себя.

Трагическое восприятие мира, свойственное Мюссе в его «Дон Паэсе» и в «Каштанах в огне», сближает в какой-то степени его раннюю поэзию с творчеством Альфреда де Виньи. Но это восприятие не является для него чем-то окончательным и единственно возможным. Поэма «Мардош», которую Мюссе создает в том же 1829 году, то есть непосредственно вслед за первыми своими вещами, совершенно выходит из круга влияний и традиций Виньи. Она свободна от его мрачного взгляда на вещи, от его пессимизма и ущербности. В поэме господствует изящная ирония и легкая насмешка. Здесь нет глубоких противоречий, безысходных конфликтов, нет смертей, убийств и самоубийств. Собственно говоря, мы имеем здесь дело с теми же героями и темами, что и в «Дон Паэсе», и в «Каштанах в огне». Но тема измены раскрывается здесь очень фривольно, и, на первый взгляд, даже поощрительно. Изменяют здесь, к тому же, не возлюбленному, а мужу. За изменой не следует кровавая месть и мрачная кара. Герой же, во многом напоминающий героев первых поэм,— он так же смел, жизнерадостен, предприимчив — не только не является жертвой этой измены, но сам и толкает на нее героиню, свою возлюбленную, сам является тем злодеем, отрицательным действующим лицом, с которым боролись Камарго и дон Паэс.

Все это не значит, что путь, который намечается у Мюссе в его «Мардоше», представляет собой путь примирения с существующей действительностью, путь ее оправдания, путь отказа от романтики. Действительность эта, как она дана в «Мардоше», не таит в себе глубоких конфликтов, свободна от мрачных и трагических противоречий. Она в то же время далека и от того, чтобы быть прекрасной, возвышенной. Очень важно, что в «Мардоше» огромную роль играет автор, вмешивающийся в повествование, беседующий с читателями, занятый часто своей собственной персоной в ущерб основному предмету изображения. Автор вообще здесь не столько изображает и рассказывает, сколько собирается и готовится в продолжение всей поэмы изображать и рассказывать. Основной предмет никак не может сосредоточить на

себе его внимание. Он касается всего легко, еле задевая, не углубляясь, не желая на чем-либо долго останавливаться и задерживаться. Он не следует покорно за объективной действительностью, за ходом событий, не воспроизводит действительности так, как она есть, не растворяется в ней, не подчиняет себя ей, но ежеминутно отвлекается от нее капризным и прихотливым ходом своих мыслей, подчиняется своим субъективным склонностям и тяготениям, то покидая изображаемый предмет ради другого, с ним не связанного, то вновь внезапно и без всякого повода возвращаясь к нему. Он так относится к современной жизни, как относятся к мелочам, явлениям мизерным. Но в этом и выражается косвенная критика этой действительности, скрытое ее осуждение. Игра с действительностью знаменует собой освобождение от нее: автор как бы не хочет замечать ее, пробегает мимо нее.

Но эта свобода от действительности спасает Мюссе от пессимизма. Над отрицаемым миром возвышается здесь поэт, который оказывается в состоянии «снять» этот мир, преодолеть его, подняться над ним, иронически отнестись к нему. Если реальная действительность мелочна и недостойна, то поэт, вопреки ей сохраняющий в себе всю силу своего разума и воображения, как бы подчеркивает таящиеся в человеке безграничные силы и неисчерпаемые творческие возможности, которые идут в разрез с этой действительностью. Именно об этом свидетельствует власть поэта над реальным миром, его вольное обращение и игра с предметами и вещами. Существующий мир оказывается в таком случае неокончательным, временным, может быть, переходным. Человек сможет устроить себе и новый мир, установить новые отношения между людьми.

Уверенность в этой возможности, правда, вскоре начинает ослабевать и гаснуть. События 1830 — 1835 годов выявляют прочность установившегося общественного порядка, обнаруживают, что происшедшие после Июльской революции изменения, на которые возлагалось так много надежд в 20-х годах, незначительны, а серьезных перемен ждать неоткуда. Действительность оказывается теперь, в глазах Мюссе, не временной и не переходной. Романтическое мировоззрение у Мюссе становятся, с одной стороны, все более и более трагическим, с другой же стороны, все более и более осложняется мотивами примирения с действительностью. Здесь сказывается, впрочем, и недостаточная последовательность и

решительность той борьбы против действительности, которую ведет Мюссе уже в первых своих вещах.

Мюссе не видит прежде всего подлинных социальных причин того горя и несчастья, жертвой которого становится его герой. Он далек в этом отношении от той проницательности и лишен той остроты зрения, которую обнаруживает Сент-Бев в своем «Жозефе Делорме» и которое налицо в 30-х годах у Виньи. Для него остается несущественным социальное положение его персонажей. Общественная дисгармония, материальные диспропорции современного ему общества остаются вне поля его зрения. Буржуазная действительность вызывает в нем скорее чувство брезгливости, чем чувство ненависти и негодования. Путь развития романтизма, открывающийся в 30-х годах у В. Гюго, у Ж.-Санд, у Э. Сю, пытающихся обнаружить в современности положительные силы, на которые могла бы опереться радикальная перестройка мира, остается для него закрытым.

Творчество Мюссе и его романтическое мировоззрение в соответствии с этим сначала переживает серьезный кризис, а потом начинает итти все более и более под уклон. Мюссе возвращается в конце концов к исходным позициям романтического движения 20-х годов, возвращается к Ламартину, и эстетическим установкам «Французской музы», к романтизму непоследовательному, компромиссному, неполноценному. Развитие Мюссе получает после Июльской революции отчетливо упадочный, регрессивный характер.

## 2

Признаки перелома в мировоззрении Мюссе первое время заметны еще недостаточно ясно. Произведения его, написанные в 1831—1832 годах и частично вошедшие в его второй стихотворный сборник «Спектакль в кресле», то есть комедия в прозе «Венецианская ночь», комедия в стихах «О чем грезят девушки», стихотворная драма «Чаша и уста» и поэма «Намуна», еще полны отзвуков предреволюционной поэзии. В «Намуну», например, переходят полностью манера повествования и образ поэта из «Мардоша». Здесь та же игра с вещами, та же ироническая интерпретация современной жизни, те же бесконечные отклонения от основного предмета, та же свобода от мизерного и пошлого мира.

Игра с действительностью характеризует и комедию «О чем грезят девушки». Попытка преобразовать прозаический и обыденный мир, внести в него что-то необычное, экстраординарное лежит в основе пьесы. Герцог Лаэрт выдает замуж одну из своих дочерей. Все готово для брака, свадьба должна совершиться, но герцогу хочется, чтобы дочь его стала замужней женщиной при обстоятельствах более поэтических и авантюрных, чем это обычно происходит. И он пишет обеим своим дочерям записки от имени жениха одной из них, поет серенады под их окнами, заставляет жениха проникнуть ночью в комнату его невесты, подстерегает его у дверей комнаты и для вида бьется с ним на шпагах. Жизнь наполняется событиями, становится менее сухой, однообразной, рационалистической, более уплотненной и насыщенной.

Если «Намуна» и «О чем грезят девушки» развивают тенденции, намеченные в «Мардоше», то «Чаша и уста» связываются тематически с «Каштанами в огне» и «Дон Паэсом». В герое «Чаша и уста» Франке есть много общего с Камарго, с Дальти, с Паэсом. Так же как они, он смел, решителен, горд, полон инициативы. Так же как они, он с презрением и вызовом относится к приличиям, правилам, нормам традиционного жизненного уклада. Но если Камарго и дон Паэс борются у него с эгоистическим, одиноким, в себе замкнутым героем (доном Рафаэлем, Жуаной), только частично оказываясь во власти тех же пороков, что и их противники, то Франк полностью отождествляется с этими эгоистическими героями. Он не способен на глубокую страсть, поглощен мыслями и заботами о самом себе и своих интересах. Разница между ними только в том, что он менее целен и гармоничен, чем они. Он надломлен, внутренне противоречив, полон романтической рефлексии и сомнения. Он не уверен в своей собственной правоте. Он мечется, подобно другим романтическим героям, в поисках правильного пути, то увлекаемый куртизанкой Бельколорой, то охваченный глубоким чувством к невинной и чистой девушке Деидамии. Он полон иронии и насмешки не только в отношении внешнего мира и других людей. Он иронически и с горечью взирает и на самого себя. Он полон самоотрицания.

Здесь сказывается все усиливающееся и укрепляющееся у Мюссе неверие его в положительные силы реального мира. Ведь то же сомнение в герое с очевидностью проступает и в «Намуне». Гассан, герой этой поэмы, оказывается

к концу ее действия обманутым и одураченным; в нем нет уже той свободы и легкости в отношении к жизни, которая отличала Мардоша. Он составляет частный эпизод, явление побочное и второстепенное. Но это еще более подчеркивает фиктивность и условность единственной положительной силы, которую вмещает в себя поэма,— я имею в виду образ самого поэта. Это еще более подчеркивает условный характер того преодоления существующей действительности, которое здесь налицо.

Рост романтического отрицания идет у Мюссе рука об руку со стремлением уйти от действительности, от земли, от реального. Очень существенен в этом отношении для «Чаши и уст» образ Деидамии, наивной, непосредственной, чистой девушки и образы дочерей герцога Лаэрта из пьесы «О чем грезят девушки». Эгоистическому, эпикурейскому, грубо-практическому отношению к действительности противостоят теперь у Мюссе не люди большой страсти, остающиеся в границах широкой бурной жизни, а люди «не от мира сего», стоящие в стороне от жизни, отказывающиеся от борьбы и от деятельности, люди, напоминающие сенанкуровского Обермана, Моисея у Виньи, героев лирических стихотворений Ламартина.

Существенно и другое. Герои ранних поэм Мюссе, выступая против враждебной действительности, никогда не оказывались при этом за пределами цивилизации нового времени. А вот Деидамия, героиня «Чаши и уст», воплощает в себе патриархальный строй. Она принадлежит к обществу охотников и горцев, от которых ушел и оторвался Франк, ранее также к ним принадлежавший. Характерно, что эти охотники выступают в пьесе в виде хора. Они противостоят беспокойному одиночке Франку в качестве начала коллективного и организованного. Вина Франка и состоит в его «уходе» от этого хора, в его разрыве с патриархальным состоянием, в его стремлении к городу, к цивилизации, к жизни более насыщенной и напряженной. Трагизм его положения в том, что, стремясь в конце пьесы вернуться домой и вновь полюбить Деидамию, он не может все же забыть Бельколору, не может выбросить из своей памяти впечатления городской жизни, не может вырваться из лап цивилизации.

Рост скепсиса и вместе с тем усиление аскетических спиритуалистических моментов, стремление убежать от противоречий действительности определяют собою произведения

Мюссе 1833 — 1834 годов — его бытовые драмы «Андреа дель Сарто», «Причуды Марианны», «Фантазио», «С любовью не шутят», его историческую трагедию «Лоренцаччо», его поэму «Ролла». Произведения эти резко порывают, прежде всего, с тем ироническим, но жизнеутверждающим стилем, который был свойственен «Мардошу», «Намуне», «О чем мечтают девушки». Произведения 1833—1834 годов отличаются суровым и мрачным колоритом — на них лежит отпечаток безысходного трагизма и безнадежности, напоминающий ранние поэмы Виньи. Действие их развертывается на фоне больших исторических катастроф, на фоне глубокого общественного упадка. Показательна в этом отношении драма Мюссе «Андреа дель Сарто», героем которой является один из величайших итальянских художников эпохи Возрождения. Не случайны в пьесе разговоры об упадке искусства в Италии XVI века, которые ведут между собой персонажи пьесы, разговоры о великих художниках, сошедших со сцены, об армии эпигонов, которые пришли им на смену. Не случаен в IV акте пьесы и образ опустевшего дома Андреа дель Сарто, оставленного и покинутого всеми.

Идея регрессивного, нисходящего развития, атмосфера декаданса, старости, ветхости, намеченные в предисловии к «Кромвелю» Гюго и в «Жозефе Делорме» Сент-Бева, имеют огромное значение и для поэмы «Ролла». Цивилизация XIX столетия, трактуется здесь как культура, стоящая в конце многовекового развития, не имеющая будущего, как культура, у которой все в прошлом. XIX век отождествляется в поэме «Ролла» с последними столетиями римской истории, с временами Клавдия и Тиверия. Современное общество попало в такой же тупик, в каком оказалась к временам Клавдия и Тиверия античность. Но судьба современного человечества рисуется Мюссе еще более безнадежной и безотрадной. Человечество античной эры, по его мнению, было выведено из тупика христианством. Но где же теперь святой Павел? Где же теперешние катакомбы и апостолы? И Мюссе ставит крест на будущем. Человечество обречено на деградацию и упадок. Ему остается только медленное умирание, тихая смерть. Бороться за лучшее будущее нет смысла.

Отрицание будущего, отрицание исторического прогресса, восходящего движения истории составляет центральную тему трагедии Мюсе «Лоренцаччо». На первый взгляд здесь, правда, содержится обращение к истории. Мюссе впервые выходит здесь за пределы камерных, «частных» событий

и происшествий. Он следует здесь за Гюго («Марион Делорм», «Король забавляется», «Мария Тюдор»), за Виньи («Жена маршала д'Анкр»), за Мериме («Испанцы в Дании», «Инес Мендо»). В пьесе рассказывается о событии, изменяющем судьбы тысяч людей, о попытке поднять восстание против флорентийского герцога Алессандро, против немецких интервентов, которые его поддерживают. Для «Лоренцаччо» существенен широкий, национальный, чисто шекспировский масштаб сцены и событий. На площадях, на улицах, во дворцах, в частных домах, в лавках, на народных гуляньях развертывается действие драмы. Широкое и разнообразное участие принимают в нем народ, буржуазия, дворянство. Кардиналы, республиканские заговорщики, вельможи, живописцы, торговцы, пажи, монахи, немецкие офицеры и солдаты, придворные, эмигранты, школьники, оруженосцы герцога, горожане пестрой вереницей проходят по сцене перед зрителем. Центральным героем пьесы является уже не частное лицо, не «любовник», не «возлюбленная», а политический деятель — республиканский заговорщик, воспитанный на Плутархе, племянник герцога Алессандро Медичи — Лоренцаччо. Не любовью, а убийством герцога Медичи, убийством, которое послужит сигналом к восстанию против иноземных завоевателей, заняты его мысли. Он поглощен мечтой о прекрасном будущем, которое непременно должно осуществиться, стоит только восторжествовать республиканскому строю.

Республиканец, воодушевленный идеями Плутарха, Лоренцаччо не является, впрочем, народным героем. Выступая бок о бок с народом, он совершенно оторван от последнего и совершенно чужд ему. Он существует сам по себе. Он предельно одинок и действует против Алессандро за свой страх и риск, не опираясь на массу, не имея поддержки в своей партии, не имея за своими плечами круга родных и близких ему людей.

Но Мюссе не осуждает Лоренцаччо за оторванность его от народа, за его обособленность. Он не следует здесь путем Гюго и Жорж-Санд. Вину возлагает он на буржуазию, на оппозиционное герцогу дворянство. Народ оказывается в его глазах силой косной и тормозящей то стремление к новому, которым охвачен и одержим Лоренцаччо. Республиканцы, смелые на словах, на деле трусливы и равнодушны к освободительному движению. Они больше думают об игре в кости, о своих пиршествах, о своих женах. Они позорно предают Лоренцаччо, когда тот убивает герцога. Они не

поддерживают выступление одиночки, отказываются продолжать восстание, им начатое, идут на компромисс. Революции предпочитают они соглашение со старым. Лоренцаччо не остается ничего другого, как погибнуть. И он погибает, заколотый подосланными к нему наемными убийцами.

Все это не означает, что на стороне Лоренцаччо остается преимущество моральной победы. И дело здесь в том, что между Лоренцаччо и его врагами нет принципиального различия. Вступивший в столкновение со старым строем, Лоренцаччо первое время скрывает свои подлинные позиции и намерения. Но эта ассимиляция не проходит для него бесследно. Загнивающий старый мир своим смертоносным ядом заражает его самого. Вошедший в соприкосновение со старым миром плутарховский республиканец, человек, мечтающий о свободе, ненавистник тирании, превращается в развратника, картежника, пьяницу. Он не может уже вернуться к республиканским доблестям и добродетелям. Да он уже и не верит в эти добродетели. На свои прежние идеи он взирает как на утраченные иллюзии. Жизнь для него «гнусная стряпня», человеческий род — трясина. Он увидел людей «такими, каковы они на самом деле». Для кого же я тружусь?— горько восклицает он. Путь переустройства мира, вмешательство в действительность, в историю, участие в борьбе за исторический прогресс приводит, таким образом, по Мюссе, к глубокой моральной деградации. Борьба за лучшее будущее, полагает Мюссе, приносит только гибель и вред человеку.

Но гибель и вред, по мнению Мюссе, приносят человеку всякое вообще активное отношение к действительности, всякая устремленность к реальному миру, всякое оправдание земного существования, земного человеческого счастья. В пьесах 1833 — 1834 годов коренным образом меняется интерпретация страсти. В ранних произведениях Мюссе она была силой, объединяющей и интегрирующей людей. Только люди представлялись тогда неумелыми, не способными обращаться с этой силой. Порочными оказывались тогда отношения между людьми. Теперь удары Мюссе направляются против самой этой страсти. И борьба против страсти приобретает явно спиритуалистический характер. Критика страсти, борьба со страстью, дискредитация страсти, как начала материального и земного, составляет содержание ряда произведений, которые Мюссе написал в этот период своей литературной деятельности.

Первое место принадлежит здесь, конечно, «Андреа дель Сарто». В пьесе этой идет речь о слабости, недостаточности, маломощности любви, как силы, объединяющей людей. И это несмотря на то, что любовь, которой охвачен здесь ближайший друг и ученик Андреа дель Сарто — Кардиани, не имеет ничего общего с поверхностным, неглубоким, преходящим чувством, которое испытывали Рафаэль в «Каштанах в огне», Жуана в «Дон Паэсе», Гусман в «Намуне» и Мардош. Подобно Камарго и Дону Паэсу, Кардиани находится во власти безумной, безудержной любви, не знающей никаких преград и заставляющей его совершать самые дикие и опрометчивые поступки. Любовь, владеющая художником Кардиани, в корне перерождает его, пересоздает его характер, извлекает его из меланхолического состояния, делает для него прекрасным весь земной мир, отгоняет от него все печали, все мрачное и тягостное, что таилось в его душе. И вот эта любовь оказывается все-таки не в состоянии создать между людьми гармонические отношения. Вместо того чтобы сближать людей, она разобщает их и сеет между ними раздоры. Вместо того, чтобы делать друзьями врагов, она превращает во врагов друзей, делает друга убийцей. Друг Андреа дель Сарто, Кардиани влюбляется в его жену. Андреа вызывает Кардиани на дуэль и тяжело ранит его. Но когда Лукреция убегает от мужа с раненым Кардиани, Андреа принимает яд. Счастливое, безоблачное существование оказывается возможным только за счет чужого счастья. Счастливое соединение предполагает распад дружественных и любовных связей, ведет к убийствам и к смерти.

Та же тема бессилия и неполноценности страсти раскрывается в «Прихотях Марианны». Для этой пьесы очень важно различие, существующее между главным героем Челио и его другом Оттавио. Оттавио из той же породы, что Рафаэль, Жуана, Гассан, Мардош. Это человек легкомысленный в делах любви, не ведающий глубоких и серьезных привязанностей. Он не уважает женщин. Любовь для него — «опьянение легкой грезой». Челио принадлежит к натурам типа Камарго. Он умеет любить, способен на безграничную преданность. Любимой женщине он готов посвятить всю свою жизнь. И вот большое, сильное чувство Челио остается без ответа — Марианна влюбляется в Оттавио, который ее не любит, и Челио погибает. Трагедия Челио в том, что его любовь не передается другому человеку, не способна охватить этого другого своим пламенем.

Развенчанию страсти посвящает Мюссе и свою драму «С любовью не шутят». На первый взгляд, впрочем, речь здесь идет скорее о реабилитации страсти. Пердикану, который не способен сильно и глубоко чувствовать, который видит в любви одно лишь развлечение, и невесте Пердикана Камилле, которую изуродовало монастырское воспитание, так что она стыдится своего чувства и тщательно маскирует его,— противостоит здесь невинная деревенская девушка Розетта, всей душой готовая отдаться своему возлюбленному Пердикану. Существенно, однако, что носительницей страсти является здесь слабое, беззащитное существо, не имеющее сил, чтобы отстоять свое чувство и свое право на счастье, как это делает Камарго. Розетта служит игрушкой в руках Пердикана, который при ее посредстве возбуждает ревность и любовь у Камиллы и мстит Камилле, демонстрируя свою фиктивную любовь к Розетте. Сам он нисколько не беспокоится о судьбе самой Розетты, о ее чувствах и доводит ее своим обращением до смерти. Подлинная любовь рисуется здесь, таким образом, беспомощной и жалкой. Она не в состоянии соперничать с показными чувствами и фальшивыми страстями и противостоять им.

Борьбу со страстью, но только в более сложной форме, ведет Мюссе и в поэме «Ролла». Он не выступает здесь открыто против любви, не дискредитирует ее, не разоблачает. Напротив, он осуждает здесь жизнь без любви, то есть жизнь без связи между людьми, жизнь без объединяющего и охватывающего их начала. Любовь и является для него синонимом связи, единения, сродства всего существующего. Именно в этом смысле называет он здесь любовью связь цветка с воздухом, птицы с гнездом, планет с солнцем, связи между звездами. В качестве людей без страсти, без любви в сердце, но со словами любви и страсти на устах обличает он и героев своей поэмы. Однако Мюссе не может противопоставить им здесь людей, одержимых страстью. Отчасти он уже не верит в их существование в современности. Отчасти он возражает против любви как земной силы. Он осуждает своих героев не глубоко, не окончательно, не полно. Он скорее сожалеет об их безрадостной судьбе, об их пустой, бессодержательной жизни. Они рисуются Мюссе жертвами безвременья, жертвами прозаического, бездушного века, жертвами общественного упадка и распада. Вина и ответственность ложатся не на них самих, а на их время, на их эпоху. Обличение героев перерастает в обличение совре-

менности, в критику современного общественного строя. Но самая современность, безвременье, упадок общества являются у Мюссе, с другой стороны, прямым результатом деятельности таких людей, как Вольтер, то есть связывается с освободительным движением, с борьбой за счастье человека на земле. В отказе от этого земного счастья, в отказе, в отречении от «вольтерьянства», в возвращении к религии он видит единственный возможный выход для своего героя. Ролла кончает самоубийством, но Мюссе осуждает не его уход из жизни, а то, что он умирает без религии, не веря, что смерть есть переход в лучший мир. Спасения нужно искать в вере. Главная опасность сосредоточена в критике старых устоев, в неверии. «Неверие в земные вещи» при этом не представляется самым страшным. Самое страшное — это абсолютное неверие, неверие в небо. Религия и является силой, которая якобы способна заменить земное интегрирующее начало — страсть.

## 3

Основные черты и тенденции, характерные для произведений эпохи кризиса 1833 — 1834 годов концентрируются в «Исповеди сына века». Роман этот представляет собой рассказ героя о годах его юности и о глубоком душевном кризисе, который пришлось ему пережить в этот юношеский период его жизни.

Для правильного понимания романа Мюссе очень большое значение имеет характеристика эпохи (время Империи, Реставрации и Июльской монархии), которая открывает собой роман. Мюссе снова говорит здесь о современности, как об эпохе кризисной и переходной, как об эпохе, в которой воспоминания о старом смешались с надеждами и мечтами о будущем. Обломки этого старого загромождают собой настоящее. Будущее же имеется только в идее. Для жизни, для действия, не связанного с мечтами, не остается места.

Для «Исповеди сына века» сохраняют свое значение многие темы и мотивы, характерные для первого периода творчества Мюссе, для его «Повестей об Испании и Италии». Недаром в самом начале романа герой его противопоставляется тем самым людям без страсти, тем самым эгоистам, которые подвергались суровому осуждению в «Дон Паэсе» и в «Каштанах в огне». Представителем этих людей, для которых

нет ничего святого, которые не верят в любовь, все сводят к грубому расчету, является в романе приятель героя доктор Дежене, скептик, циник, утонченный развратник и кутила. Именно он и втягивает героя в круг веселящихся молодых бездельников и куртизанок, углубляет и усиливает начинающееся разочарование героя в жизни, обучает его цинизму, отвращает его от любви, от веры в женщину, содействует его духовному и моральному падению. Падение героя, его измена идеалам юности, его переход на позиции д-ра Дежене составляют содержание первых двух частей романа. Герой погружается здесь с головой в чисто животное существование, стремится жить только жизнью тела, стремится, чтобы вся жизнь его проходила в еде, питье, в сновидениях и удовольствиях. Он пытается стать рассудительным и расчетливым.

Но жизнь для собственного удовольствия, жизнь, имеющая своей целью одно наслаждение, жизнь без дружбы и любви, без связи с другими людьми, без уважения и внимания к ним оказывается на практике бессодержательной и пустой. Ей недостает как раз того богатства впечатлений, той насыщенности событиями и переживаниями, в поисках за которыми герой к ней обращался. Октав не может удовлетвориться тем, чем удовлетворяется Дежене, не может ему уподобиться, и удовольствие на его глазах превращается в скуку. Жить становится не для чего и незачем. Остается бегство из жизни, самоубийство, смерть. Остается путь Ролла. Но, отличаясь от скептика и «эгоиста» Дежене, не будучи в силах окончательно отбросить свою юношескую веру в женщину, Октав не походит и на Ролла.

Нужно иметь в виду, что борьба с освободительным движением, с атеизмом, начатая Мюссе в «Ролла», находит себе продолжение и в «Исповеди сына века». Разобщенность людей в буржуазном обществе, их вражда и абсолютное равнодушие друг к другу, с которыми Мюссе ведет борьбу, оказываются для него и здесь результатом бунта против вековых устоев старого режима, который подняла революционная буржуазия. Выступления против эгоизма сочетаются у него поэтому с пропагандой религиозного мировоззрения, с проповедью веры в потусторонний мир.

И здесь обнаруживается глубокое различие между «Исповедью сына века» и «Ролла». Призывы к религии, к вере оставались в «Ролла» только призывами. Они являлись по существу только программой. В поэме не было лица, кото-

рое являлось бы носителем и защитником этих призывов. Рядом с Ролла в поэме находилась только девушка, которая сама подлежала еще религиозному обращению. В «Исповеди сына века» рядом с Октавом автор поставил Бригитту. Она и явилась реальным воплощением его идей, его программы, воплощением нравственности и религиозной веры, воплощением благопристойности и приличий. Программа оказалась реализуемой в действительности.

Но тогда отпала необходимость в уходе из жизни и в самоубийстве, отпала необходимость борьбы с верой в земное счастье, борьбы против страсти. Подчинение любовного чувства религиозному принципу, оправдание тела через небо, усмирение страстей и введение их в границы благопристойности стало теперь очередной и неотложной задачей. Последние три части романа, посвященные сближению Октава и Бригитты, и явились попыткой решить эту задачу.

Но религиозно-оптимистическое мировоззрение не сделалось еще в этом романе ведущим и основным для Мюссе. Он не преодолел еще своего кризиса, он не отказался еще полностью от своего неверия в небо, он не верил еще полностью в силу Бригитты. Поэтому он и объявлял своего героя неизлечимым. Поэтому-то против недуга, привитого доктором Дежене Октаву, оказалась в романе бессильной и сама Бригитта. Поэтому-то она и пала жертвой скептицизма и неверия Октава. А роман закончился трагически и печально.

Трагизмом и печалью проникнуты и четыре лирических стихотворения Мюссе, относящиеся к 1835 и 1836 годам и озаглавленные «Ночи». Очень характерно, что в стихотворениях этих Мюссе воспевает не надежду, не славу, не счастье, а горе. Красота рождается здесь из отчаяния, бессмертные песни из слез. Мюссе воспевает и оплакивает здесь одиночество и замкнутость человека, которые составляют для него основное содержание человеческой жизни, ее идею, ее душу.

Апофеоз горя и страдания, одиночества и покинутости находится в прямой связи с темой смирения, лежащей в основе «Послания к Ламартину» (1836) и «Надежды на бога» (1838). В «Послании к Ламартину» окончательно совершается примирение поэта с богом. Поэт предает здесь осуждению чувственно-материальный мир, подчеркивает его непрочность, приветствует тяготение к бесконечному, свойственное человеческой душе. Борьба с сомнением, призыв к растворению в бесконечном составляет содержание «Надежды на бога».

Примирение с религией тесно связано у Мюссе с отказом от всякого рода бунтарских, мятежных настроений в отношении реальной действительности. В своей комедии «Подсвечник (1835) Мюссе повествует о поражении Дон Жуана и о торжестве платонической любви. В пьесе «Не надо биться об заклад» (1836) посрамляется молодой фат, вольнодумец, скептик в вопросах любви, который пытается соблазнить чистую невинную молодую девушку, но вместо этого влюбляется в нее и женится на ней. «Каприз» (1837) показывает супруга, сбившегося с пути истинного и возвращенного на правильный путь молодой светской женщиной. Комедия «Нужно, чтобы дверь была открыта или закрыта» (1845) заканчивается в том же духе: браком и отказом от вольномыслия. Мюссе становится здесь на защиту буржуазных общественных устоев, буржаузной морали, нравственности, буржуазной семьи. Он проникается в то же время симпатиями к салонной аристократической культуре, пишет для светских людей и о светских людях, наполняет свои пьесы светской болтовней.

К этому же времени относится и организационный разрыв Мюссе с романтическим движением. Разногласия с романтиками намечались, впрочем, уже давно, чуть ли не с 1830 года. Мюссе и тогда уже не удовлетворяли радикальные оппозиционные идеи В. Гюго и его демократизм. Чем дальше шло дело, чем более явным становилось, куда идет романтизм, тем более резкой становилась оппозиция Мюссе к романтическому движению. В иронических «Письмах Дюпри и Котоне», написанных в 1836—1837 годах, Мюссе подвергает романтизм резкому осуждению и осмеянию, а в 1838 году в статьях об артистке Рашель, выступавшей в трагедиях Корнеля и Расина, объявляет романтический театр неудачным опытом и выдвигает против романтиков классицистическое искусство, присоединяясь, таким образом, к реставраторам классицизма, переходя в их лагерь.

# РОМАНТИЗМ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛИТИКА СЕН-СИМОНИСТОВ

## 1

Социально-политическая реакция, господствовавшая во Франции в 1815—1830 годах, не могла замедлить бурного развития капиталистического способа производства. Франция пережила в эпоху Реставрации подлинный «промышленный переворот». Машинное производство вытесняет как раз в эти годы ручной труд, труд ремесленников и кустарей. Растет число рабочих, занятых на фабриках и заводах, и параллельно усилению буржуазии происходит и повышение удельного веса и значения рабочего класса во французском обществе. Но развитие капиталистического способа производства, рост пролетариата, рост пауперизации, нищеты, безработицы делают более явными внутренние противоречия буржуазного общества, и способствуют тем самым появлению рядом с антифеодальной идеологией, носителями которой оказываются в это время либералы, идеологии антибуржуазной, которая, в силу недостаточной еще классовой сознательности и организованности пролетариата, выливается в форму утопического социализма.

Очень характерно, что как раз в 20-х годах получает довольно широкое распространение учение Сен-Симона, сложившееся еще в самом начале XIX века. В эпоху Реставрации у Сен-Симона появляются ученики, а после его смерти (1825) во второй половине 20-х годов — продолжатели. К сен-симонистам переходят и многие революционные демократы, карбонарии. В 1825 году ученики Сен-Симона, Базар, Анфантен

и Родриг, выпускают журнал «Producteur», излагающий доктрину учителя, в 1828—1830 годах приступают к чтению публичных лекций, пропагандирующих его идеи (Базар, в частности, читает курс, озаглавленный «Изложение доктрины сен-симонизма»), а в 1830 году делают своим органом журнал «Глобус», до того времени находившийся в руках либералов.

Сен-симонисты подвергают суровой критике общество, основанное на частной собственности, на имущественном неравенстве. Они требуют отмены права наследования, мечтают о всемирной ассоциации трудящихся, о строго централизованной системе производства, об обществе, в котором не будет эксплоатации, насилия и нищеты.

Стремясь охватить в своем учении все стороны современной общественной жизни и разрешить все частные проблемы, связанные с различными сферами современной культуры, сен-симонисты вовлекают в круг своего рассмотрения и вопросы, связанные с положением современного им искусства и литературы. Они намечают в своих статьях, лекциях, брошюрах конкретную литературную политику, вырастающую из столкновений и полемики с существующими уже во Франции того времени литературными направлениями и школами. Они выдвигают против них свой особый проект литературного развития. Они оказывают, что всего существеннее, отчетливое влияние на направление литературного процесса своей эпохи, то есть, в первую очередь, на развитие французского романтизма.

Основные выступления и высказывания сен-симонистов по вопросам искусства и литературы относятся к 1825—1830 годам. Именно в это время появляется «Разговор артиста, ученого и промышленника», написанный ближайшим учеником Сен-Симона, Олендом Родригом. Именно в это время обсуждает, между прочим, и вопрос об искусстве в своем «Изложении сен-симонистской доктрины» самый блестящий из учеников Сен-Симона — Базар. Именно в это время прочитывается ряд докладов об искусстве на собраниях сен-симонистской общины, выходит брошюра сен-симониста Барро, озаглавленная «О прошлом и о будущем изящных искусств», и печатается целая серия критических и историко-литературных статей и рецензий в сен-симонистском журнале «Глобус».

В своих исходных положениях литературная политика сен-симонизма отражает основные тенденции художествен-

ной практики французских романтиков. Сен-симонисты, так же как романтики, имеют дело с буржуазным обществом пореволюционной эпохи. Так же как романтики, вступают они на путь отрицания существующего, на путь недовольства существующим. Так же как романтики, обнаруживают они анархию и дисгармоничность современного им общественного строя и вступают в борьбу с ним. Так же как романтики, рассматривают они современность как нечто переходное, промежуточное, неокончательное.

Но складываясь в конце 20-х годов, имея перед собой широкий антифеодальный фронт и будучи современницей Июльской революции, эстетика сен-симонистов проходит, само собою разумеется, мимо тех реакционных выводов, которые делают из своего отрицания и критики буржуазного общества романтики начала XIX века. Эстетика сен-симонистов связана поэтому в первую очередь не с тенденциями спиритуалистического порядка, воплощенными в творчестве Шатобриана и Ламартина, а с процессом восстановления и возрождения последовательно-романтических устремлений, с процессом освоения традиций реалистического искусства XVI—XVIII столетий, который проделывают французские романтики 20-х годов в лице Гюго, Мериме, Сент-Бева, Мюссе. Сен-симонисты близки поэтому во многих пунктах к эстетической доктрине Стендаля, к теориям критиков «Глобуса» (1825—1830), поскольку они развивают стендалевские положения, и к взглядам теоретиков «Сенакля». Недаром такое внимание уделяют они вождю «Сенакля» Виктору Гюго, поэту, порвавшему, по их мнению, с христианством и перешедшему в «язычество», поэту видимого и внешнего мира, поэту «сверкающих красок» и «ослепляющего света». Не случайно сен-симонист Барро отмечает с похвалой предметную и материальную насыщенность образов Гюго эпохи «Ориенталей», заполненность его поэтического мира вещественными образами. Глаз его «обнимает сразу бесчисленные предметы». Барро ценит в нем по преимуществу поэта материальной культуры, поэта цивилизации. В его стихах вздымаются «древние башни» и современные колонны. Гюго воспевает славу и апофеоз героя [1], то есть человеческую активность, человека как строителя жизни.

Сочувственное отношение к романтизму «Сенакля» сочетается у сен-симонистов с отрицанием предшествующего этапа

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 44, p. 184.

в развитии романтизма, тесно связанного с деятельностью кружка «Французской музы». Сен-симонисты совсем не в восторге от поэтов, «оставшихся в сердце своем христианами», от поэтов, «поющих лебединую песню угасающего католицизма», от поэтов, «шатающихся по обломкам»[1], от поэтов, собирающих пыль прошлого, чтобы создать из нее «хрупкие памятники», которых «никто не посещает»[2]. Им чужды писатели, напуганные картиной современного «беспорядка», и «бурей, которая опрокидывает империи». Им чужды художники, которые «возвращаются назад», становятся «апостолами падшей религии», которые только в ней видят «порядок и единство»[3]. Они издеваются над людьми, которые «выкапывают трупы»[4] и «ищут жизни у мертвецов»[5]. Они резко высказываются против реакционных «мечтаний» де Местра и Ламенне. Они благосклонны к стихотворению Виньи «Париж» (1831), так как полагают, что «христианский мистицизм», которым Виньи вдохновляется в своих первых поэмах, его уже не удовлетворяет[6]. «Хватит ваших кумиров, которые теперь все устарели»[7],— довольно бесцеремонно обращается Барро к романтикам, находящимся в плену у реакционной идеологии.

Сен-симонисты не склонны, с другой стороны, отказываться от завоеваний науки, искусства и промышленности, развитие которых реакционеры хотели бы всемерно затормозить и ограничить. Они не склонны отталкивать их от себя как продукты творчества «злого духа», как «орудия гордости, ненависти, скупости»[8] (Анфантен, письмо к Терезе, октябрь, 1829). В явлениях и предметах физического, чувственного мира, в цветах, плодах, запахах, звуках, которые пленяют наши чувства, в формах, которые нас прельщают, они не склонны усматривать проявление «злокозненных», враждебных сил[9] (Анфантен, письмо к Терезе, 1830). Анфантен призывает «любить мир», «познавать» его и «переделывать»[10]. Он не способен удовлетвориться «миром чистого духа», из

[1] «Globe», 14.III.1831.
[2] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 44, p. 187.
[3] «Globe», 29.V.1831.
[4] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 44, p. 187.
[5] «Globe», 24.III.1831.
[6] Ibid., 9.V.1831.
[7] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 44, p. 187.
[8] Ibid., t. 26, pp. 133—134.
[9] Ibid., t. 27, p. 12.
[10] Ibid., t. 26, pp. 133—134.

которого была бы изгнана плоть. Он не согласен принять культуру, которая была бы основана на «воздержании», «бедности» и «безбрачии»[1]. Ему представляется чрезвычайно вредным «презрение к жизни», отношение к ней как к чему-то не имеющему никакой цены, никакого значения. Он стоит за бережное отношение человека к своей жизни, которая может быть употреблена с пользой для его ближних[2].

Анфантен прямо заявляет в письме 1830 года к Дюфрену, что сен-симонистам не по пути с поэтами, имеющими наклонность к «одиночеству» и «меланхолии», и мечтающими о «небытии», так как задача сен-симонистов как раз состоит в том, чтобы открыть человечеству «новые радости»[3]. Плоть, материю Анфантен признает в письме к Терезе (октябрь, 1829) «источником поэзии»[4].

Сен-симонисты вовсе не отвергают понимание средних веков, выработанное в XVIII столетии и воспринятое Стендалем. Они считают себя преемниками просветителей в их борьбе с привилегиями богатых и знатных, в их борьбе с капризами и самодурством абсолютных монархов, с господством грубой и невежественной силы[5] (см. письмо Анфантена к Лекамюсу от 25 ноября 1829 г.).

Средние века являются для сен-симонистов прямым продолжением и следствием упадка Римской империи. «Отвратительный деспотизм императоров погасил светильник искусств в Риме»,— утверждает в своем «Разговоре артиста, ученого и промышленника» сен-симонист Оленд Родриг. Выйти из своего долгого сна искусство не смогло и в течение всех средних веков. «Ни иноземные нашествия, ни массовые избиения, ни пожары,— замечает Родриг иронически,— не смогли разбудить его»[6].

Эпоха упадка демократии и свободы неизбежно совпадает в представлении сен-симонистов с упадком культуры и искусства. В полном соответствии с традициями XVIII века и взглядами Стендаля тот же Оленд Родриг подвергает резкой критике теории, которые ставят расцвет искусств в зависимость от якобы «благоприятного им строя абсолютной монархии», от «влиятельного дворянства», от «праздной и

---

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 27, p. 12.
[2] Ibid., t. 27, p. 12.
[3] Ibid., t. 27, p. 59.
[4] Ibid., t. 26, p. 121.
[5] Ibid., t. 26, pp. 167—168.
[6] Ibid., t. 39, pp. 221—222.

пышной аристократии», вообще от существования класса людей богатых и праздных [1]. Деспотизм, если он и не «удушает полностью искусство», то во всяком случае «извращает его, унижает, подчиняя его своей политике и своим предрассудкам» [2]. Вместе с праздностью он является истинным «бичом искусства» [3]. И если «прирожденными покровителями» изящных искусств не могут быть «богачи и бездельники», то народы, порабощенные деспотизмом и подчиненные этим богачам и бездельникам, в свою очередь не способны создать большое искусство.

Судьбы искусства в Персии, в Спарте, во Франции в эпоху «старого режима» полностью подтверждают эти мысли. В Персии, указывает Родриг, были великие цари, были сатрапы, но совсем не было художников, скульпторов и поэтов [4]. Аналогичные явления обнаруживаются и в Спарте: «небольшое количество свободных граждан, всегда вооруженных, ведет здесь образ жизни дикарей и ничего не производит, подавляя самым ужасным образом безоружное население». Эти условия не содействуют росту искусства. Искусство у спартанцев находится в «варварском состоянии» [5]. Те же по существу причины задерживали рост искусства во Франции XVII столетия. «С какой медленностью развивалось искусство во Франции, где масса в течение долгого времени была жертвой развратного и пагубного порядка!» [6] — восклицает Родриг.

Связь с традициями XVIII века, с его гуманизмом и материализмом сказывается у сен-симонистов и на их исключительных симпатиях к искусству древнегреческой демократии, на противопоставлении античного демократического искусства — искусству первобытному, «примитивному», «восточному», в первую очередь египетскому, которое они устанавливают.

Совсем не случайно, что наиболее существенным в «примитивном» искусстве представляется сен-симонисту Барро его противочеловеческий характер. «Творцы первых поэм» воспевают не человеческое существо, а мироздание, равнодушное к человеку. Их интересуют не люди, а вещи, неживая

---

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 39, pp. 219—220.
[2] Ibid., p. 223.
[3] Ibid., p. 224.
[4] Ibid., p. 221.
[5] Ibid., p. 221.
[6] Ibid., p. 223.

природа. Они обожествляют «горы в пламени», реки, «вышедшие из берегов», сумрачные леса, «шумные моря», то есть все то, что «господствует» над человеком, тяготеет над ним, «объемлет его со всех сторон», «вбирает его в себя» [1], все то, одним словом, что так усиленно культивировал Шатобриан в «Атала». На «рабское обожание», на «неутомимый труд» обрекает человека и «примитивная» архитектура. Она воздвигает гигантские храмы, пирамиды, статуи колоссов. Пред их лицом еще острее чувствует человек свое «убожество и бессилие». Еще более уродливым, чем оно есть на самом деле, представляется ему его «хилое и тщедушное тело», когда он сопоставляет его с «массивными и правильными формами грандиозных архитектурных сооружений» [2].

Греческое искусство является для сен-симонистов отражением более высокого этапа в развитии общества: оно освобождает человека от подчинения внешнему миру, возвращает ему свободу и активность. Оно недаром создается в Афинах, где очень значительная часть населения была «причастна к свободе» [3]. Оно «воспевает могущество человека», возбуждает в зрителях «сознание своей силы», побуждает их к развитию своей материальной активности, обожествляет человека, присваивая богам человеческие «черты и страсти» [4].

Греческое искусство ценно для сен-симонистов также и потому, что оно обращает свои взоры к миру вещей, созданных человеком и укрепляющих его власть и могущество. Предметами изображения становятся здесь уже не явления природы, а золотые шлемы, бронзовые панцыри, быстрые колесницы, обнаженные мечи [5].

Процесс очеловечения искусства затрагивает и греческую архитектуру. «Примитивная» архитектура не имела дела с человеком. Ее прообразом являлась вселенная. Ее масштабы и пропорции пыталась воспроизводить она в своих конструкциях. Античное строительное искусство стало отправляться в своих сооружениях от человеческого тела. Храмы не соперничают уже здесь с грандиозностью мироздания, не давят на человека, не подавляют его.

Египетское искусство сливало в один образ человека

---

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 44, p. 169.
[2] Ibid., p. 170.
[3] Ibid., t. 39, p. 222.
[4] Ibid., t. 44, p. 171.
[5] Ibid., t. 44, p. 171.

и животное (образ сфинкса), отождествляло человека с животным миром. Искусство греческое поднимает человека над животным царством [1]. «Более древним» легендам о превращении богов в людей, в животных, в растения, в камни оно противопоставило «более благородные» рассказы о прекрасных и смелых людях, о героях, сделало бессмертными их битвы, их подвиги, их победы, их игры. Оно ценит человека за его геройство и отвагу, за его бесстрашие и способность к самопожертвованию. Оно «поет хвалу Юпитеру за то, что он уничтожил сторуких великанов, поет хвалу Аполлону — победителю змея Пифона, хвалу Гераклу, истребившему земных чудовищ» [2].

Реабилитация человека и его активности, сближающая сен-симонистов с тем же Стендалем, с ранним Мюссе, с Сент-Бевом, с Гюго, соединяется у них с оправданием и возвышением здешнего, материального мира. Расцвет культуры и искусства у того или иного народа определяется, по мнению Родрига, не только уровнем политической свободы, не только степенью общественной активности, но и уровнем того материального развития, который был им достигнут. В Греции, как указывает Родриг, наибольших успехов достигло искусство в Афинах, где существовал чрезвычайно оживленный торговый порт. В XV столетии пробуждение искусств от долгого сна, их возвращение к жизни было вызвано «возрождением промышленности и мира». Не случайно Медичи, покровители искусства, занимались коммерческой деятельностью. Не случайно Флоренция явилась второй после Афин «колыбелью искусств»— это был «город фабрик и торговли». «Промышленности обязаны мы великолепными картинами», созданными итальянскими художниками. «Первая школа живописи на севере Европы была создана в Антверпене, где находились важнейшие промышленные предприятия» [3]. Если бичом искусства является праздность и деспотизм, то их опорой, их жизненной силой—промышленность и свобода [4].

В эпоху средних веков христианство помогло человечеству отбросить «шлак испорченного мира» (то есть мира Римской империи), «освободилось от оболочки», которая препятствовала его развитию. Христианство открыло перед человечеством небо. В эпоху Ренессанса совершилось «воз-

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 44, pp. 170—172.
[2] Ibid., t. 44, pp. 170—171.
[3] Ibid., t. 39, p. 222.
[4] Ibid., t. 39, p. 221.

вращение на землю». «Вместе с произведениями искусств Греции и Рима были, так сказать, открыты и науки о природе»[1] (письмо Анфантена к Терезе, октябрь, 1829 г.).

И вот, если Шатобриан и Сталь противопоставляют «земному» реалистическому искусству искусство религиозное, неземное, отвергающее «здешний» мир ради «потустороннего», то сен-симонисты, вслед за Стендалем и романтиками «Сенакля», объявляет войну христианскому аскетизму и умерщвлению плоти, христианскому смирению и пассивности. Именно поэтому и рассматривают они средневековое искусство, с его устремленностью в область душевной жизни, как искусство ограниченное и неполноценное.

Изображение «внутреннего мира» у средневековых художников и у современных спиритуалистов чересчур оторвано, по их мнению, от «материальной активности» человека, от его практической жизни и деятельности. Интерес к внутреннему миру человека оказался тесно связанным у продолжателей средневековых традиций с «уединенным созерцанием», с «покорностью», с «отречением». Именно поэтому не вызывают сочувствия у сен-симонистов произведения Рафаэля. Он относится у них к продолжателям средневековой спиритуалистической традиции. Мир Рафаэля исключает, по их мнению, все, имеющее непосредственное отношение к материальной практической жизни. «Рафаэль,— утверждают они,— посвящает себя почти целиком изображению лица и еще чаще изображению глаз». На картинах Рафаэля «видны только лица», тело «спрятано за широкими одеждами», оно «неподвижно и пассивно». Микель-Анджело, также тесно связанный с идеалами средних веков, именно поэтому и не показывает на своих картинах «ни мускульной силы, ни полнокровных, здоровых тел, ни круглощеких лиц». Тела у него представлены, как выражаются сен-симонисты, «как бы похудевшими от аскетических упражнений»[2].

Ограниченности Рафаэля и Микель-Анджело сен-симонисты противопоставляют достижения венецианской и, в особенности, фламандской и голландской школ живописи, которые возникли среди «трудолюбивого и богатого народа». Корреджо, Тинторетто, Веронезе, Тициан, Теньер, Ван-Дейк, Рубенс, Рембрандт привлекают внимание сен-симонистов главным образом потому, что человек предстает у них освобо-

---

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 26, p. 133.
[2] «Globe», 20.IX.1831.

жденным от власти потустороннего мира. Он вернулся на землю, к своему телу, к практической деятельности. Художники венецианской и голландско-фламандской школ раздвигают границы искусства, «стремятся изобразить нечто иное, чем дух», стремятся «выйти из абстракции», хотят «вернуть искусству материю», хотят «реабилитировать» материально-чувственный мир. Персонажи их «жирны, тучны, мясисты». Женщины Рубенса не похожи на «богоматерей итальянской школы», «бледных, кротких и нежных». Персонажи, их отличаются, к тому же, «живостью, активностью». Они, правда, бывают «печальны». Но по всему видно, что печаль их явление временное и преходящее. Они противоположны «созерцательно-неподвижным» героям Рафаэля [1].

Художники венецианской и голландско-фламандской живописи по существу «перестали быть христианами». Если христианство «предавало анафеме богатство и материальные наслаждения», то они, напротив, увлечены «ярким колоритом» и «изобилием украшений», их покорил земной, видимый мир. Они посвятили себя «выражению непризнанных потребностей, проклятых христианством» [2]. Материальная стихия, сфера материальных нужд и благ явились у этих художников содержанием искусства. Персонажи венецианской школы «тщательно наряжены в богатые одежды» [3]. Они представлены освобожденными от аскетического презрения к вещественным благам.

Завоеванием нового искусства признают сен-симонисты также и пейзажные и жанровые картины, столь существенные для новой школы. Художники «овладели» в них природой, внешним, материальным миром, которым пренебрегали раньше. Их перестало удовлетворять изображение человека вне материальной среды. Художники обратились в них к «точному воспроизведению внешнего мира, материального образа человека, животных и всех вещей».

Осуждая спиритуалистическое искусство, сен-симонисты имеют при этом в виду не только Шатобриана и Ламартина. Они относят к нему и современный классицизм Давида [4]. Им одинаково чуждо и средневековое умерщвление плоти и якобинское презрение к материальным благам и материальной буржуазной практике. Очень показательны в этом отно-

[1] «Globe», 11.VI.1831.
[2] Ibid., 24.III.1831.
[3] Ibid., 11.VI.1831.
[4] Ibid., 12.VI.1831.

шении выпады Родрига против Спарты, идеала Руссо и якобинцев. Спартанский идеал утратил для сен-симонистов свою привлекательность. Спарта не является уже для них формой идеальной демократии. Это одна из форм деспотического строя. Анфантен высказывается против греческой и римской республик как идеала общественного устройства[1] (письмо к Пишару 28 августа 1823 г.). Именно поэтому и в литературе средневековым авторам противопоставляют сен-симонисты не искусство XVIII столетия, не мещанскую драму, не романы Ричардсона, а ранний реализм, реализм Возрождения, творчество Боккаччо, Рабле, Сервантеса, Мольера, Лафонтена.

Пафос освобождения плоти, реабилитация материальной практики, восстание личности против деспотического гнета неба, на которые указывали сен-симонисты в отношении живописи XVI—XVII веков, усматривают они и в литературе как этой, так и более ранней эпохи. В театре нового времени видят они «новую церковь», которая завладела «мирской природой человека». Барро одобрительно отзывается о Боккаччо, потому что тот «почитает и превозносит» те самые «жгучие порывы, тайные радости и беспутные страсти», которые только что перед тем «заточал в свои угрюмые круги» Данте.

Проблема реабилитации материи занимает, по мнению Барро, и внимание Сервантеса. Дон-Кихот принадлежит для Барро к той же культурно-исторической сфере, что и аскетические образы Рафаэля и Микель-Анджело. Он поглощен «степенной созерцательной любовью». У него «отощавшая фигура». «Печально» и «мечтательно» путешествует он на своей «изнуренной» лошади. И вот он оказывается у Сервантеса покорно следующим за живым, веселым, чувственным всадником — Санчо Пансо. Олицетворение духа уступает здесь первое место олицетворению плоти. Дон-Кихот постоянно ссорится со своим оруженосцем, никогда не может с ним до конца примириться, но никогда не может и окончательно покинуть его, часто уступая ему роль господина.

Тема освобождения практической, материальной жизни определяет и творчество Рабле. «Шутовской Лютер», Рабле пародирует в своей книге «суровость монастырских обетов», создавая аббатство, которым управляет одна лишь «радостная свобода». Рабле «оскорбляет и грязнит» вещи, бывшие долгое

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 24, p. 57.

время «уважаемыми и чистыми». Средневековью с его «бледным челом, черным одеянием, суровой осанкой» Рабле противопоставляет не «униженную, изнуренную, укрощенную христианством природу», а мощных гигантских людей, людей, с неограниченными потребностями, людей, нуждающихся в шелке, бархате и парче, готовых проглотить съестные припасы двух или трех государств.

Борьба с аскетическим духом воодушевляет Мольера. Вслед за Боккаччо, Сервантесом и Ариосто преследует он на своем театре ту самую платоническую любовь, которую взяли под свою защиту Шатобриан, Ламартин, Сталь. Он не верит уже в необходимость «жертвовать своей природой». Он чувствует, что природа эта не способна «замкнуть себя в тесные пределы»[1]. В своем «Дон Жуане» критикует он поэтому не «блестящую и горделивую чувственность» своего героя, но «лицемерное его обращение к религии». Он оправдывает его «пылкие заблуждения».

В образе Дон Жуана воплощается для сен-симонистов дух освобождения, характеризующий общество и искусство послефеодальной эпохи. Образ Дон Жуана представляет для них «итог целой эпохи». Дон Жуан является для них основным героем искусства нового времени. Тип Дон Жуана, утверждает сен-симонистский «Глобус», встречается в той или иной степени почти во всех сюжетах нового времени. В Дон Жуане видят сен-симонисты воплощение человека, создавшегося в условиях революции. Они находят в нем нечто и от лорда Байрона, и от Мирабо, и от Дантона, и от Бонапарта. Образ Дон Жуана совпадает в их представлении с образом героя, выдвинутого и открытого романтизмом, образом героя, проникнутого пламенной страстью, взволнованного, беспокойного и устремленного в будущее. Барро отмечает в Дон Жуане его бесстрашие, смелость, дерзость. Дон Жуан воспламенен надеждой и желанием. Ни религия, ни общественное мнение не могут заставить его отказаться от своих намерений и планов. Его не устрашает небесный гнев. Он способен подняться над своими предрассудками. Дон Жуан противостоит в глазах Барро — Отелло, представителю средневековья. Отелло постоянен, неизменен, верен одной единственной страсти, неподвластной времени[2]. Ни смерть, ни могила, ни болезнь не имеют над ним силы. Дон Жуан во-

---

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 45, pp. 447—453.
[2] «Globe», 11.III.1831.

площает в себе свободу и подвижность новой эпохи. Отелло хочет сохранить, законсервировать существующее. Дон Жуан стремится переделать, обновить его. Он претендует быть освободителем всех женщин. Христианский священник, по мнению Барро, оправдывает первого и осуждает второго. «Он хотел бы загнать Дон Жуана обратно в монастырь, покрыть ему прахом чело, окутать его грудь власяницей, связать его четками... объявить порочной, низкой и позорной самую его природу»[1].

## 2

Признавая историческую прогрессивность капиталистической культуры, сен-симонисты все же не питают особых иллюзий в отношении ее перспектив и возможностей. Пути их оказываются прямым продолжением путей романтизма и коренным образом расходятся с путями буржуазных либералов. Анфантен, в отличие от либералов, не считает идеальной политической системой английскую конституцию[2] (см. письмо Пишару от 28 августа 1825 года).

Если сен-симонистам чужды особые симпатии по отношению к феодальному строю, то не вызывает у них беспредельных симпатий и буржуазный порядок. Буржуазные общественные отношения не преодолели, не сняли, в их глазах, противоречий, характеризующих все классовое общество в целом.

Буржуазное общество представляется Анфантену, судя по его «Поучениям», миром нищеты, убийств и самоубийств, банкротств и бунтов. Современный буржуазный строй характеризуется распадом моральных устоев, то есть раскрывается как бы в аспекте готического романа и байронизма. Добродетель, заявляет Анфантен в письме к Терезе (октябрь, 1829 г.) раздавлена под тяжестью нищеты. Безнравственность покоится на лепестках роз[3]. Современное общество исполнено «эгоизма» и «беспорядка». «Люди,— пишет Анфантен в письме к вдове Торамбер,— изолированы один от другого и охвачены ненавистью друг к другу»[4]. В окружающей жизни, по мысли Анфантена, нет ничего устойчивого, «привычки,

---

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 45, p. 450.
[2] Ibid., t. 24, p. 57.
[3] Ibid., t. 26, p. 174.
[4] Ibid., t. 14, p. 148.

вкусы, люди сменяются с разрушительной быстротой. Качество не имеет значения. Количество составляет все»[1].

Оправдание завоеваний капиталистического прогресса не приводит сен-симонистов к оправданию господства буржуазии, к оправданию буржуазии как господствующего класса. «Мы не ставим промышленников, реабилитированных Сен-Симоном, во главе общества, заявляет Анфантен,— хотя мы и оправдали эгоизм, точно так же как промышленность... Мы сумеем использовать страсть к земным, наличным, преходящим наслаждениям, но мы не заключаем отсюда, что люди, ограниченные кругозором повседневности (то есть люди, погруженные в капиталистическую практику — *Д. О.*), должны руководить народами»[2].

Безоговорочного признания не удостаивается со стороны сен-симонистов и искусство буржуазной эпохи. Ориентация романтиков на реалистическое искусство XVI—XVIII столетий, которую поддерживают критики-либералы из «Глобуса» 1824—1830 годов не представляется им до конца оправданной. Сен-симонисты оказываются в этом пункте гораздо ближе к людям из «Сенакля», нежели к теоретикам «Глобуса» 1824—1830 годов. Искусству буржуазного общества нехватает, с их точки зрения, очень многого, чтобы стать полноценным и подлинно высоким и значительным. «Когда мысленно переносишься в век Перикла, Августа и Людовика XIV,— замечает сен-симонист Базар, размышляя над современным искусством,— и затем взираешь на XIX столетие, то не можешь не улыбнуться. Никто и не думает устанавливать параллель между ними»[3]. Мысль Базара развивает и обосновывает Барро. В своей брошюре «О прошлом и будущем изящных искусств» он обращает внимание на мелочность и мизерность сооружений послефеодальной эпохи в сравнении с грандиозными памятниками язычества и с величественными соборами средневековья.

Буржуазный реализм XVI—XVIII веков освободил искусство от оков христианского аскетизма, завоевал совершенно новую область жизни, которая находилась вне кругозора средневековых художников. Но материальная стихия, материальный быт, ставшие основным содержанием буржуазного искусства, снизили, огрубили его, устранили в нем все

---

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 14, p. 149.
[2] Ibid., t. 26, pp. 38—39.
[3] Ibid., t. 41, p. 108.

высокое, способствовали укреплению прозаического и вульгарного начала. Искусство пришло в упадок, потому что оно лишилось поэзии — так формулирует эту мысль Барро. В искусстве иссякает все возвышенное и благородное, в нем выдыхается все героическое, потому что лишенной поэзии оказывается сама жизнь, которую отражает искусство. Таков смысл сен-симонистских высказываний, полностью совпадающих с идеями романтиков. Буржуазную литературу убивает, по мысли сен-симонистов, все то низкое, грубое, уродливое, с чем приходится иметь дело писателям в жизни, с чем приходят они в литературу. Барро с прискорбием подчеркивает тот факт, что Лафонтен ищет уроков нравственности не у бога, а у животных, что Лесаж водит своих читателей по «больнице человечества», то есть показывает всюду «грязь и уродство»[1].

Характерно в этой связи замечание сен-симонистов «Глобуса», что буржуазные страны типа Соединенных Штатов, «поглощенные исключительно промышленной активностью», оказываются неспособными создать большое искусство. Концентрация человеческой активности в области индустрии и коммерции возвращает человечество к господству «материальной грубой силы», и «разбивает лиру поэта». Если Ламартин выступал в 10-х годах против засилья цифр, то сен-симонисты утверждают теперь, что расцвету и укреплению искусства вовсе не содействуют «эгоизм, расчет, мелкие чувства, дух прилавка, который стремится все взвесить и высчитать»[2].

Между тем именно искусство, а не промышленность, определяет, по мысли сен-симонистов, уровень культуры того или иного народа. «Цивилизующее значение нации» основано на степени, которой достигло у нее развитие «изящных искусств». Народы, являвшиеся в свое время наиболее передовыми и прогрессивными, неизбежно оставляли след после себя и в области изящных искусств. Греция, императорский Рим, папский Рим, Франция являлись в свое время наиболее передовыми цивилизациями в мире. И они были, вместе с тем, великими творцами всех чудес искусства»[3].

Деградации, снижению искусства способствует не сама по себе материальная сторона жизни, поскольку она стано-

[1] Barrault, Du passé et de l'avenir des beaux arts. 1861, цит. по Hunt. Romantisme et socialisme en France, 1934.
[2] «Globe», 28.VI.1831.
[3] Ibid., 28.VI.1831.

вится содержанием искусства. Освобождение материи, плоти представляется в общем чрезвычайно плодотворным для искусства, так как оно расширяет его творческий кругозор. Именно за счет гигантского роста материальной активности человека относил Родриг расцвет искусства в древней Греции, в Италии XVI столетия, в Голландии XVII века. Но материальная жизнь получает в условиях буржуазного общества односторонний, преувеличенный, гипертрофированный характер. Она не имеет внутренней формы, она уродлива, хаотична, неорганизованна.

Искусству вредит, утверждают сен-симонисты, та эгоистическая, своекорыстная форма, в которой совершается освобождение материальной жизни. Вредными для искусства являются те своекорыстные интересы, которые приходят при этом в действие и которые, кстати сказать, вызывают особенно враждебную реакцию со стороны романтизма. Открывая материальную сторону жизни, раскрепощенную капиталистическим обществом, буржуазный реализм оставил вне своего поля зрения личность человека, его внутренний душевный мир, его бескорыстные побуждения, его влечение к другим людям. Он выключал, таким образом, из сферы искусства все то, что явилось впоследствии преимущественным объектом романтизма.

Буржуазное искусство является жертвой всеобщей раздробленности. «Человечество провело три века (VI, VII и VIII.— *Д. О.*) за критикой старого учения и в поисках нового знания; оно рассуждало, спорило, доказывало, протестовало... Плоть осталась бесформенной»[1],— читаем мы в «Поучениях» Анфантена, относящихся к 1821 году. «Общество стало плотским и чувственным,— заявляет Леон Симон, один из обвиняемых на процессе сен-симонистов,— но его чувственность и плотскость носит характер подлый, низкий, грязный, чрезмерный, чудовищный».

Если искусству не помешал в эпоху Ренессанса подъем промышленной и коммерческой жизни, то лишь только потому, что искусство не оторвалось еще вполне к этому времени от средневековых традиций, оно еще не утратило связи с коллективными формами жизни средневековья, не позабыло о его родовом духе. Барро видит в Ренессансе не «первое усилие возрожденных искусств», а напротив, «последнюю вспышку угасающей эпохи». Драма нового вре-

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 14, p. 161.

мени представляется ему «выродившейся формой средневекового гимна и эпопеи». Сила Данте, Шекспира и Монтеня в том, что они не до конца разорвали с прошлым, со средневековьем и античностью [1].

Преувеличенность, одностороннее разбухание материальной стороны жизни в буржуазном обществе сопровождается усилением эгоистических, центробежных тенденций, влияние которых также пагубно отражается на искусстве капиталистической эпохи. Буржуазное искусство является жертвой всеобщей разобщенности, которая свойственна «критической эпохе» и против которой особенно резко выступают романтики. Укреплению искусства вовсе не способствует «чувство соперничества и ненависти», питаемое конкуренцией, а также «сухой и узкий патриотизм», развивающийся в «критическую эпоху» [2].

Подлинное искусство, по мысли Базара, может существовать только там, где «общая страсть оживляет все сердца», «одна и та же цель направляет людей», «одна и та же мысль толкает их к самоотверженным поступкам». Самоотверженность и поэтическое вдохновение нераздельны, заявляет Базар. Подлинному искусству враждебны всякие эгоцентрические склонности и тяготения. Подлинное искусство немыслимо вне родового духа, вне «общественных чувств», вне «живых и сердечных симпатий», вне «общего интереса» [3]. Песни поэта в первую очередь «цивилизуют и соединяют людей» [4], утверждает критик «Глобуса».

Но буржуазное общество как раз всего этого и не дает искусству. На искусстве «критической эпохи» сказывается то убывание общественных идей, то угасание чувства симпатии и самоотверженности [5], которое обнаруживается во всем укладе капиталистического строя и против которого восстают романтики. Если когда-либо это вредное влияние капиталистической культуры на искусство и ослабевает, то только в моменты больших общественных подъемов, когда художники «принимают участие в большом духовном движении», «находят покровительство у народа». Такими они были в XV веке, в эпоху великого религиозного и научного движения, которое положило основу новому порядку

---

[1] Barrault, Op. cit., цит. по Hunt, p. 31.
[2] «Globe», 28.VI.1831.
[3] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 41, pp. 108—117.
[4] «Globe», 28.VI.1831.
[5] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 41, pp. 108—117.

вещей. Такими они явились и в XVIII столетии[1]. «Когда общество лишается любви (то есть раздирается внутренними противоречиями), то искусство теряет голос,— замечает Базар,— поэзия не может быть проводником эгоизма».

Но «эгоизм», по мысли Барро, как раз и является отличительным признаком буржуазной литературы. «Добродетель представлена здесь как правильный расчет... мораль сведена к особого рода режиму, стала отделом гигиены»,— замечает он по поводу буржуазной драмы. Индивидуалистическим жанром по преимуществу представляется Барро и доминирующий род литературы нового времени — роман[2].

Усиление индивидуалистических, центробежных тенденций в буржуазном обществе отражается, по мнению «Глобуса» 1831 года, и на судьбе эпопеи в новое время. Поэтическое вдохновение сен-симонисты связывают с чувством любви и солидарности, с чувством коллективности. Одушевление, охватывавшее творцов средневековых эпопей, коренилось в «симпатии, которая объединяет и влечет всех людей... по направлению к известной цели». Упадок социальных чувств в «критическую эпоху» неизбежно приводит и к упадку вдохновения. Эпопея «критической эпохи» исходит из «антипатии, разобщенности, беспорядка». Это является гибельным для нее. Отсюда отличие «Ада» Данте от «Генриады» Вольтера, мало благоприятное для последней[3].

В этой связи обнаруживается у сен-симонистов в ином аспекте и самая антитеза Дон Жуана и Отелло. Дон Жуан, рассуждает автор статьи о Моцарте, помещенной в «Глобусе» 1831 года, не только обладает «красотой и величием», не только способен «возбуждать симпатию, уважение, обожание». Дон Жуан может вызывать и ненависть. В Дон Жуане олицетворена эгоистическая варварская сущность буржуазного строя, который «сушит личное чувство» (выражение Базара), сушит и обездушивает искусство. Дон Жуан для сен-симонистов — это человек, который «чувствует себя выше окружающих», который «беззаботно топчет, давит, убивает все, что оказывается у него поперек дороги; всякое слабое существо является его жертвой»[4]. О том же пишет Барро. Дон Жуан лишен для него всякого чувства связи с другими людьми. Он «ничего не помнит и ничем никому не

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 39, p. 224
[2] Barrault, Op. cit., цит. по Hunt, p. 31.
[3] Globe», 25.II.1831.
[4] «Globe», 5.V.1831.

обязан». Если Отелло руководствуется в своем поведении принципом долга, то Дон Жуаном движет только потребность в удовольствии. Дон Жуан, этот «падший и преступный колосс», не признается, впрочем, и здесь виновным в том зле, которое он несет с собой. Дон Жуан как образ романтического героя характеризуется своей внутренней трагедийностью. Он сохраняет свой положительный смысл, свое положительное значение. Не в нем самом, а в обществе, которое «поражено неизлечимой болезнью», следует искать причину его пороков и преступлений. Дон Жуан свидетельствует, по мысли сен-симонистов, против общественного строя, «не способного руководить талантами и находить им употребление», против общественного строя, в котором «сильная личность развивается беспорядочно, через вражду и ненависть, опрокидывая все, что противоречит ее воле, ее хищным, ненасытным вожделениям» [1].

## 3

Подчеркивая ограниченность буржуазного общества, указывая на господствующую роль в нем узко материальных интересов, признавая противочеловеческий характер его материальных завоеваний, антигуманистический характер освобождения личности в его условиях, сен-симонисты не отменяют, вместе с тем, и обвинения, направленные ими по адресу средневековья. Критика буржуазной культуры никогда не переходит у них в апологию феодального общества. Если они воздерживаются от похвал по адресу защитников цивилизации (как себя называют либералы), которые «не верят в бога», то одобрения с их стороны не вызывают и «защитники бога, которые не желают присоединиться к прогрессу цивилизации». Поэтому-то, противопоставляя реакционные и прогрессивные тенденции в романтизме, устанавливая антитезу Ламартина и Гюго, поэта, тяготеющего к прошлому, и поэта, в какой-то мере приемлющего настоящее, сен-симонисты не принимают целиком ни того, ни другого. Анфантену враждебны в равной мере и иезуиты, которые говорят, что они верят в бога и «не видят его творений», и либералы, которые только и твердят о цивилизации, не видя, что она является выражением воли бога [2] (письмо к Терезе, сентябрь,

[1] «Globe», 5.V.1831.

[2] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 25, p. 57.

1828 г.). Поэзия, отрицающая достижения цивилизации, и поэзия, учитывающая только ее успехи, поэзия, презирающая материальный прогресс, и поэзия, замкнувшаяся в сфере внешнего материального бытия, представляются им в одинаковой мере неприемлемыми. Поэты, «воспевающие прошлое и отрицающие настоящее», и поэты, «проклинающие прошлое и воспевающие настоящее»[1], остаются им одинаково чужды.

Это не значит, что сен-симонисты отрицают заодно с искусством средних веков, с буржуазным реализмом и с их отражением в творчестве романтической школы и самый романтизм. Если они отвергают одностороннюю ориентацию современной им литературы на феодальное искусство или на искусство XVI—XVIII столетий, это еще не доказывает, что они не приемлют то новое, прогрессивное содержание, которое несет с собой романтизм. Не следует упускать из виду, что Дон Жуан, основной положительный герой, которого выдвигают сен-симонисты, почти полностью совпадает с образом романтического героя. Не следует забывать в этой связи, что сен-симонисты следуют за романтиками в своих выступлениях против индивидуалистических и эгоцентрических тенденций буржуазного общества и буржуазного реализма, некритически воспринятого либералами. Именно в творчестве романтиков черпают сен-симонисты свои идеи об «общей страсти», о «живых и сердечных симпатиях», о чувстве самоотверженности, которые они противопоставляют старому реализму. Следует помнить в то же время, что симпатии сен-симонистов вбирают в свою орбиту и спиритуалистические тенденции романтизма, поскольку в этих тенденциях проявляется борьба с односторонним чувственно-материальным человеком (ср. их отношение к Ламартину).

Нужно подчеркнуть в то же время особые симпатии сен-симонистов к предшественникам и родоначальникам романтизма, к писателям, которые не пришли еще к реакционным выводам и не примирились в то же время и с буржуазным строем. Примечательно в этом смысле их отношение к Руссо. Руссо заботливо выделяется ими из всей литературы критической (то есть буржуазной) эпохи. Барро особенно отмечает его борьбу против цивилизации, его враждебность и чуждость всем основным устремлениям критической эры, его

[2] «Globe», 11.III.1831.

одиночество среди современной ему «общественной оргии». Далеко от «грязного и дымного города», на «берегу мирного озера» помещает он своих героев. Как «чистые видения», возникают его Сен-Пре и Юлия перед глазами читателей.

Так же сочувственно высказывается Барро по поводу мадам де Сталь,— она пыталась, по его словам, реабилитировать любовь в век эгоизма. Она защищала, по словам Анфантена, прогрессивное развитие человечества [1] (письмо Пишару 23 августа 1825 г.). Но и мадам де Сталь, добавляет Барро, хотя у нее и были «мгновенные вспышки энтузиазма», «уступила» в конце концов отчаянию, скепсису [2]. И вот эти-то трагические выводы из критики буржуазного общества, к которым приходят романтики,—стоит им подвергнуть сомнению и буржуазно-либеральные и реакционные идеалы, стоит им освободиться и от тех и от других общественных иллюзий,— более всего и смущают в романтизме сен-симонистов.

Сен-симонистская эстетика прекрасно учитывает вообще этот третий (трагедийный) путь романтизма, путь, к которому тяготеют во второй половине 20-х годов Мериме, Сент-Бев и тот же Гюго. От ламартиновской («набожной», по выражению Барро) линии романтизма и от направления Гюго («живописного») сен-симонисты отличают традицию байроновскую («богохульническую»). Именно ее имеет в виду Базар, когда говорит в своем «Изложении сен-симонистской доктрины» о засилии элегии и сатиры в современной литературе, когда он рассказывает о поэзии, питающейся «адским смехом презрения» и «страстной экспрессией отчаяния» [3]. Именно о ней говорит Барро, когда противопоставляет писателей, которые возобновляют средневековые эпопеи, гимны, используют народные предания, воспроизводят в романах средневековье, дискредитированное критической эпохой,— писателям, которые отдаются «сомнению», ощущают «огромную душевную пустоту, вызванную исчезновением ниспровергнутых идей» и создают поэзию, отмеченную «иронией и скорбью» [4]. Именно их, наконец, касается и анонимный критик «Глобуса», когда он упоминает о тех, кто «находится во власти сомнения, и горько прославляют отчаяние, ужас пе-

---

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 24, p. 57.
[2] Barrault, op. cit., цит. по Hunt, p. 33.
[3] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 41, p. 110.
[4] Barrault, op. cit., цит. по Hunt, p. 32.

ред небытием и неспособность ухватить что-либо прочное в этом обширном общем кораблекрушении»[1].

Но сен-симонисты не поддерживают целиком и эту третью линию развития романтической школы. Правда, они отмечают в ней предчувствие нового общественного строя, начало разрыва с критической эпохой, с ее эгоизмом. Романтическая поэзия со своей «картиной страданий», со своим «отвращением к жизни» сама является, по мысли Барро, указанием на настоятельную необходимость связи между людьми. Романтики находятся на пути к полному преодолению индивидуалистических тенденций современной литературы. Для современного художника одиночество, которого добивался античный эпикуреец, является ужасной мукой: если он страдает и обвиняет людей, то только потому, что чувствует себя изолированным среди них[2]. Писатели, принадлежащие к третьей партии романтиков, постоянно находятся, как утверждает Барро, в поисках нового строя вещей; за неимением новых чувств они снабжают публику «сильными ощущениями, какими бы они ни были»[3]; они ищут «любви, которой нет вокруг них, их мучает потребность в деятельности, которую они не могут удовлетворить в существующих условиях»[4]. Более глубокой становится у них и критика общества. Литература XVI—XVIII веков «нападала на власти, которые мы сокрушили», замечает Барро. Он, очевидно, имеет в виду здесь феодальное государство, уничтоженное революцией 1789—1794 годов. «Ирония» новых поэтов,— утверждает тот же Барро,— обратилась против нас самих»[5], то есть, иначе говоря, против освобожденного «гражданского общества». Она получила, таким образом, до известной степени антибуржуазный характер.

Для сен-симонистов все это не представляется, однако, чем-либо принципиально отличным от литературы «критической эпохи». В сущности говоря, романтика в том виде, в каком застают ее сен-симонисты, в какой-то мере является для них продолжением буржуазной освободительной литературы. От нее заимствует она свое главное оружие — дух отрицания и сомнения, ее характеризующий, от нее идет и

---

[1] «Globe», 11.III.1831.
[2] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 44, p. 346.
[3] Barrault, op. cit., цит. по Hunt, p. 32.
[4] «Globe» 29. VI. 1831.
[5] Barrault, op. cit., цит. по Hunt, p. 32.

присущий ей нигилизм. Именно в таком духе трактует романтизм Барро в своей брошюре «Прошлое и будущее изящных искусств».

С этим связаны и исходящие от сен-симонистов выпады против субъективизма и индивидуализма романтиков. А мы знаем уже, что как раз в индивидуалистической разобщенности, в атомизме видели сен-симонисты основные черты культуры «критической эпохи». Современные писатели, по утверждению автора статьи, помещенной в сен-симонистском «Глобусе», оторвались от «чаяний и склонностей, близких всем». Литература стала их личным делом. Они творят только для того, чтобы освободиться от «горечи», которую они ощущают, от «душевных бурь», во власти которых они находятся. Они «поют для самих себя», не заботясь об одобрении со стороны других. Они следуют в своем творчестве «голосу эгоистического честолюбия», «изнуряют себя, создавая свою гордую и одинокую славу» [1].

Романтическое течение, впрочем, не только усиливает отрицательные качества буржуазного искусства XVI — XVIII веков. Оно частично утрачивает, по мысли Барро, и тот пафос освободительной борьбы, которым было проникнуто искусство до 1789 года. «Писатели, объединенные на одно мгновение для разрушения, не имеют более миссии, которую они бы выполняли». Современной литературе нечего предложить читателю, кроме «изображения душевной болезни» [2]. Современные поэты «не знают, где им черпать пищу для вдохновения». В их пути нет «ни отправного пункта, ни цели». Они потеряли тропу прогресса, не замечая, что «человеческий род снова возобновил свое шествие» по ней. Они продолжают блуждать среди «колючего кустарника и за изгородью из цветов» [3].

Романтизм доводит, таким образом, до предела пафос отрицания и нигилизм искусства «критической эпохи». Точнее говоря, романтизм окрашивает этот пафос отрицания в тона отчаяния и ужаса, придает ему безвыходный, бесперспективный характер. Эта бесперспективность и безвыходность и мешают сен-симонистам полностью принять и оправдать романтику в той ее форме, как она сложилась в 20-х годах. Бесперспективность и трагизм романтической поэзии,

---

[1] «Globe», 11. III. 1831.
[2] Barrault, op. cit., цит. по Hunt, p. 32.
[3] «Globe», 11. III. 1831.

предельный субъективизм поэтов-романтиков, предельный отрыв их от общественных чувств и идей, от общественных интересов внушает, впрочем, сен-симонистам значительно меньше опасений, нежели намечающаяся опасность примирения романтиков с существующими общественными условиями, примирение с тем самым распадом и разложением общества, от которого они так страдают, которое внушает им такое отчаяние.

Не случайно один из основных упреков, которые сен-симонисты обращают к романтикам, касается их связей с господствующими классами, с классом «праздных». Новая литературная школа, полагают сен-симонисты, оттого и не может дать ничего принципиально нового, оттого не может вырваться из круга мыслей, связанных с «критической эпохой», оттого не может найти выхода из обнаружившихся общественных противоречий, что она не порвала до конца своих связей с классовым обществом и осталась до известной степени на его же почве. Даже, когда представители этой школы впадают в отчаяние, предаются скорби, тоске, они все-таки говорят от имени лиц, которые страдают не столько из-за существования старого общества, сколько из-за его разложения. Герои романтиков мучаются и отчаиваются, близки к самоубийству, к гибели, но их мучения, их отчаяние рождено зачастую «скукой, тревогой, неуверенностью, отсутствием веры», которые связаны с крушением старого общественного строя.

В меланхолии романтических героев сен-симонисты усматривают поэтому, в большинстве случаев, болезнь людей, которым «нечего делать». «Праздностью и превысившими меру богатствами» вызвана эта меланхолия. Она является продуктом «общественного ничтожества», продуктом «развращенного, расслабляющего существования», результатом поверхностной «суетной активности», которую «праздные» называют жизнью. «Таинственная, туманная, всепожирающая печаль», которая «проникает на балы, на концерты, на самые веселые праздники», идет именно отсюда.

Связь с культурой «критической эпохи» делает романтических поэтов, независимо от их воли и от их желания, слугами господствующих классов. Барро осуждает современных писателей за то, что они «льстят капризам праздной буржуазии», которая видит в них «пустые игрушки, годные только на то, чтобы развлекать ее в ее безделье». Творчество их служит тому, чтобы «щекотать ее мелкие страсти» [1]. Со-

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 44 p. 188.

временные поэты «работают только на праздных», сообщается в «Глобусе»,— они «состоят у них на жалованьи», являются их «слугами». Они вынуждены «подчинять свое вдохновение страстям, привычкам и узким и пустым идеям праздности». Задача их сводится к тому, чтобы «выводить из оцепенения пораженных параличом, которые не ощущают уже, что они существуют»[1]. Современные поэты только тем и заняты, что «усыпляют и льстят скуке праздных любителей». Они приспосабливаются ко «вкусам праздных». Они работают на удовлетворение «страстей и фантазии патрона». Они тормозят в то же время идейный рост людей, оторвавшихся от старого общества и не нашедших еще путей к новому. Они «удерживают в неопределенности жалобного уныния» людей «заблудившихся и дезертировавших»[2]. Им недостает, одним словом, крепкой и тесной связи с народом. Искусство их нуждается в радикальной демократизации.

И сен-симонисты предрекают романтизму декадентское перерождение. Современное общество представляется им «ужасно похожим на римское общество». Если современные поэты не одумаются, не вступят на путь сближения с народом, им грозит судьба римской литературы времен Империи, то есть судьба литературы, которая не сумела «почувствовать на своем лице дыхания нового аквилона», не сумела «услышать в своем сердце стоны большинства», не сумела стать на точку зрения «бедного раба» и осталась вместо этого на точке зрения «патриция, всадника и вольноотпущенника»[3].

Возрождение искусств начнется лишь тогда, когда писатели оторвутся от «поверхностности и суетности привилегированных классов»[4], когда они будут иметь в виду «совокупность чаяний и склонностей, близких всем», когда они будут «работать для народа»[5]. Поэты должны открыть и изобразить мысли, потребности и наклонности нового человечества. «Если бы наши выдохшиеся, оскудевшие художники,— пишет сен-симонистский «Глобус»,— умели бы чувствовать и понимать бесчисленные страдания, причиняемые трудящимся массам привилегированными... они смогли бы в страстном желании излечить раны трудящихся найти источник вдохнове-

---

[1] «Globe», 26. III. 1831.
[2] Ibid., 11.III.1831.
[3] Ibid.
[4] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 45, p. 240.
[5] «Globe», 11. III. 1831.

ния»[1]. Художники, рассуждает автор рецензии на «Антони» Дюма, должны привлечь внимание общества к страданиям, должны вызвать общий интерес к жертвам[2].

Тогда иссякли бы и трагедийность и пессимизм, и отчаяние, столь характерные для современной литературы. Она отказалась бы от своей бесперспективной критики, от своих безотрадных выводов и проникалась бы верой в прекрасное будущее человечества. Искусство снова обрело бы свою нормальную общественную функцию — «сопровождать, опережать, побуждать... человечество в его движении к будущему»[3]. Искусство возвещало бы ему радости этого будущего. От романа и трагедии искусство снова вернулось бы к эпопее и рассказу о прогрессивном развитии человеческого общества, к рассказу о славном пути человечества и о препятствиях, которые оно преодолело, к воспеванию славы народов, «устремившихся со всей силой своего прошлого, к еще более блестящему, более богатому будущему»[4]. Искусство вернулось бы к гимну, который прославлял бы богатство и плодородие природы, могущество и силу человека, переделывающего и подчиняющего себе мир[5]. Искусство превратилось бы тогда в средство пропаганды социалистического общества, включилось бы в борьбу за новый строй, за выход из «критической эпохи». Искусство снова обрело бы свою подлинность, свою природу, свое действительное содержание, которое было утрачено им при прохождении через «критическую эру» мировой истории.

Содержание это открылось, однако, сен-симонистам в ограниченном, урезанном аспекте, в обедненном виде. И здесь сказалась, прежде всего, общая ограниченность сен-симонистского мировоззрения, особое их отношение к способам и приемам выхода из критической эпохи, их отношение к классовой борьбе и к революции. В борьбе со скептицизмом романтиков сен-симонисты выдвигают идею прогрессивного развития человечества, идею прекрасного будущего. Анфантен не допускает мысли, что люди всегда будут «разрывать друг друга на части», что всегда будут бедные и богатые, что всегда будет существовать проституция[6] (письмо 1830 года

---

[1] «Globe», 11. III. 1831.
[2] Ibid., 6.V.1831.
[3] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 41, pp. 107—115.
[4] «Globe», 25. II. 1831.
[5] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 45, pp. 186—187.
[6] Ibid., Oeuvres, t. 27, p. 12.

к Терезе). Сен-симонисты отвергают пессимизм, беспросветную печаль и мировую скорбь романтиков. Они мечтают о радостной, праздничной жизни, о жизни, которую будут сопровождать балы и концерты, о жизни, протекающей во дворцах, которые станут доступны и открыты для всех, для огромного большинства людей[1]. Романтическому скепсису противопоставляют сен-симонисты веру в людей, которые страдают от существующих общественных условий и нуждаются в ином порядке вещей, людей, которые являются жертвами современного общественного строя. Эти люди — основа и опора будущего общества. Сен-симонисты становятся на точку зрения людей, нуждающихся в новом идеале, на точку зрения людей будущего.

Но эти люди в то же время не мыслятся ими как активная, движущая сила перехода к новому строю. Их роль страдательная, пассивная. Сен-симонисты понимают, что столкновение «народа и буржуазии», «трудящихся и праздных» так же неизбежно, как в 1789 году было неизбежно «столкновение народа со священниками и дворянами»[2] (ср. письмо Анфантена к г-же А*, 1830 г., август). Но из этого столкновения вряд ли что выйдет. Народ недостаточно сознателен, образован, культурен, чтобы люди из народа могли стать во главе общества и руководить им[3] (ср. письмо Анфантена к Пишару от 26. XI. 1825). Народ сам не знает, чего он хочет, он невежественен, полон предрассудков, развращен, груб[4],— заявляет Анфантен в письме к г-же А* от августа 1830 года.

Сен-симонисты прекрасно понимают в то же время, что сила их собственного влияния ничтожна, «равна нулю»[5]. Они вынуждены поэтому откладывать на отдаленное будущее осуществление своих идей и проектов. Они возражают поэтому против революции, против «немедленного приложения» своих идей и высказываются за постепенное приближение к строю будущего, за длительную «подготовку» перехода к новому[6] (ср. письмо Анфантена Бернсу, январь 1830 г.), за «мирное проведение» переворота[7] (ср. письмо Анфантена к г-же А*). Они вынуждены вместе с тем итти

---

[1] «Globe», 26. III. 1831.
[2] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 27, pp. 157—158.
[3] Ibid., t. 24, p. 70.
[4] Ibid., t. 27, pp. 147—148.
[5] Ibid., t. 27, pp. 157—158.
[6] Ibid., t. 27, p. 24.
[7] Ibid., t. 27, pp. 147—148.

на уступки в отношении буржуазии, заявляя устами Анфантена, что они будут охранять буржуазию от народного гнева и ненависти[1].

Но отказываясь от революционного насилия, от террора в отношении буржуазии, сен-симонисты вынуждены в конце концов для проведения в жизнь своих проектов общественного преобразования обратиться за помощью к могуществу идеи, к морали и даже к религии, пусть к религии нехристианской. При помощи морали и новой религии сен-симонисты думают заставить трудиться богачей. При посредстве морали и новой религии полагают они принудить привилегированные классы к отказу от их привилегий. При помощи морали и религии они вообще намереваются преодолеть эгоистическую обособленность людей (их «донжуанизм») и установить новые формы человеческих отношений, новые формы поведения, свободные от засилья частного интереса. Выход видят они, таким образом, не в классовой борьбе, не в разрушении существующих жизненных условий, не в критике, а в пропаганде классового мира, солидарности, всеобщего мира, всеобщего братства, всеобщей гармонии интересов, в воспитании новых людей, задачей которых и явится построение нового общества. Именно поэтому сен-симонисты и возражают против преобладания сатирических жанров в искусстве и в литературе и объявляют себя защитниками эпопеи и гимна. Именно поэтому, совершенно правильно выступая против романтизма, они недооценивают критических моментов в самой романтике.

---

[1] Saint-Simon et Enfantin, Oeuvres, t. 27, p. 149.

# РОМАНТИЗМ И ИЮЛЬСКАЯ МОНАРХИЯ

## 1

Период Июльской монархии является для французского романтизма одновременно и эпохой величайшего подъема, и временем начинающегося распада. С одной стороны, в романах Жорж-Санд и Эжена Сю в театре и прозе Виктора Гюго романтизм становится как раз в это время более последовательным и смелым, чем когда-либо до тех пор, и приобретает мировое значение, переставая быть местным, чисто французским явлением, оказывая большое влияние на немецкую, английскую и другие европейские литературы. С другой стороны, именно после 1830 года, точнее говоря, в первой половине 30-х годов, романтизм не является уже единым и мощным движением, вобравшим в себя и объединившим в себе различные мелкие течения и кружки, как это было во второй половине 20-х годов. Он распадается теперь на целый ряд отдельных направлений и группировок и, ослабленный этим, явно отступает на второй план перед растущим и усиливающимся реализмом. Романтизм после Июльской революции одновременно и достигает своего расцвета и перестает быть ведущим направлением во французской литературе.

Историческая эпоха, в которую французский романтизм переживает это сложное и трудное положение, сама отличается большой сложностью и своеобразием. Время Июльской монархии является, прежде всего, периодом глубокой общественной и политической реакции. Победа буржуазно-демократического порядка над силами роялистов и клери-

кальной реакции сопровождается резким поправением значительных групп буржуазии, которые в эпоху Реставрации составляли основные кадры оппозиционного движения.

Победа народного восстания, восстания рабочих и ремесленников в июле 1830 года остается политически не закрепленной. Народные массы, совершившие Июльскую революцию, не имеют партии, которая возглавила бы их борьбу, руководила бы ими, защитила бы их интересы. Это и использует для расширения своей власти буржуазия. Буржуазные либералы, не принимавшие непосредственного участия в перевороте, стремятся ввести революционное движение в конституционное русло, добиваются сохранения монархического строя и избирают королем герцога Орлеанского Луи Филиппа. Представители биржи и банков оказываются теперь у кормила правления. Они считают революцию законченной, сопротивляются дальнейшим реформам, в частности, резко возражают против расширения избирательной системы. В 1831 году им удается разгромить слабую, правда, оппозицию внутри их собственной партии. Они добиваются резкого поворота правительственной политики вправо.

Правда, либералы не заключают соглашения с остатками разбитых в 1830 году ультрароялистов и клерикалов. Они пресекают в феврале 1832 года при помощи полиции заговор легитимистов. Весной того же года в Вандее они подавляют легитимистское восстание. Но главные свои удары они направляют все же против рабочих и ремесленников (подавление лионских восстаний 1831 и 1834 годов), против республиканцев-заговорщиков, против социалистических организаций (процесс сен-симонистов в 1832 году). Правительство идет на чрезвычайное усиление цензурного гнета, привлекая к судебной ответственности оппозиционные газеты, принимает в 1834 году ряд репрессивных мер против республиканской пропаганды, направляет войска против забастовщиков и повстанцев (бойня на улице Транснонен в 1834 году, подавление восстания в Тулузе в 1838 году), организует, наконец, массовые политические процессы (процесс 15-ти в 1832 году, процесс 318-ти в 1834 году, процесс 47-ми в 1839 году).

Оппозиционное движение эпохи Июльской монархии является непосредственным продолжением Июльской революции и питается отзвуками и традициями «трех славных дней» июля 1830 года. Народные массы не желают считать революцию законченной, не хотят удовольствоваться ее завоеваниями,

не желают отказаться от борьбы за ее продолжение. 11—18 октября 1830 года народ бунтует и требует суровой расправы над министрами Карла X. 14—15 февраля 1831 года толпа народа, обеспокоенная демонстративным поведением легитимистов в Париже, громит церковь Сен-Жермен л'Оксерруа и дворец архиепископа. В сентябре 1831 года возникают народные волнения в связи с июльскими событиями в Польше: народные массы возмущены отказом Луи-Филиппа в помощи польским повстанцам. На эти же годы приходятся и первые серьезные выступления пролетариата. В ноябре 1831 года происходит забастовка ткачей в Лионе, перерастающая в вооруженное восстание. Рабочие выбрасывают лозунг: «Жить, работая, или умереть, сражаясь», но руководители предают восставших и приводят восстание к поражению. Второе пролетарское восстание вспыхивает в Лионе весной 1834 года. Оно отличается более высокой политической сознательностью восставших и характеризуется тесными связями их с республиканской партией.

Массовое народное движение воодушевляет и поддерживает деятельность республиканских организаций («Общество друзей народа», «Секция прав человека и гражданина», «Общество прав человека», «Общество семей», «Общество времен года»), пропагандирующих борьбу «неимущих против имущих», объявляющих войну банкирам, поставщикам, крупным земельным собственникам, требующих государственного вмешательства в отношения труда и капитала, провозглашающих лозунги «полной доли в общественном наследстве» для пролетариата.

Ряд восстаний (1 января 1832 г., 5 и 6 июня 1832 г., 13 апреля 1834 г., 12 мая 1835 г.), организованных республиканскими обществами, носит достаточно серьезный характер, вынуждая правительство к яростному сопротивлению. Но восстания эти, как правило, заканчиваются разгромом. Они не получают большого резонанса в массах, они не связаны практически, организационно с народным движением. Руководители их опираются, в основном, на небольшие кадры заговорщиков. Организации эти законспирированы, представляют собой своего рода заговорщические кружки. Поэтому-то восстания эти не перерастают в революцию и довольно легко подвергаются сокрушительному разгрому со стороны правительственных войск и полиции.

В 40-х годах, на подступах к революции 1848 года, деятельность оппозиционных, республиканских партий приоб-

ретает, правда, несколько иной характер. Республиканские организации начинают ориентироваться на массы и более активно занимаются пропагандой среди мелкой буржуазии и рабочих. С другой стороны, пропаганда эта носит по своему содержанию отчетливо реформистский характер. Не случайно в связи с этим, что заговорщиков и конспираторов, оторванных от масс, сменяют в 40-х годах оппозиционные деятели, группирующиеся вокруг вполне легальных и в общем достаточно умеренных органов печати вроде «Реформы», «Независимого обозрения», «Мирной демократии» и других. Реформизмом и умеренностью республиканцев в значительной мере объясняются и неудачи революции 1848 года и переход к бонапартистской диктатуре.

## 2

Особенности исторического развития Франции в 30—40-х годах накладывают свой отпечаток и на развитие литературы в эти годы. Черты буржуазной реакции и даже буржуазного декаданса переплетаются здесь с отчетливо выраженными демократическими и антибуржуазными тенденциями.

Основной особенностью французской литературы 30—40-х годов следует признать то, что в ней укрепляется и усиливается антиромантическое направление, действующее в пользу общественной реакции. Если в 1820-х годах борьба с романтизмом сочеталась в какой-то мере с борьбой против консервативных, реакционных сил, то теперь эта борьба получила явно антидемократический и антиреволюционный характер. Очень важно отметить здесь, что антиромантическое течение приобретает законченные формы только к середине 30-х годов (примерно около 1834 года), когда революционная ситуация уже отходит в прошлое, а реакция торжествует победу по всему фронту.

Основной тон в травле романтиков задает заграничная печать, в первую очередь английская. Английская журналистика и критика, поощрявшая во второй половине 20-х годов союз французских романтиков с либералами, круто меняет теперь свое к нему отношение. Основным объектом нападок служит, правда, так же как и для критиков «Глобуса» в 1824—1829 годах, скепсис романтиков, их критицизм и оппозиционность. Именно то, что романтики раскрывают в дей-

ствительности диссонансы и дисгармонию, то, что они изображают ее во власти уродливого и безобразного, то, что они рассматривают реальный мир в его уклонениях от нормы, от меры и вызывает наибольшее раздражение. Тенденции эти не представляются однако случайными и временными слабостями, ошибками и заблуждениями, «болезнями роста». В них усматривается нечто органически присущее романтизму; вредная «дерзость мысли» [1], «отважная и наглая парадоксальность» [2], тяга к чудовищным преувеличениям, к экстравагантным предметам [3], одним словом, вызов существующему и борьба с ним.

Обвинения, которые предъявляют французскому романтизму английские критики, повторяются с теми или иными вариациями и в самой Франции. Особенно близким к англичанам оказывается одно из наиболее реакционных периодических французских изданий — «Gazette de France» и в первую очередь ее присяжный критик Альфред де Нетман, создавший впоследствии на основе своих газетных статей и рецензий две книги: «Histoire de la littérature française sous la Restauration» (1853) и «Histoire de la littérature française sous le gouvernement de Juillet» (853).

При рассмотрении литературных взглядов Нетмана нужно иметь в виду, что он большей частью неблагосклонно взирает и на режим Июльской монархии. Он не возражает против консервативных и охранительных мероприятий правительства Казимира Перье, Тьера, Гизо. Он не жалуется на жестокое преследование революционного движения. Он недоволен, напротив, относительно бо́льшим демократизмом Июльской монархии в сравнении с Реставрацией. Именно поэтому так осуждает Нетман критический, бунтарский дух французского романтизма второй половины 20-х годов. Нетман и его единомышленники пытаются зачеркнуть романтизм В. Гюго, Мериме, Мюссе и раннего Сент-Бева и вернуться к шатобриановской стадии французского романтизма, к Ламартину. Продолжая ту борьбу с романтическим бунтарством и индивидуализмом, которую вел в 20-х годах Ламартин (ср. его «Послание к Байрону»), они стремятся ликвидировать бунтарство романтиков и их борьбу за свободного и активного человека. Они пытаются уничтожить

[1] Foreign Quarterly Review, 1832, vol. 9, цит по Moraud, Le romantisme français en Angleterre, p. 251.

[2] Atheneum, 1833, цит. по Moraud, p. 261.

[3] Bulver Lytton, England and Englisch, 1833, цит. по Moraud.

все завоевания романтизма, сделанные им с середины 20-х годов и произвести своеобразную литературную реставрацию.

Положительная литературная программа Нетмана и его единомышленников сводится, в основном, к следующему. Они требуют, чтобы изображаемая действительность носила идиллический характер, была свободна от безысходных противоречий. Они требуют, чтобы личность подчинилась традиционному укладу, пропагандируют резиньяцию и примирение с существующим. Романтическому герою они рекомендуют смирение и покорность (ср. отзывы Нетмана о произведениях Сандо и Понмартена). Бунтующий человек должен умерить свой пыл, подвергнуть себя жесткому ограничению, отказаться от своих прав. Воинствующему индивидуализму Мериме, Виктора Гюго, раннего Мюссе, раннего Сент-Бева они противопоставляют аскетизм и умерщвление плоти. Анархическая необузданность должна смениться терпеливым и покорным воздержанием.

В своей программе Нетман и его единомышленники опираются на определенные явления и ясно наметившиеся тенденции в литературной практике их эпохи. Сюда относится, прежде всего, наметившееся во второй половине 30-х годов движение и борьба за восстановление драматургии классицизма, которую низвергли в 20-х годах романтики. Сюда относятся выступления артистки Рашель в трагедиях Корнеля и Расина. Сюда относятся, наконец, и драматургические опыты Понсара, в частности, его трагедия «Лукреция». Понсар выступает в своей пьесе в качестве представителя охранительных тенденций и настроений. Он защищает буржуазную семью, «законную любовь», «интересы мужа», то есть интересы порядка. Тема страсти, когда-то волновавшая Сталь, уступает у него свое место теме семейных добродетелей. Лукреция является у него на сцене с прялкой в руках, окруженная своими домочадцами.

Тот же дух уважения к буржуазному порядку, к буржуазной законности, пронизывает романы Сандо и Понмартена и пользующиеся в эти годы огромным успехом пьесы Скриба. Своими водевилями и комедиями Скриб вселяет в душу зрителя доверие к существующему строю. Преступники получают у него прощение, отщепенцы возвращаются в лоно семьи, порок наказуется, добродетель награждается. Зло оказывается легко устранимым и неопасным. В своих исторических комедиях («Стакан воды», «Бертран и Ратон») Скриб под-

вергает отрицанию героику истории, ее широкие масштабы, ее грандиозность. Он тщательно устраняет из своих пьес пафос революционного действия, которым отличался театр романтиков (Гюго, Мериме). В основе исторического развития, по его мнению, уже не лежит народное движение, борьба больших исторических сил. Хаос и сплетение случайностей, мелочи быта, комнатные, домашние события из жизни исторических деятелей становятся у Скриба решающими причинами крутых исторических сдвигов и поворотов. Салонные интриги и происшествия приходят на смену восстаниям, бунтам и заговорам.

## 3

Но антиромантические устремления совсем не обязательно сочетаются с крайней политической реакционностью. Творчество Скриба, например, совсем не чуждо некоторых симпатий к либерализму и умеренному демократизму. К числу организационных центров антиромантического движения принадлежит не только салон мадам де Рекамье, где собирались легитимисты, мечтавшие о блаженных временах царствования Карла X, и где «перевоспитывали» романтика Сент-Бева, но и журнал «Revue des deux Mondes», руководимый Бюлозом, далекий от реакционных кругов, в котором «перевоспитывали» романтика Мюссе.

Антиромантические настроения охватывают после 1830 года и людей либерального склада мыслей, хотя и не выходящих по кругозору своему за горизонты буржуазного общества. К числу таких людей принадлежит, прежде всего, Шодезер, преследующий в своих статьях В. Гюго и Мюссе. Интересен далее Планш, сотрудник «Националь» и «Журналь де Деба», яростный враг того же Гюго. Показателен, наконец, Дезире Низар, сотрудник «Националь», выступающий в защиту классицизма. Книга его «Латинские поэты эпохи упадка» является памфлетом против романтизма. Романтизм Низар отождествляет с декадентством.

Более сложную позицию в отношении романтизма занимают в 30-х годах буржуазные демократы «социалистического» оттенка, группирующиеся вокруг журнала «Энциклопедическое обозрение», руководимого Леру, бывшим сен-симонистом. Они являются, прежде всего, противниками феодальной реакции, старого режима и реставрации. Они категорически возражают против попыток реакционных лите-

раторов ликвидировать самое содержание нового романтизма. Леру весьма неодобрительно отзывается о лозунге «возвращения к прошлому», чрезвычайно распространенном в литературе эпохи Реставрации[1]. Ярым врагом романтиков, примкнувших к консервативным общественным силам, является и Фортуль. Не случайно нападает он на В. Скотта и Шатобриана. В. Скотт для Фортуля — «поэт легитимизма», он хотел окружить ореолом «истлевшие вещи», он «украшал цветами развалины», он «отстранял колючий кустарник», которым они были покрыты. Он «верил, что аристократия еще долговечна»[2].

И Фортуль и Леру предпочитают В. Скотту Байрона, Ламартину и раннему Гюго — Сент-Бева, автора «Жозефа Делорма». Они против всякой резиньяции, покорности, аскетизма. Байрон же и ранний Сент-Бев дают образ бунтующего героя. Байрон проклинает «истлевшие вещи». Жозефа Делорма Фортуль именует «якобинским Вертером», он ждет от Сент-Бева, что тот станет «трибуном будущего»[3].

Именно в силу своей смелости, решительности и непримиримости пользуются симпатией Фортуля герой Сенанкура Оберман, героини Ж.-Санд, Эрнани Гюго. Фортуль ценит «Александра Дюма за то, что тот свободен от монархических и дворянских традиций», от «готических чувствований», за то, что он проникнут духом «бунта и независимости»[4]. Если Фортуль встречает не особенно любезно «Чаттертона» Виньи, то только потому, что видит в нем «заговор против реальности», в герое же его — «пассивность, бегство от мира», отказ от земной «практики». Призыв к самоубийству, к разрушению материальной оболочки человека, которая якобы держит в плену его душу, встречает с его стороны решительный отпор[5].

Враждебное отношение ко всякого рода реакционным тенденциям сопровождается у Фортуля отрицанием Июльской монархии. Новый строй, создавшийся после 1830 года, представляется ему столь же архаическим, как и режим реставрации. Он воздвигнут на «заплесневелом основании». Франции 30-х годов недостает «большой и откровенной общественно-политической жизни», нехватает «публичного дейст-

[1] Revue Encyclopédique, 1831, t. 52, p. 635.
[2] Ibid., 1831, t. 61, pp. 119—122.
[3] Ibid., p. 132.
[4] Ibid., 1833, vol. 60, p. 284.
[5] Ibid., 1835, vol. 61, p. 294.

вия», нехватает «активности». Оппозиция в палате «мелочна и труслива»[1]. Фортуль поклонник революции 1789 года. Он враг термидора, почитатель якобинцев. Борьбу против Июльской монархии и он, и Леру ведут не за возвращение к более отсталым формам капитализма, а за демократизацию общественного строя. Фортуль высоко расценивает в соответствии с этим литературные течения, оппозиционные по отношению к Июльской монархии, литературу, которая «протестует, нападает». С этой точки зрения приветствует Фортуль романы Ж.-Санд и драмы А. Дюма («Антони», «Тереза»). Дюма он связывает с якобинской революционной традицией, приветствует «плебейскую резкость» его творчества[2]. В творчестве Дюма первой половины 30-х годов сохраняются, по его мнению, остатки подлинного, неискаженного духа 1830 года. Оно проникнуто «непримиримой ненавистью к законам дряхлого общества»[3].

Фортуль и Леру не являются, впрочем, врагами буржуазного строя в целом. Именно поэтому романтизм в той форме, какую он получает в 30-х годах, принимается ими только частично. Характерно, в этом смысле, их отношение к Байрону, от которого они ведут трагедийные и критические моменты французской романтики. Фортуль ценит Байрона, главным образом, как писателя, враждебного феодализму. Критический пафос Байрона, направленный на буржуазное общество, не находит в Фортуле сторонника. Именно поэтому так резко подчеркивает Фортуль превосходство современной ему Франции, освободившейся от пережитка средневековья, над Англией — во Франции нет почвы для байронизма — для какой-либо резкой и последовательной критики. «Прошлое полностью уничтожено. Настоящее глубоко беспомощно против будущего... Проклятия более не имеют смысла, надежда является гражданским долгом. Французский Байрон невозможен»[4].

В соответствии с этим и в романтизме 30-х годов Фортуль и Леру поддерживают его демократические устремления, его веру в прогресс, в лучший общественный строй, в безграничные возможности человека. Ж.-Санд удостаивается похвалы и одобрения от Фортуля именно за свой оптимизм. Фортуль ценит «Индиану», прежде всего, за полемическую направлен-

[1] Revue Encyclopédique, 1835, vol. 61, p. 136.
[2] Ibid., 1833, vol. 60, pp. 267—268.
[3] Ibid., pp. 267—268.
[4] Ibid., 1835, vol. 61, pp. 119—122.

ность ее против байронизма. Если Байрон утверждает, что человек не может побороть беду, не властен над судьбой, то Ж.-Санд, по его мнению, показывает человека, который бешено и упорно сопротивляется нависшему над ним несчастью [1].

Вместе с тем резкое осуждение Фортуля и Леру вызывает борьба французских романтиков 30-х годов против устоев буржуазного общества, их инстинктивная тяга к новому порядку вещей. Борьбу эту они пытаются умерить, сократить, ограничить. Весьма неблагожелательно принимает поэтому Фортуль «Лелию» с ее «проклятиями», с ее «щемящей тоской». Ж.-Санд вернулась в этом романе к Байрону. Приветствуя активность романтического героя, его бунтарство, Фортуль пытается оторвать этот образ героя от отрицательного образа мира, который его окружает, пытается заменить путь радикальной ломки окружающего, путь радикального переустройства мира путем постепенных реформ, не затрагивающих существа вещей. Он против раскрытия внутренних противоречий действительности, ее изнанки, ее оборотной стороны, ее уродливой сущности.

Именно поэтому и Фортуль, и Леру выступают против изображения дисгармонических, противоречивых отношений между человеком и его средой, против изображения обстоятельств жизни человека, которые подавляют его и стесняют его свободу, против показа вещей, властвующих над человеком. Именно поэтому протестуют они против «поэзии для глаз», против культа описаний у романтиков, то есть против всяческого подчеркивания античеловеческого характера буржуазной цивилизации. Они не желают принять и признать призывов к бунту, к восстанию против гнета вещей, гнета обстоятельств, косвенно выраженного в этих описаниях. И вот Фортуль преследует Гюго за его «Ориенталии», потому что в них «физическая сторона явлений заслоняет собой духовную». Он возмущается романом Гюго «Собор Парижской богоматери», потому что в нем «старый собор более оживлен, чем существа, которых он скрывает в своей утробе»; «звон колоколов заглушает в нем звук речей» [2].

Прямой и открытой борьбе с объективными условиями, в которых живет человек в современном обществе, они предпочитают тактику враждебного нейтралитета по отношению

---

[1] Revue Encyclopédique, 1835, vol. 61, pp. 142—143.
[1] Ibid., p. 130.

к этим обстоятельствам, презрение к ним и игнорирование их, отрешение от них и уход во внутренний мир, в мир чувствований и душевных переживаний. Недаром и Фортуль, и Леру объявляют себя сторонниками искусства, предметом которого является душевный мир, высказываются за искусство, порвавшее с сенсуалистическим отношением к действительности, за искусство, которое брало бы исходным пунктом своих построений независимый от воздействий среды внутренний мир героя. Психологизм или «спиритуализм» (термин Г. Планша в его статьях о романах Ж.-Санд и о «Чаттертоне» Виньи) выдвигают они в качестве господствующего стиля искусства. Фортуль предпочитает лирику Сент-Бева поэзии В. Гюго именно потому, что поэзия Сент-Бева имеет дело не с «пышностью внешнего мира», а с «тайнами мира внутреннего»[1]. Поэзию находит Сент-Бев «внутри самого себя», сердце его является «очагом, в котором все вещи имеют свой центр»[2].

Субъективной лирике соответствует, по мысли Фортуля, психологический роман, получивший как раз в 30-х годах большое развитие. Жанр субъективной лирики, так же как и жанр психологического романа, представляются вообще Фортулю центральными литературными жанрами эпохи. Правда, и психологический роман не удовлетворяет ни его, ни Леру целиком. Он отрешает человека от материальных эгоистических интересов, освобождает его от сенсуалистического мировоззрения, но сохраняет его уединенность от других людей. Психологический роман и субъективная лирика—переходные жанры. Впоследствии они должны уступить свое место драме, которая введет освободившегося от гнета вещей человека в мир общественных идей и эмоций, завершит его перерождение.

## 4

Рост и подъем антиромантической литературы сочетается с несомненным усилением консервативных и либеральных тенденций в самом романтизме. Вытесненные и во всяком случае отодвинутые на второй план во время бурного развития романтизма во второй половине 20-х годов, они снова выплывают сейчас на поверхность и громогласно заявляют

[1] Revue Encyclopédique, 1835, vol. 61, p. 125.
[2] Ibid., p. 132.

о своем существовании. Снова получает права гражданства тема смирения и покорности, примирения с действительностью, образы неба и бога. В разных формах, с разными вариациями темы и образы эти присутствуют в поэзии Сент-Бева 30-х годов и в его романе «Наслаждение», в творчестве Мюссе и Виньи, начиная с 1834 года, и даже в некоторых стихотворениях В. Гюго второй половины 30-х годов.

Усиление консервативных тенденций в романтизме приводит к расколу самое романтическое движение и дает орудие для борьбы против «романтизма», то есть против его прогрессивных устремлений, людям, числящимся за романтической школой. Именно здесь нужно искать основания последовательно враждебного поведения Сент-Бева в отношении Гюго и традиций «Сенакля». Здесь генезис особого течения внутри романтического движения, возглавляемого Виньи, вокруг которого группируются поэты (Барбье, Бризе, де Вайи и др.), находящиеся в оппозиции к Гюго и поддерживающие — против театра Гюго — «Чаттертона» Виньи (на стороне Виньи, автора «Чаттертона», против Гюго на страницах «Revue des deux Mondes» выступает и Сент-Бев). Здесь, наконец, источник особого поведения А. де Мюссе, который после 1835 года начинает яростную полемику с романтизмом (см. его «Письма Дюпюи и Котоне»), зачеркивая тем самым свое собственное литературное прошлое, объявляет себя сторонником классицизма и высказывается в пользу артистки Рашель, возродившей в 40-х годах Расина и Корнеля. (Интересно, что Виньи, в свою очередь, с сочувствием относится к драматургическим опытам Понсара).

Своеобразной и очень характерной для периода после 1830 года формой приспособления романтизма к существующему строю и примирения с ним является декадентское перерождение романтики, довольно отчетливо заметное уже к середине 30-х годов в творчестве Жюль Жанена и, главным образом, у Теофиля Готье и группирующихся вокруг него богемствующих писателей из литературного содружества «Jeune France».

Декадентствующие романтики внешне никак не отрицают и не отвергают романтизма. Напротив, они считают себя (это, в особенности, относится к Готье) единственными правоверными романтиками, пекутся о традициях «Сенакля» и всячески стараются защитить завоевания романтического движения конца 20-х годов от нападок и покушений справа. Они объявляют себя единственными хранителями традиций

«Сенакля». Они против аскетизма и резиньяции, против проповеди смирения, покорности и пассивности. Не возражают они и против изображения отрицательных сторон действительности, но не желают вместе с тем, чтобы зло и уродство окружающей человека среды осуждалось, критиковалось, разоблачалось. Они стремятся ликвидировать наметившуюся у романтических писателей тенденцию к критике существующего строя, пытаются вытравить из романтизма его критический пафос, нейтрализовать его содержание.

Внешне писатели из кружка «Jeune France» ведут себя чрезвычайно вызывающе по отношению к буржуазии и общественному строю Июльской монархии. Но в буржуазном порядке их больше всего раздражает его «мещанство», а под мещанством они имеют в виду, в конечном счете, относительный демократизм буржуазного общества.

Очень показательно отношение к декадентствующим романтикам буржуазных демократов вроде Фортуля и Леру. Отрицание романтизма эпохи «Французской музы» сопровождается у них неприятием искусства, связанного с реакционной буржуазией. Фортуля печалит, что «французская революция не имела еще своих поэтов», что литература Империи была фактически «литературой термидорианской»: она «вела свое происхождение от убийства Робеспьера и реакции Тальена». Она родилась «под покровительством золотой молодежи»[1].

Борьба с романтизмом «Французской музы» сочетается у Фортуля и Леру с оппозицией против литературы нового термидора, со школой «искусства для искусства», со школой Готье, которая стоит, по их мнению, на страже существующего режима. Представители «искусства для искусства» являются для Фортуля выразителями интересов реакционной буржуазии, которая, воспользовавшись плодами Июльской революции, не дала ей решительного хода. Писателей-эстетов и Леру и Фортуль обвиняют в примирении с наличной действительностью, в лобовании ею. Школу «искусство для искусства» они именуют «правительственной школой»[2]. Писателей, склоняющихся на сторону «чистого искусства», писателей, пытающихся представить «прекрасным» существующий мир, и Фортуль и Леру называют «сенсуалистами», «эгоистами», антиобщественными художниками. «Наши артисты,—возмущается Фортуль,— сделавши себе из эгоизма си-

[1] Revue Encyclopédique, 1835, vol. 61, p. 122.
[2] Ibid., p. 151.

стему и из сенсуализма религию... мало занимаются метафизикой, они превратили ощущение в абсолют»[1].

Суть романтического декадентства отчетливо обнаруживается в романе Жюль Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина». Ж. Жанен не щадит здесь своих сил, чтобы показать и раскрыть изнанку современной ему общественной жизни. Он не боится показывать в своем романе публичные дома, тюрьмы, больницы, его не устрашает изображение физических мучений и истязаний. Мало того, уродливое и безобразное открывает он в пределах самого мирного и безмятежного существования. В «пышных жилищах» обнаруживает он отвратительные и мерзкие нравы, «честные добрые граждане» оказываются у него шпионами, купцы — гнусными обманщиками, молоденькая невинная девушка ничем не лучше проститутки. Герой его «дерзостно срывает пышные наряды» с действительности и «с удовольствием открывает сокровеннейшие недостатки ее».

Изображение изнанки общественной жизни остается, однако, у Ж. Жанена оторванным от понимания жизни общества. Оно не служит у него отправным пунктом для осмысления открытых им фактов. Разоблачение изнанки жизни интересует его само по себе. Оно не связано у него с борьбой против наличного общества и его противоречий. Разоблачение представляет собой в его романе особого рода игру с действительностью. Правда, игра, ироническое отношение к миру может быть и особой формой борьбы с ним, представляя собою неприятие его как несерьезного и не заслуживающего внимания. Но у Жанена эта игра распространяется и на то, что не может быть предметом иронии для человека, критически настроенного по отношению к современному обществу, на тех, кто является жертвами общественного порядка. Поэтому-то тема смертной казни, тема страданий, которые причиняет человеку общество, подаются у него весело, насмешливо, юмористически. У него нет страдающего, угнетенного, униженного героя, в защиту которого только и может быть предпринято разоблачение. Роман его является пародией на критику и разоблачение. В нем нет настоящего трагизма, в нем нет серьезности.

Борьба с подлинным разоблачением и с серьезным подходом к общественным проблемам отличает и Теофиля Готье. Показательно в этой связи отношение Т. Готье к Мольеру,

---

[1] Revue Encyclopédique, 1835, vol. 61, pp. 108—109.

которого он противопоставляет современным писателям в качестве образца и примера. Готье восхищается в предисловии к своему роману «Мадемуазель де Мопен» Мольером, потому что тот не скрывает противоречий и уродливой изнанки жизни. У Мольера, по словам Готье, все мужья — рогоносцы, все опекуны — глупцы, все служанки распущенны, все слуги — плуты, все сыновья — развратники, все жены нарушают супружескую верность. Но Мольер не является вместе с тем для Готье сатириком и обличителем. Мольер, по его мнению, не осуждает того, что он видит. Мольер для него — автор веселых, бездумных комедий. Мольера он предпочитает своим современникам — Ж.-Санд, А. Дюма и другим — потому что у него нет «меланхолических молодых людей» и «несчастных беззащитных, угнетенных и страстных женщин». Произведения его имеют к тому же «веселые концы». Они не завершаются ударами кинжалов и ядом. В них хорошо то, что по своим развязкам они напоминают сказки. Изображение зла и уродства не должно таким образом вести к слезам и печали, не должно возбуждать в читателе сострадание к жертвам зла и уродства. Готье исключает тем самым и всякую демократическую направленность борьбы за свободную личность в искусстве. Не случайно выступает он в рецензии на сборник стихотворений поэтов-рабочих (собранных О. Родригом) в защиту богатых и против бедных: «неравенство положения — роковой закон, который нужно принимать так же, как различие в росте, силе, красоте и безобразии. Вы появились на свет бедным так же, как вы родились богатым... Напрасно будете вы менять формы общества и правления, все останется без изменения»[1].

Исключая из сферы искусства всех эксплоатируемых и угнетаемых буржуазным обществом, имея в виду только господ положения, только людей, стоящих у власти, Готье полагает, что буржуазное общество нисколько не препятствует свободе личности. Свобода личности сводится у него к анархическому своеволию изолированного индивида, к антиобщественной беспорядочности и безответственности. Если он и стоит за буржуазное общество и предпочитает его феодализму (недаром он дает такую высокую оценку Ренессансу), то отнюдь не за демократические принципы, которые оно несет с собой, не за лозунги равенства, хотя бы формального, а за освобождение индивидуалистически на-

[1] Revue des deux Mondes, 1841, t. 26, pp. 914—915.

строенного человека от дисциплины, за выдвижение немногих удачников за счет многомиллионной народной массы.

Готье исходит из представления об одиноком, изолированном, удаленном от остальных людей человеке, его оправдывает и воспевает. Всеобщее одиночество и всеобщая разобщенность составляет для него сущность мироздания. «Все равнодушно ко всему и всякая вещь живет или прозябает соответственно своему собственному закону. Сделаю ли я то, или это, буду ли я жить, или умру, буду ли я страдать, или наслаждаться — какое до всего этого дело солнцу, свекловице или даже людям». Другие люди для героя Готье только объекты созерцания и восприятия, не имеют для него самоцельного существования, лишены души, сознания, жизни.

«Я наслаждаюсь, потому что я молод и пылок... но это наслаждение проистекает от меня самого, а не от кого-либо другого. Причина лежит во мне... я не могу ни на одну минуту выйти из своего «я»... я не смог принудить себя, чтобы в мой мозг вошло представление о другом человеке, чтобы в мою душу вошло ощущение другого». Он полон равнодушия и безразличия к другим людям. «Меня нисколько не поражает, если девушка продает себя. Я смотрел самым хладнокровным образом на самые ужасные сцены». Вымерший мир, мир холодных внешних форм составляет содержание творчества Готье. «Мне много раз приходила в голову мысль, что я один в мире, что небо, светила, земля, дома, леса — только декорации, раскрашенные кулисы». (Предисловие к «Jeune France»). Человек покинут у Готье другими людьми и оставлен среди вещей. Один из героев «Фортунио» предпочитает женщине, которую он любит, женщину, которую изобразил Тициан. Герой «Золотого руна», поглощенный поисками прекрасной белокурой девушки, находит ее только на картине Рубенса.

По существу говоря, Готье пытается примирить человека с антигуманистическим характером буржуазной действительности, с властью вещей, с гегемонией внешних обстоятельств. Мир вещей утрачивает у него в связи с этим тот оттенок ужаса и сверхчеловеческого могущества, который присущ ему в «готическом» романе и у Гюго, Бореля, Сулье. Вещественный мир гармоничен, великолепен, прекрасен. Красота, властвующая у Готье над миром и противопоставляемая им засилью уродливого и безобразного у Гюго, Бореля, Сулье, оторвана у него не случайно от моральных оценок, от

этических принципов, от добра. Красота у Готье — это благо для одиночки. Цель жизни видит он в наслаждении. «Женщины, запахи, свет, прекрасные цветы, хорошие вина, ретивые кони, левретки и ангорские кошки» — составляют для него все в мире. Красота, соединенная с добром, красота, предполагающая существование остального человечества, остальных людей и притом не в качестве объектов созерцания, но в качестве самостоятельных, автономных субъектов для него не существует.

## 5

В романтизме после 1830 года мы имеем дело не только с формами, так сказать, регрессивного развития. В романтическом движении после 1830 года сочетались элементы упадка и деградации с тенденциями к определенному подъему и росту. На развитие романтизма оказывали свое влияние не только все усиливавшаяся общественно-политическая реакция, но и растущее параллельно ей революционное движение. Атмосфера революций, заговоров, восстаний в 30-х годах, рабочее движение в 40-х годах оставили значительный след на определенных участках романтического движения, на определенных его тенденциях, на определенных его представителях. Именно в это время в наиболее передовых течениях романтизма начинает сказываться и влияние сен-симонистской пропаганды. Сен-симонистские лозунги демократизации искусства, обращения к народу, разрыва с классом «праздных» именно в эти годы получают свое художественное воплощение.

В этом же направлении действовало и развитие реализма в 30—40-х годах. Оно, с одной стороны, лишало романтизм его первенствующего положения в литературе этого времени. С другой стороны, оно окрашивало в свой цвет и заставляло приспосабливаться к себе наиболее жизнеспособные силы внутри романтического движения. Большое значение имела здесь и та пропаганда реализма, которую вели в это время литераторы-фурьеристы. Подвергая критике романтизм, они не стремились, как реакционеры, уничтожить его, а пытались лишь содействовать его переходу, перерастанию в реалистическое искусство.

Все это вместе взятое привело к тому, что оппозиционные тенденции романтизма, проявленные им еще в 20-х годах, не ослабляются и после Июльской революции. Они не

только получают у ряда его представителей более отчетливую и ясную форму, нежели та, какую они имели у литераторов второй половины 20-х годов, но насыщаются еще к тому же и определенным демократическим содержанием. Романтизм приобретает здесь наиболее законченную и последовательную форму. Он освобождается от многих компромиссных и примиренческих тенденций, очищается от своей половинчатости и нерешительности.

Радикальное течение во французском романтизме 30-х годов отправляется в своих исходных установках от традиций «Сенакля» которые пытались вытравить реакционеры. В «левом» романтизме 30-х годов, в произведениях В. Гюго, А. Дюма, П. Бореля, Сулье реализуются основные принципы той эстетики уродливого, которую выдвигал еще в 1827 году В. Гюго в своем предисловии к «Кромвелю». В левом романтизме 30-х годов продолжается и углубляется критика основ буржуазной цивилизации и разоблачение ее пороков. Именно романтизм 30-х годов развертывает жуткую картину мерзостей и преступлений, характеризующую общество того времени. Публичные дома, больницы, анатомические залы, морги рисуются в качестве символов этого общества в произведениях В. Гюго, П. Бореля, Сулье, А. Дюма. Варварство, жестокость, бесчеловечность свойственны ему. Чудовищным насилием над человеком встает оно перед взорами читателя. Герой окружен здесь тюрьмами, виселицами, палачами, ему угрожают физическими истязаниями, пытками, нравственными мучениями, казнями. Братоубийство, детоубийство, кровосмешение, насилие и надругательство над женщиной, людская рознь, ужасное человеческое одиночество царят здесь. Грандиозным кошмаром нависает над героем та жизненная среда, в которой ему приходится жить и развиваться.

Но романтизм 30-х годов — и в этом его существенное отличие от романтического движения эпохи «Сенакля» — не ограничивает себя борьбой с существующим строем, ниспровержением наличной действительности. Романтики 30-х годов находятся в поисках выхода из этой действительности, в поисках новых социальных сил, новых людей. Они принимают в этом отношении указания сен-симонистов. Романтикам второй половины 20-х годов буржуазная культура представлялась еще в качестве чего-то слитного и целостного. Писатели 30-х годов стали мыслить ее диференцированно, различая в ней лиц, заправляющих судьбами общества, его «хо-

зяев» и лиц, подвластных и подчиненных этим «хозяевам». И именно эти подвластные, подчиненные лица оказались у них людьми нового типа, натурами органическими, целостными, не деформированными, не искаженными буржуазной цивилизацией, людьми более высокого, чем они, морального уровня. Совсем не случайно, что основные представители «левого» романтизма 30-х годов — Гюго, Сю, Дюма, Борель, Ж.-Санд, Сулье — находят своего героя за пределами буржуазной жизненной нормы, среди людей, презираемых господствующими классами, среди «отверженных», среди выброшенных обществом за борт, среди бродяг, воров, проституток, разбойников. Героем является у них в то же время человек, томящийся под бременем бедности и имущественного неравенства, человек из народа, крестьянин, ремесленник, пролетарий. На месте центрального героя оказывается у них женщина, и не в качестве объекта любви и поклонения, но как предмет насилия, как предмет частной собственности, как жертва существующих общественных отношений, как раба мужчины. Женщина является у них в качестве человека, который ничего не выигрывает от существующей цивилизации и не пользуется вовсе благами равенства и свободы. Этот новый герой сохраняет все основные черты романтического характера — его динамичность, устремленность за пределы наличной жизни, томление и тоску по иному строю существования. Но все же эти черты остаются значащими для нового героя именно потому, что самые условия его жизни, условия неадекватные его потребностям, питают его неудовлетворенность существующим, его стремление отменить и перестроить обстоятельства, в которых он оказался.

Не случайно консервативная и реакционная критика, обрушивающаяся на романтизм, возражает в первую очередь против поисков героя в среде отверженных, недовольных и угнетенных, против поисков, которые ведут В. Гюго, Э. Сю, Ж.-Санд. Альфреда Нетмана возмущают романы Ж.-Санд, потому что все ее главные герои «находятся вне общества», «не признаны людьми или опозорены ими». «Высокое, социальное положение всего соединяется (у нее) с низким нравственным и духовным уровнем». Чтобы найти действительное превосходство, ей приходится «спуститься вниз», утверждает он. Именно по тем же мотивам А. Нетман обрушивается на Гюго. Гюго, по его словам, «льстит демократической гордости», льстит народу, «унижая перед ним господствующие общественные силы», «снижает холмы и возвышает долины».

В «Соборе Парижской богоматери» и в драмах своих он превозносит все, что ни есть «презренного, вульгарного, ничтожного». Дворянина Феба и священника Клода Фролло Гюго приносит в жертву звонарю Квазимодо и танцовщице Эсмеральде, шута Трибуле возвышает над королем Франциском, лакея Рюи Блаза над испанской королевой, куртизанку Марион над кардиналом Ришелье.

В том же направлении, что реакционеры, действуют и декадентствующие романтики. Любопытны здесь выступления Т. Готье против поисков нового героя у левых романтиков, борьба Готье с образом народного героя, которого выдвигает Ж.-Санд, Гюго, Э. Сю. Готье высмеивает писателей, которые представляют «людоедами» и «порочными чудовищами» богачей. Он не верит в «добродетель пролетариев». Он с огорчением следит за распространением «нездоровых идей несправедливости и насилия» в низших классах[1].

Эти установки Готье особенно отчетливо проявляются в его статье, посвященной творчеству О. Барбье. Готье чрезвычайно недоброжелательно квалифицирует здесь сборники политической лирики Барбье, его «Ямбы». С отвращением взирает Готье на «картины нездоровых предместий», на образы «мертвенно бледных оборванцев». Еще большее возмущение вызывает у Готье другой стихотворный сборник Барбье. Готье высмеивает «жалость к несчастным», которая пронизывает этот сборник, отмечает «однообразные и утомляющие жалобы», которые его переполняют. На всем этом обнаруживает Готье только лишь одни «риторические преувеличения».

Особенно резко обрушивается Готье на Барбье за картины индустриальной Англии в том же «Лазаре». Художник должен интересоваться,— утверждает Барбье,— «небом и морем» и «зелеными листьями». Он должен заботиться о «парросском мраморе», «венецианском мраморе», не беспокоясь о «человечестве» вообще. «Обелиски из желтых кирпичей», «каменноугольное небо», «черные трубы», «машины с заостренными зубьями», которые «извергают дым и огонь», «тысячи катушек лихорадочно и безостановочно вертящихся»— все эти детали английского индустриального пейзажа, тесно связанные с жизнью бесправной и эксплоатируемой пролетарской массы, не представляются ему объектами, годными для художественного изображения.

Но поиски нового героя, поиски выхода из современно-

[1] Revue des deux Mondes, 1841, t. 26.

сти заново укрепляют и обосновывают критику тех обстоятельств, в которых живут эти новые герои. Борьба за свободного человека приводит к более конкретной и обстоятельной критике существующего рабства человека, к критике бесчеловечных условий действительности, к критике мира, в котором вещи властвуют над человеком. Показ замечательных, неиспользованных сокровищ и возможностей, которые хранит в себе человек, соединяется здесь с разоблачением среды, которая тормозит человеческую активность и подавляет, сводит на-нет внутренний мир человека.

Фактическое неравенство в обществе юридически равноправных субъектов, нищета, проституция, рабство женщины, неправильная организация труда становятся узловыми проблемами в литературе 30 — 40-х годов. Писатели проникают теперь в тайны частной жизни, которая противопоставлялась в XVIII веке, как сфера гармонии и свободы области неравенства и насилия, области общественно-гражданской жизни. Они обнаруживают деспотизм, неравенство и насилие в семье и экономических отношениях. Они обнаруживают недостаточность политического переворота 1789—1794 годов, недостаточность буржуазной демократии в той ее форме, как она сложилась после 1830 года. Они ставят на очередь, сами того не сознавая, проблему коренного переустройства общественных отношений, проблему социальной революции.

Недаром во французских демократических романтиках 30-х годов английские консервативные критики видели, прежде всего, людей, связанных с Июльской революцией, людей, не удовлетворенных ее результатами и старающихся ее продолжить. «Эдинбургское обозрение» указывает в 1837 году, что новая французская литературная школа оторвалась от национальной традиции, от Шатобриана. Она возникла под влиянием английской литературы (имеется в виду, в первую очередь, Байрон). Непосредственной же ее причиной является обстановка 30-х годов, «величайшее возбуждение умов», «политические конвульсии», и «огромная революция в нравах». «Моральная анархия», охватившая французскую литературу после 1830 года, представляется критику из «Blackwood Magazine» (1831) не менее опасной, чем «социальная анархия» революции. Она «подрывает основы порядка». Она ставит под удар учреждения, которые его охраняют. «Разрушительный дух, овладевший воображением французских писателей, угрожает всем мнениям и системам, кото-

рые поддерживают существование социального строя»[1]. Самое обращение к показу уродливых и отвратительных сторон современной жизни представляется в этой связи вытекающим из протеста против установленных норм и законов, против устоев современного общества. «Сочетание безобразного и прекрасного, порока и добродетели делают смешными и недостойными вещи, которые должны оставаться священными и благоговейно почитаться,— замечает в 1834 году по поводу драм Гюго в своей книге «France social,. literary, political» Бульвер[2].

---

[1] Цит. по Moraud, p. 249.
[2] Ibid., p. 270.

# ВИКТОР ГЮГО В ЭПОХУ РЕСТАВРАЦИИ И ИЮЛЬСКОЙ МОНАРХИИ

## 1

Виктор Мари Гюго, крупнейший деятель французской романтической школы, родился в 1802 году. Гюго был сыном полковника республиканской армии, принимавшего участие в подавлении контрреволюционного вандейского восстания, а в эпоху Наполеона ставшего генералом. Через него будущий поэт является наследником традиций периода революции и Империи.

Но влияние отца осложнялось у Гюго материнским воспитанием. А мать Гюго, дочь богатого судовладельца, происходила из буржуазной семьи, преданной старому режиму и исполненной роялистских симпатий. Воспитание, которое Гюго получил в школе, укрепило идеологическое наследство, перешедшее к нему от матери. Социально-политическая атмосфера Реставрации 1810-х годов, во второй половине которых он стал выступать как поэт, еще более усилила в нем монархические и реакционные иллюзии. Будущий вождь «Сенакля» и союзник либералов, а несколько позже, в 30-х годах, глава наиболее последовательного и наиболее демократического течения в романтизме, находился в начале своего творческого пути чрезвычайно далеко от освободительного движения. Гюго начала 20-х годов принадлежит к числу учеников и последователей Шатобриана, входит в кружок романтиков, руководимый Дешаном, является сам редактором ультрамонархического журнала «Литературный консерватор», состоит в «Обществе благонамеренной литера-

туры» и в кружке «Французской музы» и деятельно участвует в органе этого кружка.

В литературную жизнь своей эпохи Гюго входит прежде всего как лирический поэт. Писать стихи он начинает 14 лет от роду. Год спустя он получает награду за стихотворение о пользе наук. В 1819 году ему достаются две премии от Тулузской академии за его оды. Первое собрание од Виктора Гюго появляется в 1822 году. За ним последовали в 1824 и 1826 годах 2-й и 3-й тома «Од». В 1827 году вышли его «Оды и баллады».

Для понимания литературных позиций В. Гюго начала 20-х годов очень важны критические статьи, написанные им как раз в эти годы и печатавшиеся в «Литературном консерваторе» и во «Французской музе». Являясь тогда сторонником общественно-политических взглядов, свойственных всей шатобриановской школе в целом, Гюго разделяет и их философскую и литературную доктрину. В критических статьях 1820 — 1824 годов он выступает подобно Гиро и Суме прежде всего как ярый противник революционной эпохи XVIII столетия и апологет XVII века, апологет абсолютизма и средневековья.

Теоретические позиции Гюго находят свое отражение и в его литературной практике. Лирические стихотворения, лирические оды, с которых начинается его литературная деятельность, вполне соответствуют его политическим и эстетическим взглядам.

В известной части своих од Гюго находится под сильным влиянием спиритуалистической струи в поэзии Виньи и Ламартина, является прямым продолжателем и учеником обоих этих поэтов. В одах этих, относящихся большей частью к 1819—1822 годам («Сожаление», «Овраг Шеризи», «Летучая мышь»), на первом плане стоит борьба с материальным миром, с материальным наслаждением, со сферой чувственного и телесного. Поэт подчеркивает преходящность всего земного, кратковременность и скоротечность земных наслаждений и радостей. Лирический герой Гюго разочарован в материальном богатстве и пресыщен им («Счастливец»). Он мечтает о смерти, он полон мыслей о всеобщей катастрофе и о Страшном суде («Антихрист»).

Гюго не удовлетворяет, однако, абстрактно метафизическая концепция действительности, свойственная Ламартину и раннему Виньи. Мир истории, мир политической борьбы, мир больших событий, затрагивающих жизнь огромных масс

народа, вовлекает Гюго в свою поэзию. Он имеет дело в своей поэзии не с жизнью человека вообще, а с определенными эпохами человеческой истории. Самая тема упадка, декаданса, разрушения дается у него в аспекте исторического движения, исторического времени, в аспекте истории. Не гибель человеческого рода, как у Виньи в «Потопе», а упадок и разрушение античной культуры изображает он в своих одах. Пресыщенные богачи Рима, жестокие римские императоры — вот образы его лирики; страсть к разрушению, к гибели, к уходу из мира, охватившая все римское общество — вот ее мотивы (ср. «Песню на празднике Нерона», «Преданность», «Счастливец»). Также исторически подходит он и к современности. Не частная жизнь современного человека, а большие общественные явления — Революция, Империя, Реставрация — привлекают его внимание.

Мир истории предстает, однако, перед Гюго в аспекте суженном, упрощенном и урезанном. Кругозор поэта резко ограничен монархической, ультрароялистской идеологией. Он все видит, по его собственным словам, «с высоты монархических идей и религиозных верований» (Предисловие ко II тому «Од»). Активно реагируя на события современной общественной жизни и по всякому случаю вспоминая о событиях ближайшего прошлого, он отмечает и приветствует при этом лишь то, что укрепляет консервативные силы (рождение герцога Бордоского, коронование Карла X), оплакивает лишь то, что ослабляет реакционный лагерь (убийство герцога Беррийского, смерть Людовика XVIII). Таково же и отношение Гюго к прошлому, то есть в первую очередь к Революции. Он воспевает «жертвы» революционного террора, он поет дифирамбы вандейскому восстанию против Республики, он осыпает упреками и обвинениями Наполеона. Узко и тенденциозно у Гюго самое понимание французской революции и Реставрации. Как крушение аристократической «безбожной» культуры XVIII века рассматривает он Революцию. В Реставрации видит он победу бога над безбожниками. Культура XVIII века и эпоха Революции изображается у него как черная, враждебная, злая сила.

Отличаясь от поэзии Ламартина и Виньи своим историзмом, лирика Гюго является глубоко отличной от них и по образу своего героя. Если лирический герой Ламартина уклонялся от деятельного участия в событиях внешнего мира, если Виньи приводил своих героев к сознанию безполезности и ненужности всякого активного отношения к действитель-

ности, то у Гюго позиция его лирического героя оказалась далекой от этих установок. Герой его весь, целиком, без остатка обращен во вне, к событиям, происходящим в объективном мире. Он бурно, в повышенной эмоциональной форме реагирует на эти события. Он редко описывает и констатирует факты, редко в то же время заглядывает в себя. Он восклицает, восторгается, негодует, возмущается. Потому-то так часты в одах Гюго обращения и призывы к внешнему миру и т. п.

Активность героя имеет здесь, однако, совершенно внешний характер. Она не выходит за пределы сознания героя, его голоса, ограничивается его жестом. Герой не участвует в качестве субъекта в событиях, которые он передает. Он только принимает безоговорочно одни события и не менее безоговорочно отрицает другие. Он не имеет своего внутреннего мира, своего особого «я», отличного от окружающего. В этой подчиненности объекту, в этом равнодушии ко всему субъективному, ко всему своеобразному и неповторимому сказываются, конечно, у Гюго традиции классицизма, традиции значительно более глубоко преодоленные у Ламартина и в особенности у Виньи.

Среди од Гюго встречаются, впрочем, стихотворения, написанные, главным образом, в 1852—1827 годах, где эти традиции выступают менее отчетливо и резко («Развалины Монфора-Амори», «Путешествие», «Прогулка», «Графине А. Н.»). Здесь менее приглушенно дана личность героя, его жизненный путь, его биография, его частная жизнь. Внешний мир, с другой стороны, освобождается здесь от грандиозных абстракций и олицетворений. Революция, Анархия, Свобода, Гений, Душа здесь отсутствуют. Здесь появляются конкретные вещи, перед героем расстилается пейзаж. Здесь больше живописности, больше чисто зрительных, оптических образов.

Зрелищность, живописность отличает и баллады Гюго, создавшиеся, главным образом, в 1825 и 1828 годах. Только пейзаж, вещи и события здесь не современные, а средневековые — феодальные замки, башни, рыцарские доспехи, дротики, щиты, стальные латы, мортиры, лютни из слоновой кости. Здесь происходят турниры и битвы, воины возвращаются домой после победы, рыцари выезжают на охоту. Сами действующие лица тоже здесь далеки от современности — это пажи, трубадуры, лучники, копейщики, литаврщики.

Баллады Гюго тесно примыкают по своему мироощущению к его одам. Борьба с революцией, с освободительным движением присутствует несомненно и здесь. Идеализированное, якобы не знающее никаких общественных противоречий средневековье определенно противостоит у него бурной и хаотической современности. Идиллический феодализм противопоставлен здесь «анархии» сегодняшнего дня. К общественной «гармонии» далекого прошлого призывает автор, утомленный «беспорядком» настоящего.

Но рядом с этой темой в балладах Гюго ощущаются и иные, не совпадающие с нею целиком темы и мотивы. Мир средневековья переплетается в балладах Гюго с миром сказки. Рядом с рыцарями и трубадурами здесь действуют гномы, сильфы, русалки, феи, карлики, великаны, демоны, бесенята. Оказывается, что дело не только в самом средневековье, но также и в экзотической, экстраординарной действительности, в мечте о свободной, нерегламентированной жизни, которую представляет мир сказки, в мечте о жизни, полной приключений, происшествий и событий, в мечте о жизни, полной нового, неоткрытого, неизведанного. Оппозицию и протест вызывает у Гюго не та частичная свобода и автономия личности, которую приносит с собой капитализм (именно против нее направляется протест Шатобриана и Ламартина), а та несвобода, скованность и обезличенность человека, которые утверждали собой дореволюционное общество, мир старого режима, эстетика классицизма и спиритуализма и их защитники в условиях послереволюционного порядка. Красочность, таинственность, чудесность — вот, что привлекает Гюго в мире, который он изображает. Этой стороной своей баллады примыкают к новеллам и сказкам Нодье, к поэмам и стихотворениям Виньи. В них таятся традиции готического романа и Байрона. Классицизм, царствующий полновластно в одах Гюго, утрачивает здесь свое значение. А вместе с ним утрачивает частично свое значение для Гюго и его реакционный взгляд на мир.

Готический роман оказывает, впрочем, серьезное влияние на Гюго и до 1825—1828 годов, до того времени, когда он создает свои баллады. Влияние его ясно ощущается и в первом романе Гюго, и его «Гане-Исландце» (1823). С патриархальным, идиллическим, полурастительным существованием, с традициями Руссо и раннего романтизма борется Гюго в своем романе. Идеалом Гюго является яркая, красочная жизнь, полная приключений, необычного и неизведанного,

тайн и опасностей, подстерегающих человека и требующих от него напряжения всех сил и способностей, напряжения всей его духовной энергии.

Герой романа Орденер, сын вице-короля Дании, ставит своей целью спасти от гибели отца своей возлюбленной Иогана Шумахера, в прошлом всемогущего канцлера, ныне жалкого, оклеветанного врагами узника крепости Дронтгейм. Он отправляется в поиски за таинственной шкатулкой с бумагами, которые могли бы реабилитировать Шумахера и которую похитили враги. Через целый ряд опасных авантюр и катастрофических ситуаций проходит путь Орденера. Жизнь его часто висит на волоске. Он ночует во время бури в сторожке палача. Он едва не погибает от руки получудовища-получеловека, живущего в горах — от руки Гана-Исландца. Его едва не убивают восставшие рудокопы, принявшие его за шпиона. Он участвует затем в восстании рудокопов, попадает в тюрьму и ему, как государственному преступнику, угрожает смертная казнь.

Опасный и таинственный, необычайный и неизвестный мир располагается вокруг героя. От героя скрыта связь врагов Шумахера с восстанием углекопов. Ему ничего неизвестно о самом восстании, невольным участником которого он становится. Ему неизвестно даже содержание той шкатулки, в поиски которой он отправляется. Атмосфера таинственности и необычности, окутывающая события романа, усиливается еще тем, что герой его остается незнакомцем для большинства действующих лиц романа, является человеком, имя которого никому неизвестно, про которого никто не знает, что он сын вице-короля Дании.

Эта обычная для романтиков оторванность героя от мира, разорванность сознания и бытия, отличается, впрочем, одной любопытной особенностью. Между героем и действительностью нет в сущности какой-либо глубокой враждебности. В этом принципиальное отличие Орденера от Сен-Мара. Очень важно, что героя в романе все любят, хотя и не знают его по имени. Он окружен всеобщей симпатией и заботой, хотя никто не подозревает, кто он таков на самом деле. Он не одинок, не заброшен в чужой мир, как Моисей Виньи, как Рене Шатобриана, как Коринна Сталь, как лирический герой Ламартина или Сент-Бева.

С этим сочетается еще одна своеобразная подробность, отличающая Орденера от Сен-Мара. Сен-Мар не только изолирован и оторван от других. Он еще сам аристократически

высокомерен и презрительно относится к большинству окружающих его—к народу. Глубочайшая трагичность его положения—пусть он совсем не осознает это—в том, что он по самому существу своему не может опереться в своем бунте на народные массы. А вот Орденер лишен всякого высокомерия и кичливости в своем отношении к народу. Он ведет себя с рудокопами, с рыбаками, как равный с равными. То, что никто не может заподозрить в нем сына вице-короля, то, что все принимают его за простолюдина или по крайней мере за человека «среднего состояния», тоже совсем не случайно. В его простоте и скромности и проявляется в сущности благородство Орденера, которого лишен, например, пустой щеголь, сын графа Алефельда.

Но всего этого мало. Орденер не только друг народа, но и его союзник. Он принимает участие в восстании рудокопов против королевской власти. Он борется за народные интересы. С этим связано еще и другое. Сам народ перестает быть у Гюго безличной массой, как это было в романе Виньи. Из толпы начинают выделяться личности, индивидуальности. Люди из народа (горец Коннибаль, рудокоп Норбит) сами по себе благороднее, возвышеннее, нравственно чище, чем аристократ граф Алефельд, плут и интриган. Если Алефельд предает своего верного слугу Муздемона, то рудокоп Норбит идет на смерть, не желая нарушить клятву.

Все это не делает еще, конечно, молодого Гюго революционером. Ведь если Сен-Мар — бунтовщик-аристократ, то Орденер — народник-консерватор. Он не гнушается народом, но он случайный персонаж в восстании. Избавление от голода и нищеты приносит рабочим не бунтарь и революционер, а сын вице-короля Орденер, вернувшийся в конце романа в свое исходное положение, снова ставший бароном Гарвиком, кавалером ордена Данеброг.

Счастливая развязка в романе не случайна. Идиллические моменты остаются в нем не до конца преодоленными. Роман свободен от того трагического оттенка, который свойственен «готическому» жанру и байронической поэме. Зло, уродливое мыслятся здесь как составная часть мира, но не имеют существенного значения для него, зло, уродливое воплощаются в Гане-Исландце, у которого нет прочных связей с другими людьми, с человеческим обществом, который представляет собою скорее факт природы, чем явление человеческой культуры. Это не человек, а чудовище, полузверь, полуживотное.

## 2

Преодоление феодальных и монархических иллюзий, окончательное преодоление идиллической атмосферы, которая отличала и баллады Гюго и его Гана-Исландца, составляет содержание эволюции, которую претерпевает творчество Гюго во второй половине 20-х годов, когда он сближается с либералами, выходит из-под опеки консервативных и реакционных кругов, пересматривает взгляды свои на Реставрацию, на Наполеона, на классицизм, на культуру XVII столетия. Не в Расине и Буало, а в литературе Возрождения, в Шекспире, Рабле и Сервантесе, с одной стороны, в Вальтере Скотте, с другой, находит он теперь свои образцы.

Романтические тенденции творчества В. Гюго, проявившиеся уже в одах и «Гане-Исландце» — я имею в виду его тяготение к показу большого, исторического мира, широкой общественной жизни, волевого, активного героя, соответствующего этой жизни и этому миру — именно теперь под влиянием эстетики Стендаля и эстетики «Сенакля» получают свое полное развитие.

Отказ от реакционной идеологии влечет, однако, за собой одновременно и усиление трагических мотивов. Гюго не идет ведь на примирение с буржуазией, не становится либералом. Но он не видит в то же время и сил будущего, таящихся внутри этого общества и призванных его разрушить. Он проникается скепсисом и сомнением. Именно во второй половине 20-х годов полностью торжествует у Гюго свою победу влияние Байрона и готического романа. Именно в эти годы одерживает победу у Гюго то, что в балладах и в «Гане-Исландце» было подчинено и ограничено, то, что Нодье исключал в 1822—1823 годах из сферы «подлинного романтизма». Я имею в виду мир кошмаров и ужасов, мир уродливого и безобразного. Эстетическому оправданию его Гюго посвящает свое знаменитое предисловие к драматической хронике «Кромвель».

Первоначально, правда, ужасное, уродливое, безобразное раскрывается у Гюго в трагикомедийной интерпретации. Скепсис его первоначально окрашен эстетизмом. Гюго не видит положительных сил в действительности, но не склонен приходить в отчаяние от этого. Он склоняется к объективизму, к косвенному оправданию всего существующего. Именно в этот период пишет он своего «Кромвеля» (1826).

Создавая «Кромвеля», Гюго переносит в драму те роман-

тические творческие принципы, которым он следовал в «Гане-Исландце» и которые определяют собой эстетику Стендаля и «Сенакля». Мы снова сталкиваемся здесь с большими историческими событиями, с крупными политическими деятелями, с напряженным, катастрофическим развитием действия, с гигантскими романтическими страстями, с мужественными романтическими характерами, с героическими поступками. Действие драматической хроники протекает на фоне красочной, пестрой, живописной обстановки, подчеркивающей богатство, полноту, изобилие той жизни, в которой принимают участие персонажи, соответствующей богатству и полноте их внутреннего мира, их душевной жизни. Как и в «Гане-Исландце» Гюго, действие не замыкается здесь в пределах душевной жизни изолированного героя, не протекает в камерной обстановке, не сводится к взаимоотношениям нескольких действующих лиц между собой. Гюго уничтожает в соответствии с этим пространственную и временную замкнутость театра классицизма, ниспровергает теорию трех единств. В пьесе участвуют десятки отдельных персонажей, в ней принимают участие целые партии и группы людей, в ней действует народная масса. Двойной заговор против Кромвеля (роялистский и республиканский) и попытки самого Кромвеля положить конец революции и восстановить монархию в Англии — вот к чему сводится содержание пьесы. В ней решается вопрос о путях развития целой страны, о будущем целого народа, об итогах целой эпохи, об итогах революции.

«Кромвеля» Гюго нужно рассматривать, в первую очередь, как вещь полемически направленную против «Сен-Мара» Виньи. Несомненно, что образ Кромвеля у Гюго является прямым ответом на образ Ришелье в романе Виньи. Очень важно уже то, что лидер новых, антифеодальных общественных сил, носитель прогрессивного, восходящего движения и развития, каким является у Гюго Кромвель, перестает быть у него злодеем, перестает быть антагонистом героя, главным тормозом его роста, главным препятствием на его жизненном пути и становится центральным персонажем произведения. Его жизненная судьба, его борьба с врагами оказывается у Гюго основным предметом изображения.

Этому соответствует и освещение, в котором Гюго показывает роялистский заговор. Образы роялистов свободны у него от всякой идеализации, от всякого благородства, от всякой героики. Вот Рочестер, якобы смелый и искусный

заговорщик, с опасностью для жизни проникающий в дом Кромвеля в качестве домашнего священника и намеревающийся усыпить его, чтобы облегчить его похищение роялистами. Но Рочестер забывает ради любовной интриги с дочерью Кромвеля о серьезном поручении, на него возложенном, и срывает тем самым заговор. Он капризен, легкомыслен, неустойчив. Вот сэр Вильям Меррей, который переходит с необыкновенной легкостью из лагеря Кромвеля в лагерь заговорщиков. Он полон честолюбивых замыслов, полон мечтаний о наградах, которые он получит в случае удачи от короля Карла II. Вот уважаемый всеми роялистами старый придворный сэр Ричард Уиллис. Но ведь это шпион Кромвеля, занимающийся слежкой за бывшими сторонниками того же Кромвеля — республиканцами. Трусость, корысть, материальный интерес, легкомыслие, каприз — вот что толкает этих персонажей на те или иные поступки. Правда, среди роялистов мы встречаем и таких стойких, мужественных, принципиальных людей, как лорд Осборн. Но они изображены у Гюго ограниченными людьми, они находятся во власти своих старорежимных предрассудков, они неспособны учесть реальную мощь Кромвеля и поддержку, которую оказывает ему народ. Вообще роялисты находятся у Гюго на положении героев комедии, они не могут охватить окружающий их мир в своем сознании и представляются тем самым недалекими, недальновидными, непроницательными.

Разоблачение участников роялистского заговора вовсе не означает еще, однако, что Гюго близок в своей пьесе к либеральным писателям типа Вите. Дело в том, что разоблачение, которому подвергаются у Гюго роялисты, распространяется у него и на участников республиканского заговора, на сторонников буржуазного общества. Если Рочестер представляется легкомысленным и комичным, то Ламберт, вождь республиканцев,— труслив и жалок, если Осборн находится во власти групповых предрассудков, то такие же предрассудки, пусть республиканские, а не монархические, властвуют над Синдеркомбом и фанатиком Карром. Республиканцы оказываются у Гюго во власти тех же эгоистических, корыстных интересов, что и роялисты. Особенно колоритна в этом отношении фигура строгого и сурового пуританина Барбона, готовящегося убить ренегата и контрреволюционера Кромвеля в торжественном собрании. Этот Барбон является обойщиком и мебельщиком Кромвеля. Он устраивает помост для трона, снабжает помещение мебелью и ковра-

ми для этого же самого торжественного собрания. Он полон забот о своем барыше и о том, что Кромвель, если он будет убит, ничего ему не заплатит, а кровь Кромвеля испачкает мебель и ковры. И он выдает Кромвелю заговорщиков. Та же страсть к накоплению, к богатству, те же хищные аппетиты обнаруживает Гюго и у других внешне очень аскетических, неподкупных и принципиальных республиканцев. Той же страстью одержимы и Гаррисон, и Синдеркомб, и Овертон. Они мечтают о разделе имущества, которое останется им от Кромвеля, они готовы захватить ковры и мебель Барбона.

Дискредитация нового, буржуазного общества еще отчетливее сказывается на образе самого Кромвеля. Нужно, впрочем, иметь в виду, что образ Кромвеля Гюго создает в соответствии с требованиями литературной теории либералов. Героя своего Гюго резко противопоставляет эстетическим установкам романтизма «Французской музы». Герой его не отрешен от действительности, как Сен-Мар, как Жан Сбогар, как герои поэм Виньи, как лирический герой Ламартина. Нельзя сказать про него, что он «не от мира сего»; в нем нет ничего от руссоистской мечтательности и меланхоличности. Кромвель — человек действия, смелый, предприимчивый, инициативный, решительный. Он умеет во-время предупреждать грозящую ему опасность, умеет ловко и остроумно разрушить планы своих врагов, с блеском одерживает победу над заговорщиками. Это глубокий практик, прекрасно представляющий себе соотношение реальных сил действительности, трезво определяющий обстановку, ситуацию, в которой находится. Кромвель прекрасно знает цену и себе, и окружающим его людям. В этом смысле у него много общего с героями Вите, в частности с его герцогом де Гюизом.

Тем не менее эти достоинства Кромвеля в пьесе оказываются опороченными. Гюго полемизирует в своей пьесе с литературной программой буржуазных либералов; недаром они встречают ее так смущенно и растерянно. Своей пьесой он как бы показывает недостаточность тех требований, которые они предъявляли к образу героя.

Очень важно, прежде всего, то обстоятельство, что Кромвель выступает в пьесе в очень невыгодный, невыигрышный момент своей биографии. Он изображен здесь совершающим крупную политическую ошибку. Великий революционер, разгромивший в Англии феодальный строй, намеревается — по ходу действия пьесы — изменить революции, предать ее ин-

тересы, намеревается зачеркнуть весь свой героический жизненный путь, позорно завершить свою биографию, став королем Англии, восстановить на своей родине монархический строй, им же уничтоженный. Он дается, таким образом, в момент своего «падения», когда рушатся его принципы и политические установки. Кромвель отрывается от народных масс, с помощью которых он достиг своего величия. Он руководствуется в своем поведении не общенациональными и общегосударственными соображениями. Он следует личным своим интересам. Но отсюда вытекают все другие его особенности.

Несмотря на всю связь свою с действительностью, с миром практики и действия, Кромвель лишен того внутреннего равновесия, той гармоничности, которая отличает у Вите его герцога де Гюиза. Он прежде всего трагически одинок и заброшен, покинут всеми окружающими его людьми. Он чужой среди своих единомышленников, он не имеет общего языка с членами своей семьи, ему изменяют, его предают все, кто только с ним ни сталкивается. В борьбе своей он может в сущности рассчитывать только на самого себя. Помощи ждать ему неоткуда.

Одиночество Кромвеля, делающее его близким образу романтического героя, соединяется у него с тою разочарованностью в благах и ценностях мира, которая отличает героев Виньи и Ламартина. Гюго усиленно подчеркивает, что высокое положение Кромвеля, его величие, его слава, его всемогущество, наконец, та пышность, что окружает его, еще не делают его счастливым и удовлетворенным своей судьбой. Недаром размышления его о себе самом и о своем жизненном пути так напоминают ход мыслей Виньи в его «Моисее», в «Дочери Иевфая», в «Тюрьме» и других произведениях.

Все это, впрочем, не делает Кромвеля законченным трагическим персонажем. Разрыв героя с действительностью всегда осложнялся у романтиков представлением о самом герое, как о лице, стоящем выше в силу своих неоспоримых достоинств враждебной ему действительности. Так было и с Сен-Маром, и с Моисеем, и с Жаном Сбогаром. Отсюда и вытекало последовательно трагическое мировосприятие Виньи и отчасти Нодье. Оторвавшийся от народа, от прогрессивного хода истории, Кромвель оказался лишен этой высокой позиции, оказался, если и не ниже общества, в котором он вырос, то и не выше его.

Нужно иметь в виду, что по жанру своему пьеса Гюго является трагикомедией. И дело здесь не только в благополучной развязке, не только в том, что в самом конфликте пьесы нет ничего безвыходного, но и в том, что персонажи пьесы — и роялисты, и республиканцы — лишены, как мы видели уже, какой бы то ни было героики. Все они стоят ниже тех требований, которые предъявляет к ним их положение. Все они неспособны стать орудиями и силами исторического прогресса. Все они ограничены той действительностью в которой живут, той ситуацией, в которой действуют. Все они не в силах вместить эту ситуацию, эту действительность в свое сознание, понять эту ситуацию и до конца ее осмыслить.

Универсальным приемом, подчеркивающим эту трагикомическую беспомощность персонажей, являются у Гюго речи a parte, которыми перенасыщены у него реплики действующих лиц. Речи a parte открывают зрителю сущность каждого персонажа, его внутреннее содержание, его подлинные замыслы. Речи a parte подчеркивают в то же время ограниченные познавательные и мыслительные возможности окружающих данное лицо персонажей. До них не доходит подлинная действительность, скрытая в этих речах, доступных только читателю и зрителю. Они не идут дальше видимости, внешности, маски. Отсюда комедийные qui pro quo, возникающие в пьесе недоразумения, причудливые несовпадения, власть случая над людьми, игра случайности с человеком, как своей жертвой.

Кромвель фактически ничем не возвышается над трагикомическим уровнем того мира, в котором живет, над трагикомедийной нормой, по которой существует. И на него распространяется прием речей a parte, и он не постигает подлинной сути своих собеседников. Прекрасный практик, политик, дипломат, он не свободен от той ограниченности, которая оказывается свойственна всем остальным персонажам пьесы. Гюго постоянно подчеркивает не только его ловкость, предприимчивость, решительность, но также и то, что он чересчур доверчиво относится к своим союзникам-республиканцам, недостаточно правильно оценивает силы роялистов, считая их менее мощными и смелыми, чем они есть на самом деле, заблуждается в отношении своего сына, полагая его своим врагом и изменником. Вообще многое Кромвелю недоступно и непонятно.

С этим соединяется и то, что победой над врагами

Кромвель обязан, в конечном счете, не своим личным качествам, а счастливой случайности, доставившей ему в руки письмо Рочестера к своим единомышленникам, из которого он узнает о размерах заговора и об успехах, которых заговорщики уже успели добиться. Правда, он прекрасно использует сделанное им открытие, поистине виртуозно приводя своих врагов к полному разгрому. Но победу все-таки доставляет ему случай. Кромвель здесь так же бессилен, как и все окружающие его люди, так же близок по своему положению к персонажам трагикомедии, как и все прочие действующие лица пьесы.

Близость образа Кромвеля к трагикомедийным образам углубляет, усиливает, доводит до предела скептическое мировоззрение, выраженное в пьесе. Нужно иметь в виду, что речи a parte, подчеркивающие ограниченность сознания персонажей Гюго, ведут к разрушению всяческой героики. Разрушение героики влечет за собой уже самое содержание этих речей a parte, так как подлинная суть персонажей, проявленная в этих речах, оказывается недостойной, низкой, низменной, антигероической. Речи a parte вскрывают грубые материальные инстинкты и вожделения, руководящие людьми, приводят к отрицанию всего благородного и высокого, всего поэтического, они подчеркивают негодность, неспособность персонажей быть носителями исторического прогресса, двигателями истории. Речи a parte выражают и доводят до логического конца ту скептическую диалектику, которой руководствуется в своей поэзии Виньи. Они утверждают отсутствие абсолютной героики, отсутствие абсолютных норм, невозможность прогрессивного движения, движения вперед, восходящего развития.

С другой стороны, дискредитация центрального героя пьесы, отсутствие в ней действующих лиц, которые так противостояли бы развенчанному Кромвелю, как у Виньи кардиналу Ришелье противостоял Сен-Мар, приводит к выводам еще более безотрадным, чем те, к которым приходил Виньи в своем романе. Ведь у Гюго речь идет уже не об ослабленности положительных сил действительности, но вообще об их отсутствии. Идея прогрессивного хода человеческой истории, идея цивилизации не находит себе реальных носителей, не обнаруживает для себя реальной базы. Но тогда становится ясным, почему «Кромвель» у Гюго является исторической трагикомедией, почему в пьесе Гюго нет законченного трагического конфликта. С враждебной действительностью у Гюго

просто некому бороться. Ему некого ей противопоставить. Никто не в состоянии, хотя бы потенциально, стать выше ее. А это обстоятельство, в свою очередь, косвенно ведет к реабилитации всей действительности, так как борьба с ней оказывается невозможной, сама же она представляется совсем не ужасной, не угрожающей, не гибельной для человека. В ней отсутствуют безысходные конфликты и неразрешимые противоречия.

## 3

Новый этап в интерпретации уродливого, безобразного открывается сборником лирических стихотворений Гюго, вышедшим в 1829 году и озаглавленным «Ориенталии». Трагикомедийное отношение к уродливому миру уступает здесь свое место чисто трагической концепции, которая не оставляет ничего для оправдания всей действительности, путь к которому намечается у Гюго в «Кромвеле». «Ориенталии» Гюго продолжают и подводят итог той борьбе с поэзией Ламартина, с ее спиритуализмом и аскетизмом, которая начата была Виньи и которую одновременно с Виньи вел Стендаль.

В «Ориенталиях» Гюго получает полное оправдание материальный мир, земная жизнь, которая подвергалась отрицанию у Ламартина. Многокрасочный, пестрый, отливающий всеми цветами радуги объективный мир оказывается в центре образов у Виктора Гюго. Действительность предстает во всем своем внешнем, зрительном многообразии, во всем своем богатстве и вещественной полноте. Мы покидаем здесь небесные просторы, туманные, как бы покрытые вуалью пейзажи Ламартина. Мы покидаем мир полутонов, зыбких очертаний, неопределенных контуров. Мы вступаем в сферу осязаемых вещей, в сферу красок и форм, зрительных образов и живописных перспектив. Поэт полон восторга и изумления перед открывшейся ему пышностью, великолепием и изобилием предметов внешнего мира. Красные шелковые тюрбаны, одежды, сверкающие драгоценными камнями, ожерелья, тяжелые пистолеты, тигровые шкуры, золотые колчаны, окружают здесь героя. Поэзия неба и природы уступает место у Гюго поэзии материальной культуры.

Гюго остается верен вместе с тем своему интересу к миру истории, миру общественной жизни, который отличал

его раннюю лирику, его оды. Не комнатная обстановка, не камерные вещи, не ближайшее окружение героя привлекают здесь Гюго. В отличие от Виньи он не имеет здесь дела с существованием отдельных обособленных людей, не касается частной жизни. В центре его внимания — грандиозные сооружения, гигантские города, мощные флоты. Он обращается к материальной культуре лишь постольку, поскольку она соприкасается с жизнью широких масс населения, с жизнью всего народа.

Вещи у Виньи являлись в первую очередь предметами наслаждения героя. Они говорили о человеке, погруженном в материальный мир, у Гюго они явились символами мощи человека, создавшего эти вещи. Мощь человека, как творца и строителя действительности, славит Гюго в «Ориенталиях». Он подчеркивает неисчерпаемую творческую активность человека, показывает чудесный мир, сотворенный человеком, демонстрирует богатство и изобилие форм этого мира.

Если Гюго описывает флот, то он дает бесконечные перечисления разных видов кораблей — говорит о галерах, тартанах, яхтах, гаэлетах, баркаролах, каравеллах, бригах, бригантинах, фелюгах, шлюпках, галеасах и т. д. и т. п. («Наварин»). Если он описывает город, то взоры теряются во всех этих башнях, домах с плоскими крышами, стрелках мечетей, золоченых дворцах, мавританских балконах, белоснежных минаретах, оловянных куполах, мачтах из слоновой кости, статуях колоссов, мостах, арках, капителях, гигантских фонарях («Головы Сераля», «Небесный огонь»). Перспектива национальной цивилизации раскрывается в стихотворении «Гренада». Мрачные заводы Тулузы, колокольни и минареты Аликанте, мечети Кордовы, черные стены и великолепные мосты Бильбао, колокольни 800 церквей Валенсии, мавританская крепость Толедо, пояс из башен Пампелуны мелькают здесь, как в калейдоскопе, перед взорами поэта.

Человек у Гюго, таким образом, не только отрекается от неба и возвращается на землю, к земным страстям, радостям и наслаждениям, как у Виньи. Он становится активным средоточием, хозяином этой земли. Он уже не беспомощен, не ничтожен перед богом и природой. Он полон мощи, силы, энергии. Он охвачен движением. Не случайны, поэтому у Гюго образы повелителей мира, образы исполинов, перед которыми всё трепещет. Они и подчеркивают величие человеческого существа, его неисчерпаемые возмож-

ности. Герой Гюго прежде всего мужественен, смел и юн. Он, в первую очередь, воин. Ему ненавистна трусость. Ему ненавистны те, что полагаются на силу других, те, что боятся солнца, те, что дружат с женщинами, те, что склонны к неге и сладкому безделью («Турецкий марш»).

С образом волевого героя тесно связана у Гюго тема освободительной войны, тема мести за насилие, разрыв человека с рабским состоянием («Головы сераля», «Ребенок», «Канарис»), призыв к восстанию против чужеземцев-завоевателей. Пробудившихся рабов и повергнутых наземь насильников изображает он в ряде стихотворений, посвященных греческому восстанию против турецкого ига.

Но гимн цивилизации сопровождается в «Ориенталиях» показом ее изнанки, ее оборотной стороны, ее уродств и пороков. Образы Содома и Гоморры, образ вавилонской башни вплетаются в картину земного великолепия и обилия. Воспевая цивилизацию, Гюго не забывает о силах, действующих внутри ее и ее разлагающих. Совсем не случайно, что «Ориенталии» имеют своим предметом Восток и Испанию. Гюго изображает цивилизацию, в которой отчетливо видны пережитки варварства. Показательно в этом отношении стихотворение «Головы Сераля». За описанием огромного города и пышного дворца следует здесь рассказ о 6000 головах казненных, которыми «украшены» стены и город.

Цивилизация не властна победить варварство и рано или поздно неизбежно падает под его ударами,— такова основная мысль Гюго как автора «Ориенталий». Великолепие человеческой цивилизации, ее богатство и мощь не абсолютны. Мир, построенный человеком, находится на грани катастрофы, уничтожения, гибели. Рушащиеся города, строения, составляют фон поэтической действительности «Ориенталий». Крушение культуры, гибель цивилизации являются одной из центральных тем сборника лирических стихотворений Гюго. Именно в этом сборнике помещено стихотворение Гюго, посвященное гибели Содома и Гоморры («Небесный огонь»). Поэт подробно описывает здесь поле сражения после битвы и разбитую в сражениях армию («Проигранное сражение»). Он детально изображает подбитый в сражениях и покрытый дымом корабль, его умолкшие навсегда пушки, треснувшие мачты и якоря. О сокрушенных городах, о сожженных странах, о задушенных детях, о девственницах, проданных на базарах, о человеческих костях,

чернеющих в долинах, рассказывает он здесь. Образ утеса, на котором стоит замок и который подтачивается морскими волнами, является как бы эпиграфом к его книге. Ту же функцию разрушения, что и морские волны, несет у Гюго и огонь, как всепокоряющая и всеуничтожающая сила. Огонь пожирает у него огромную турецкую эскадру. Огонь пожирает у него Содом и Гоморру. От небесного огня тают, как воск, агаты и порфиры, надгробные камни, колонны и мраморные статуи.

Гюго оказывается здесь во власти религиозно-метафизического мировоззрения, которое определяло собой творчество Ламартина и играло большую роль для Виньи. Он обращается к образу бога, который карает отпавшего от добра и морально деградировавшего человека. Но с этим образом связывается у него и тема человеческого бессилия, опять-таки восходящая к Виньи и Ламартину. Очень важно, что в существовании человека Гюго подчеркивает подвластность его ходу времени. Человеческая судьба изменчива и переменна. Восход сопровождается в ней упадком, все достигшее вершины и гребня волны спускается вниз к подножию. Образы Мазепы, Наполеона, побежденного паши демонстрируют переходящность человеческого счастья и славы, кратковременность успеха и удачи.

## 4

Начало нового периода в творческом развитии В. Гюго относится к концу 20-х годов. В атмосфере приближающейся революции крепнут и торжествуют свою победу в его творчестве те демократические тенденции, которые уже имели немаловажное значение для таких произведений Гюго, как «Ган Исландец», «Кромвель» и «Ориенталии». Гюго окончательно разрывает в эти годы и особенно после 1830 года с реакционной партией, с легитимистами, укрепляет свои связи с либералами, наметившиеся уже с середины 20-х годов, а фактически идет значительно дальше либералов, являясь в 30-х годах прямым союзником широкой народной демократической оппозиции против господствующих классов Франции.

Для большинства произведений Гюго, относящихся к 1829—1838 годам, полностью сохраняет свое значение трагическая интерпретация уродливого мира, намеченная в

«Ориенталиях». Но в самой этой интерпретации появляются у Гюго новые мотивы, оттенки, существенно видоизменяющие его отношение к миру, его мировоззрение.

Уродливое, безобразное остается в новых произведениях Гюго ужасным, угрожающим, гибельным, но только уже не для человеческой цивилизации, взятой в отвлеченном плане, как это было в «Ориенталиях», а для конкретных человеческих личностей, для человека как такового. Впрочем, сам человек раскрывается теперь у Гюго диференцированно. Гюго различает теперь лиц, на долю которых приходятся не только страдания, но и блага, и лиц, которым от цивилизации достаются одни лишь лишения. Рядом с господами положения, с «хозяевами», с людьми, заправляющими наличным порядком, у Гюго появляются люди униженные, подавленные, угнетенные этим же самым порядком. Именно эти последние и становятся у Гюго его центральными героями. В них сосредоточивается для него смысл действительности, ее идея, ее разум. Гюго эволюционирует теперь в сторону эстетики, прокламированной социалистами-утопистами. Он отходит от эстетических позиций «Сенакля». Содержание его творчества оказывается по своей направленности резко враждебным тем установкам, которым следуют эпигоны «Сенакля» вроде Теофиля Готье и Жюль Жанена. Они выключают из своего кругозора страдающего героя, героя — жертву. Гюго делает последнего центром своего поэтического мира.

С этим связано еще одно важное обстоятельство, принципиально отличающее произведения В. Гюго эпохи Июльской революции и монархии от произведений предшествующего периода. Новый смысл, новое значение получает теперь у Гюго связь и соотношение уродливого и прекрасного. Если для «Кромвеля» и «Ориенталий» весьма существенным было движение образа от прекрасного к уродливому, обнаружение уродливого за прекрасным в качестве его изнанки, его оборотной стороны, то теперь основным становится обратное движение образа — от уродливого к прекрасному, основным становится обнаружение прекрасного в самом уродливом.

В некоторых произведениях, например, в «Лукреции Борджиа», такая постановка вопроса привела Гюго к сближению с декадентствующим романтизмом, так как здесь уродливое подверглось частичной реабилитации, оправданию. Человек-чудовище, женщина, стоящая на грани полной чело-

веческой деградации, женщина, совершившая бесчисленные дикие преступления и убийства, оказалась здесь наполовину очищенной от своего морального безобразия через любовь к сыну[1]. Но в большинстве произведений Гюго 1829—1838 годов эта линия интерпретации уродливого не получила своего развития.

Поиски прекрасного в уродливом мире оказались поисками выхода из этого мира, поисками путей к новым формам жизни, поисками положительных сил, враждебных уродливому миру, поисками лиц, представляющих иную, прекрасную, возможную, но пока еще не существующую действительность, и только лишь заблудившихся, затерявшихся в сфере безобразного.

Это не означало, впрочем, что Гюго преодолел теперь свое трагическое мировосприятие. Новый герой Гюго оказался не в силах освободиться от гнета и давления со стороны враждебных ему сил. Он зачастую падает под их ударами. Он не обладает достаточной мощью, чтобы сокрушить «темное царство», его окружающее. Гюго нащупывает силы, которые могли бы вывести человечество из сферы уродливого, но он не знает в то же время способов и путей к этому переходу.

Новые творческие принципы, характеризующие третий период развития В. Гюго, раскрываются наиболее полно в его драматургии этой эпохи. Драмы Гюго 30-х годов, его «Марион Делорм» (1829) «Эрнани» (1830), «Король забавляется (1832), «Лукреция Борджиа» (1832), «Мария Тюдор» (1835), «Анджело» (1835), «Руй Блаз» (1838) — развивают во многом эстетические установки, положенные Гюго в основу его «Гана Исландца» и «Кромвеля». Мир безудержных страстей, подлинно романтических характеров, бурных, молниеносно и катастрофически развертывающихся событий раскрывается здесь перед глазами зрителей. Все полно неожиданностей, случайностей, внезапных встреч и столкновений. Жизнь необыкновенно богата событиями, насыщена ими до предела. Люди говорят здесь полным голосом, действуют в полную меру своих возможностей, не сдерживая себя, не ограничивая, ничего не приглушая. Образ смелого, активного, не ведающего никаких опасностей человека, стоит здесь в центре действия.

---

[1] Восторженное отношение Т. Готье к «Лукреции Борджиа» нельзя считать в этой связи случайным.

Но драматургия Гюго 1829—1838 годов имеет принципиальные и существенные особенности, отличающие ее от «Кромвеля». Послекромвелевские драмы Гюго могут показаться в каком-то смысле близкими к «Сен-Мару» Виньи и к его «Жене маршала д'Анкр». Недаром отношение Гюго в «Марион Делорм» к кардиналу Ришелье так сходно с отношением к нему Виньи в Сен-Маре, а образ Людовика XIII в «Марион Делорм» так напоминает образ Людовика XIII в том же «Сен-Маре». В новых драмах Гюго подобно Альфреду де Виньи ведет полемику с историей. Он на стороне жертв исторического развития, на стороне людей, положение которых не становится лучшим от исторического прогресса.

Если в центре «Кромвеля» стоит крупный исторический деятель, в руках которого находятся судьбы истории, который руководит политическим и национальным подъемом своей страны, то в театре Гюго 30-х годов центральное место занимают люди, отброшенные в сторону историческим развитием, люди, не принадлежащие к власть имущим, к господам положения, к хозяевам страны, люди, отверженные, униженные, лишенные прав, погруженные в сферу уродливого. Шут Трибуле в «Король забавляется», куртизанка Марион Делорм из одноименной пьесы, куртизанка и актриса Тисба из «Анджело», разбойник Эрнани из драмы того же имени, не знающие ни отца, ни матери, Дидье («Марион Делорм») и Дженарро («Лукреция Борджиа»), лакей Руй Блаз («Руй Блаз»), слесарь Жильбер («Мария Тюдор»)— вот основные герои Гюго.

Все то, что отодвинуто на задний план, оттеснено, подавлено, лишено могущества и всесилия, все то, что нуждается в помощи, защите, ободрении, поддержке, все, что неудовлетворено своим положением и мечтает об его изменении и выдвигает как раз Гюго на авансцену в своих пьесах. Именно поэтому столь важное место занимает в его драме «Анджело» образ Катарины, образ угнетенной женщины, с которой муж поступает так, как если бы она была предметом его личной собственности (он присуждает ее к домашней казни за измену). Именно поэтому дон Руй Гомец де Сильва («Эрнани») со своей безумной страстью к донье Соль не выставляется на всеобщее посмешище, не является влюбленным комедийным старцем; он вызывает сострадание и сочувствие.

Впрочем, дон Руй Гомец де Сильва, испанский гранд, всесильный и всемогущий во всем, что не касается его воз-

раста, точно так же, как патрицианка, жена падуанского правителя, Катарина, имеющая ряд социальных преимуществ в сравнении со своей соперницей, актрисой Тисбой, не являются ведущими героями Гюго, так как их отверженность, их неудовлетворенность своим положением носит относительный характер и уравновешивается известными привилегиями. Здесь сказывается демократизм творчества Гюго. Здесь намечается глубокое отличие той полемики с историей, которую ведет Гюго, от политического мировоззрения Виньи эпохи «Сен-Мара».

Отсутствие всяких, даже частичных преимуществ, отличает главных, ведущих героев Гюго, его Марион Делорм, Тисбу, Трибуле, Руй Блаза, Жильбера, Дидье и отчасти Дженарро и Эрнани. В главных героях Гюго существенна не та или иная частная, индивидуальная особенность в их положении (роль шута у Трибуле, должность лакея у Руй Блаза, занятие актрисы у Тисбы), а то, что они являются представителями угнетенного и подавленного большинства нации. Существенна самая принадлежность их к этому большинству, их оторванность, удаленность от верхов общества, уродливые формы жизни, в которых они вынуждены существовать. Исключительное их положение, положение слуги, лакея, проститутки, человека без роду и без племени—только сильнее подчеркивает исключительность положения всего народа, только отражает в концентрированном виде его бесправное состояние. Гюго не устает подчеркивать непривилегированность своих основных героев, не устает напоминать, что они плебеи или люди, лишенные всяких прав, люди, выброшенные из жизни, не устает противопоставлять их «господам положения», представителям господствующих классов, к которым принадлежит у Виньи его ведущий персонаж Сен-Мар.

Очень существенно, что именно из такого противопоставления вырастает сюжетный конфликт большинства пьес В. Гюго. Резкое различие в положении гонимого, затравленного, преследуемого, объявленного вне закона горца Эрнани и всесильного, опирающегося на всемогущий государственный аппарат, на армию и полицию, удовлетворенного своим положением короля Карла определяет сюжетную коллизию «Эрнани». То же соотношение повторяется в «Марии Тюдор» — бесправный, бессильный слесарь Жильбер и королева Мария, в руках которой тюрьмы, палачи, войско. То же соотношение имеет место в «Анджело»— лишенная

всякой посторонней помощи, не имеющая ни в ком опоры актриса и куртизанка Тисба и пользующийся неограниченной властью падуанский правитель Анджело; в «Марион Делорм» — Дидье, не имеющий дворянского звания, чинов, отличий, привилегий, и Ришелье, его гонитель, направляющий против него свой полицейский аппарат, заключающий его в тюрьму, приговаривающий его к смертной казни; в «Король забавляется» — жалкий шут Трибуле и всемогущий король Франции Франциск I.

Обособленность, оторванность основных героев Гюго от того мира, которым заправляют его враги, обнаруживается и в самой структуре характера этих героев. Очень существенно, что герои эти у Гюго в какой-то степени «не от мира сего», в какой-то степени напоминают героев Ламартина, Виньи, Нодье, Сенанкура. Они погружены в себя, в свои мысли и переживания, у них нет того открытого отношения к внешнему миру, которое отличает короля Франциска, короля Карла, королеву Марию и отчасти даже Анджело, персонажей, восходящих к традициям «Сенакля». Отсюда своеобразная рассеянность и отрешенность от внешних явлений, которую обнаруживают Дидье, Дженарро, Родольфо, Эрнани, Тисба, Марион Делорм и другие. У них богатая и обширная душевная жизнь. Они переполнены своим внутренним содержанием. Огромный внутренний мир, который они несут в себе, отвлекает их внимание и поглощает всю их душевную энергию. Отрешенность от внешнего мира сочетается со скрытностью, замкнутостью. Внутренний мир их окутан тайной, тьмой, неизвестностью, закрыт, непроницаем для окружающих.

Важно здесь, однако, и другое. Замкнутость и отрешенность не ведут к изолированности, к одиночеству. Они не распространяются на все связи героя с другими людьми, а касаются только его отношений к враждебной ему действительности. Для центральных героев Гюго чрезвычайно характерно, что они не сводятся как характеры к своему уродливому общественному положению, соответственно которому их расценивают во враждебном для них мире. Они богаче по своему внутреннему содержанию, чем это можно предположить, если исходить из их положения в обществе. В этом коренное отличие их от персонажей вроде короля Франциска, короля Карла и их придворных, характеры которых полностью определяются их положением в обществе. Трибуле, поэтому, не только королевский шут, забавляющий

своего повелителя, исполняющий его малейшие прихоти, потворствующий его наклонности к увеселениям и любовным похождениям. У Трибуле имеется еще второй мир, сокрытый ото всех, с кем он сталкивается при дворе. У него есть дочь, которая ничего не знает о профессии своего отца, живя в уединенном месте. Дочь составляет для него весь смысл жизни. Марион Делорм — куртизанка, женщина, вынужденная продавать свое тело, чтобы удовлетворить похоть других. Но в сердце Марион сокрыт целый мир чистых, незамутненных чувств и переживаний. Это ее любовь к Дидье, который ничего не знает о том, что она проститутка и считает ее невинной девушкой.

В этом «втором мире» социальные различия и дистанции вообще представляют собой нечто вторичное и несущественное. Для Дидье Марион существо без имени, без определенного места во внешнем мире, просто женщина, возлюбленная. Для Бланки Трибуле — не шут, а отец. Руй Блаз для королевы — человек, возлюбленный. Ей неизвестно, что он лакей. Она любит его не за то, что он достиг звания первого министра. Донья Соль не знает о профессии и социальном положении Эрнани. Он для нее человек и только. «Второй мир», мир подлинно человеческих отношений, мир подлинной любви и страсти, мир подлинно прекрасного, в котором протекает скрытая внутренняя жизнь униженных героев Гюго не сосуществует, однако, мирно и безмятежно с миром общественных отношений, который обрекает их на унизительное уродливое положение в обществе. «Человеческий» мир находится в глубоком и безысходном противоречии с уродливым социальным миром. Совсем не случайно он загнан внутрь, сокрыт от взоров посторонних, окружен тьмой и тайной. В уродливом общественном мире, в котором действуют Ришелье, король Карл, король Франциск дон Саллюстий, Анджело, для этого человеческого мира нет места.

«Второй мир» находится все время под угрозой гибели и уничтожения. Общественные связи, общественное положение персонажа, его происхождение мешают ему быть человеком. Чтобы спасти и сохранить этот «второй мир», чтобы спасти и сохранить свое человеческое достоинство, герои Гюго вынуждены приходить в столкновение с наличными общественными отношениями и с лицами, которые этими общественными отношениями заправляют. Униженные герои Гюго не только противопоставляют себя власть имущим, бо-

гатым и знатным, удовлетворенным собой и своим положением, но вступают в бой с ними, теснят их, отстаивают перед ними свои права.

Есть среди них, правда, лица пассивные, жертвы врагов, объекты вражеских действий, люди, нуждающиеся в помощи, в поддержке, в охране, люди, неспособные к обороне «второго мира», к самозащите. Таких героев будет впоследствии восторженно изображать Э. Сю. Таков у Гюго Дидье в «Марион Делорм». Такова Катарина в «Анджело». Такова Бланш в «Король забавляется». Но не они, а Марион Делорм, Тисба, Трибуле являются для Гюго идеалом человека, руководят действием пьесы, и полностью определяют его. Для того, чтобы быть полноценным романтическим героем, человек у Гюго должен уметь сопротивляться и наступать. Подлинный романтический герой не имеет права примиряться со своим положением, не имеет права удовлетворяться уродливыми бесчеловечными условиями жизни, в которых он оказался.

Ведущие герои Гюго уже не замыкаются поэтому в частной жизни в отличие от плебейских персонажей «буржуазной драмы» XVIII века Дидро, Мерсье. Не будучи королями, герцогами, министрами, не будучи лицами властвующими и управляющими, они ведут себя как политические деятели, вмешиваются в историю Эрнани, участвуют в заговоре против Карла V, Трибуле организует, пусть неудачно, убийство Франциска I, Жильбер принимает участие в заговоре против всесильного королевского фаворита, Тисба, держит в своих руках и направляет по своему усмотрению поступки Анджело, падуанского правителя.

Правда, они исходят при этом не из государственных и общенациональных соображений. Ими движет стремление оказать поддержку и помощь своим родным и близким. Марион Делорм борется против всесильного Ришелье, чтобы спасти от его гнева и от его преследований своего возлюбленного Дидье. Куртизанка Тисба борется против всемогущего Анджело, чтобы вырвать из его рук и спасти от казни его жену Катарину, которая когда-то давно спасла от смерти мать Тисбы. Бесправный и объявленный вне закона Эрнани поднимает бунт против короля Карла, чтобы отомстить за отца и освободить донью Соль, которую Эрнани любит. Жалкий шут Трибуле мстит королю Франциску за свою обесчещенную королем дочь. Но обидчиками и оскорбителями Трибуле, Эрнани, Марион, Тисбы — выступают

здесь не частные лица, а представители государственной власти. Эрнани, Марион, Трибуле, Тисба сталкиваются через них с государственным аппаратом, с судом, с тюрьмами, с полицией, с абсолютным произволом деспотических монархий. И личная обида их перерастает в протест против всего строя, против государственного устройства страны.

Здесь становится ясным второе принципиальное отличие Гюго от Виньи. Полемика с историей, вмешательство в историческое развитие имело своей целью в «Сен-Маре» торможение, остановку этого развития, возвращение назад к историческому прошлому, к архаическим общественным формам. Для Гюго вопрос о возвращении к прошлому с самого начала оказался закрытым. Не движение назад, к архаике, а борьба за новое направление истории, за новые руководящие историей силы, за движение вперед, за восходящее, безостановочное развитие стала первоочередной и решающей. Гюго полемизирует не с историей вообще, не с историческим прогрессом. Гюго выступает против сил, движущих в настоящее время исторический прогресс, против господствующих классов, против неполноценных форм прогресса. Поэтому-то так зло и беспощадно обнажает он подлинную природу, подлинную и уродливую суть вождей этих классов — Ришелье, Людовика XIII, короля Франциска, короля Карла, английской королевы Марии, испанских грандов.

Подлинная суть этих «вождей» выражается как раз в том, что они оказываются плохими государственными и политическими деятелями. Если народных героев Гюго отличает то, что они в ходе действия пьесы стихийным образом и часто незаметно для самих себя становятся участниками политической, общенациональной, общенародной жизни, то «властители» выступают у него, прежде всего, как люди, позабывшие о своем общественном долге, о своих государственных обязанностях, как лица, увлеченные мелкими личными страстями, частными интересами, как лица, по существу выпавшие из своего звания. Король Людовик XIII у Гюго отличается исключительным равнодушием к своим прямым обязанностям. Со страстью он относится только к соколиной охоте. Помиловать Саверни и Дидье он берется, только узнав, что они хорошие сокольничьи. Король Франциск поглощен любовными похождениями. Король Карл в первых трех актах «Эрнани» выступает только как человек влюбленный в донью Соль. Королева Мария целиком жертвует

государственными интересами ради своего фаворита. Как частное лицо, вне своих государственных функций показан у Гюго и правитель Падуи Анджело. Он влюблен в куртизанку Тисбу, он мстит своей жене Катарине, которая изменила ему с Родольфом. Точно такими же представлены у Гюго Лукреция Борджиа со своим мужем, герцогом д'Эсте. Свое политическое могущество, свою государственную власть они используют для сведения личных счетов, для мести за личные обиды и оскорбления. Именно так обходится герцог д'Эсте с Дженарро, в котором он видит любовника своей жены. Именно так обходится Лукреция Борджиа с приятелем Дженарро, нанесшим ей тяжкое оскорбление на балу в Венеции.

«Частное» нередко связано у этих героев Гюго с подлостью, с низостью, с нечестностью, со сферой уродливого. Они изменяют данному ими слову, они недостойно борются с врагом, прибегают к обману, ко лжи, к хитрым и некрасивым уловкам. Это становится особенно ясным, если вспомнить исключительное благородство, достоинство и высокую честность их противников — Эрнани, Жильбера, Руй Блаза, Дидье. Король Карл перестает, правда, к концу IV акта быть злодеем, обретает благородство и достоинство, Но это происходит только потому, что он отказывается от «частного», возвышается над личным интересом, отрекается от своей страсти к донье Соль, становится в первую очередь государственным деятелем и тем самым перестает быть соперником Эрнани.

Любопытно и другое — то, что именно бесправные, подавленные массы являются у Гюго блюстителями государственных, общенациональных интересов, если о них забывают короли и министры. Марию Тюдор ставит на место, возвращает к ее обязанностям народное восстание. Под давлением возмутившегося народа посылает она на казнь своего возлюбленного. Народ поддерживает требование слесаря Жильбера и вынуждает ее к этому решению.

Роль народа как блюстителя общенациональных интересов, как силы, движущей исторический прогресс, проявляется особенно ярко в «Руй Блазе». Выходец из народа. получивший звание и должность первого министра, ведет себя спокойно и уверенно в своей новой роли. Он как бы родился испанским грандом и министром, хотя стал им только вчера. И ведет он себя более благородно, более достойно, нежели настоящие гранды. Он вступает в резкое

столкновение с этими высокомерными, подлыми вельможами, расхищающими государственное достояние, превратившими казну в источник своих личных доходов и поделившими между собою народное богатство. Руководство страной попадает здесь в достойные руки. Полемика с историей превращается в ее оправдание и апологию.

Но герои пьес Гюго редко побеждают, чаще всего они гибнут в борьбе с врагами. Являясь представителями народной массы и ее интересов, действуя в пользу народа, они остаются в своем протесте такими же одиночками, как Жан Сбогар или Сен-Мар. Они не связаны с той самой народной массой, которую представляют и из которой происходят. Народ их не поддерживает. В этом их «трагическая вина», в этом их заблуждение, в этом источник их гибели и поражения.

## 5

Если в драмах своих В. Гюго ограничивается показом одинокого бунта, оторванного от народного движения, то в романе его «Собор Парижской богоматери» (1831), относящемся к той же эпохе, что и драмы, мы встречаемся уже не с индивидуальным, а с массовым действом — с народным бунтом, с народным восстанием.

В романе Гюго мы имеем дело с Парижем и парижской жизнью XV века. Гюго показывает нам эту жизнь многообразно и разносторонне. Люди самых разных профессий и различного общественного положения принимают участие в действии романа. В романе выступают представители общественной верхушки — дворяне, священники, купцы, судьи, сам король Людовик XI, наконец. Но центральными положительными героями романа являются, как и в пьесах 1829—1838 годов, лица, не принадлежащие к привилегированным классам общества. Герои романа — люди отверженные, гонимые, преследуемые. Это цыганка танцовщица Эсмеральда, это горбун-урод, звонарь собора Парижской богоматери Квазимодо. Эсмеральду преследует феодальная юстиция, ее обвиняют в колдовстве, бросают в темницу, приговаривают к смертной казни. Квазимодо публично наказуется плетьми и выставляется у позорного столба на площади.

Представителем иного общественного слоя выступает в романе Гюго Клод Фролло. Он сочетает в себе черты, восходящие к средневековой культуре, к ее деспотизму

и авторитарности, с чертами, характерными для нового времени, для новой послефеодальной культуры. Клод Фролло — это представитель обособленного сословия, корпорации, касты. Но главное в нем то, что он одиночка, индивидуалист, замкнутый в себе, оторванный и обособленный от внешнего мира. Клод Фролло — персонаж фаустовского типа, персонаж, близкий к Манфреду Байрона и Моисею Виньи. Это человек свободной мысли, человек, который постиг все возможное человеческое знание, «прошел все науки», стал мудрецом.

Клоду Фролло, сочетающему в себе авторитарность и кастовость старого строя с индивидуализмом и анархией нового, противостоит в романе Квазимодо — представитель органического строя жизни, живущий не для себя и не в себе. Если Клод Фролло служит связующим звеном между классовым обществом феодальным и классовым обществом буржуазным, то Квазимодо является наследником народных традиций средневековой жизни. Для того чувства коллективности, чувства целого, которое ему присуще и которое отличает его от Клода Фролло, очень существенны его связи с собором Парижской богоматери, его отношение к собору.

В романе Гюго играют большую роль рассуждения автора о средневековом искусстве. Искусство раннего средневековья — романское — Гюго трактует как искусство, созданное по замыслу господствующих классов, то есть в первую очередь церкви. Искусство позднего средневековья — готическое,— к которому принадлежит и собор Парижской богоматери,— искусство народное. Собор — памятник народного массового творчества.

И вот если Клод Фролло превращает собор в предмет своей мысли, пытается как-то интерпретировать монументальное строение, разгадать его тайный смысл и переосмыслить его, так как собор органически не связан с ним и чужд ему, то Квазимодо живет собором, составляет как бы часть этого сооружения, часть, совершенно необходимую для целого и незаменимую чем-либо другим. Собор, созданный народной массой, образует для него естественную среду, без которой он не может существовать, как птица без воздуха, как рыба без воды. Собор как бы продолжение его тела. Квазимодо является душой собора. Колокола, которые он приводит в движение, оживляют гигантское сооружение, наполняют его звуками и волнением, делают его живым существом.

Клод Фролло и Квазимодо выступают в романе в качестве соперников — они влюблены в одну и ту же девушку, героиню романа. Девушку эту зовут Эсмеральда. Но как различно их отношение к ней! Как по-разному они любят и понимают ее! Любовь Клода Фролло — это любовь страстная, пламенная, но эгоистическая, субъективная. Основное для Клода Фролло в любви — это его собственные переживания, его чувства, его страсти. Объект этих переживаний, этих чувств, этой страсти для него дело второстепенное. Поэтому он губит Эсмеральду, не желая, чтобы она досталась другому. Он ложно обвиняет ее в волшебстве, объявляет ее ведьмой, колдуньей, обрекает ее на пытки, на мучения, на смерть только потому, что она не хочет удовлетворить его страсть. Он не способен на самопожертвование ради счастья и радости любимого человека. Ему нет дела до этой радости и счастья.

Совсем иначе любит Эсмеральду Квазимодо. Главное в его любви она сама, ее чувства, ее переживания, ее радости и горе. Свое собственное чувство к ней он отодвигает на второй план, считая себя недостойным ее, несоответствующим ей. Он готов уступить ее другому, если только это может доставить ей счастье, сделать ее радостной и довольной. Если Клод Фролло губит ее, отдает ее судьям и палачам, то Квазимодо спасает ее от казни и сам готов итти ради нее на смерть и мучения.

В центре художественной системы романа стоит, впрочем, не Квазимодо, а Эсмеральда. Главное, чего недостает Квазимодо, это связи с широкой общественной жизнью, которая протекает за стенами собора. Он находится как бы в плену у собора. Он оторван от людей, от массы, от толпы, хотя и не по своей воле. В этом его коренное отличие от Клода Фролло.

Общественная жизнь, народное движение играют в романе решающую роль. Народная масса, показанная в действии и в борьбе, составляет одну из ведущих сюжетных сил романа. Среди шумных народных празднеств начинается действие «Собора Парижской богоматери», происходит встреча основных персонажей романа, затягивается сюжетный узел. Грозное восстание народа против священников, епископа и парижского суда выливается в штурм собора, приводит действие к развязке, к финалу. Народные массы зачинают и замыкают действие, являются основной движущей силой той действительности, которая раскрывается в романе.

Для образа Эсмеральды является чрезвычайно существенным тот факт, что она целиком погружена в жизнь народа. Жизнь ее протекает среди самых бедных, отверженных, угнетенных слоев населения, среди нищих, среди бродяг. Они окружают ее поклонением и любовью. Они идут на штурм собора, узнав, что ей угрожает смертельная опасность. Они поднимают бунт против королевского суда, стремясь высвободить ее из лап правосудия, потому что не могут существовать без нее.

Если Квазимодо является существом, которое как бы одухотворяет стены старого собора, то Эсмеральда — духовное средоточие народной массы. Она служит путеводной звездой и знаменем восстания против епископа и штурма собора. Она же источник народного веселья, смеха и радостного возбуждения. Очень существенно отметить здесь тот раблезианский, языческий, земной, ренессансный аспект, в котором раскрывается у Гюго народная жизнь, протекающая за стенами собора. И если Квазимодо, связанный с собором, является наследником традиции средневековой народной жизни, то Эсмеральда — предвестник народной культуры эпохи Возрождения. Если Квазимодо только случайно оказывается участником народных празднеств, если Клод Фролло исполнен ненависти к ним и враждебно относится ко всяким проявлениям радости и счастья, то Эсмеральда принимает горячее участие в народных гуляньях и увеселениях. Своими танцами она приносит радость зрителям, на ней сосредоточивается та потребность счастья и наслаждения, которую испытывает народная масса.

Эсмеральда представляет собой новое, более широкое и свободное отношение к жизни. Она не налагает на себя запретов, ей чуждо воздержание, она не боится радости и наслаждения. Эсмеральда не боится любви, она смело открывает свои чувства Фебу. Светлый образ Эсмеральды резко противостоит мрачному христианско-католическому миру, основанному на аскетизме, на подавлении плоти, на ненависти ко всему человеческому, в котором живет Клод Фролло и в плену у которого находится Квазимодо.

Но мрачный христианско-католический мир тем не менее торжествует победу над миром Эсмеральды и Квазимодо. И это происходит потому, что Квазимодо оторван от народной массы, обособлен и одинок, подобно тому как обособлены и одиноки были герои пьес В. Гюго, а Эсмеральда, воплощающая в себе народное движение, неспособна стать

разумом этого движения, неспособна сообщить ему ясной и четкой идеи и цели. Народная же масса действует в романе как слепая стихийная сила, безотчетно подчиняясь эмоции гнева и возмущения. Разум остается на стороне врагов народа. Поэтому и терпит свое поражение народное восстание. В романе, так же как и в драме, отчетливо сказывается разочарование в результатах революционного движения эпохи 1830 — 1834 годов. Правда, здесь нет еще мотивов примирения. Но от них Гюго 30-х годов тоже полностью не свободен. Они находят себе место в его лирике, относящейся к периоду 30-х годов.

## 6

Внимание к человеку, к человеческой личности, отличающее драмы и роман Гюго 30-х годов, характеризует и его лирику. Общие, абстрактные вопросы цивилизации, культуры, прогресса, истории, так же как и в драмах, и в романе эпохи Июльской монархии, уступают свое место в его лирике проблеме человека и человеческого счастья. Пафос цивилизации сменяется сочувствием, состраданием к человеческой печали и горю.

Предметом поэзии становится в «Осенних листьях» (1831) Гюго не природа сама по себе, как это было у Ламартина, не цивилизация, созданная человеком, как это имело место в «Ориенталиях», а сам человек, его внутренний мир, его душевная жизнь, его сознание. При этом если в поэмах Виньи и в тех же «Ориенталиях» человек выступал как деятель, строитель, борец, то здесь он явился субъектом созерцания, углубленным в себя, в свои переживания, мысли и чувства. Именно поэтому в «Осенних листьях» приобрел такое исключительное значение ночной пейзаж, образ мира, лишенного света и ярких красок. Герой показан здесь на фоне ночного безмолвия и безлюдия. Из его поля зрения исчезают дневной шум и суета. Ничто не отвлекает его от его личной жизни, от интимных переживаний. Не случайно такое большое место отводит Гюго в своем сборнике теме любви и страсти. Герой его никогда не пожертвует своими отношениями с возлюбленной ради бурной славы, ради шума и блеска общественно-политической деятельности. Герой «Осенних листьев» никак не является политическим деятелем. Это прежде всего частное лицо, частный человек, живущий в кругу друзей и в кругу семьи.

Недаром для поэзии Гюго этих лет приобретают такое принципиальное значение образы детей, картины семейного уюта, домашнего очага. Поэзия Гюго получает в «Осенних листьях» отчетливо камерный характер.

Гюго становится в эти годы в какой-то мере близким к Сент-Беву, к его «Жозефу Делорму». Но «Осенним листьям» совершенно чужд в то же время тот декадентский налет, который отличает лирику Сент-Бева. Для Гюго совершенно немыслимы темы умирания и распада, мрачные и уродливые образы, картины болезней и человеческой деградации, наполняющие «Стихотворения Жозефа Делорма». Нет у Гюго и той напряженной индивидуалистической ноты, которая пронизывает лирику Сент-Бева. Свободна у Гюго от индивидуалистической окраски уже самая тема — любви. Герою его важно не отношение к нему со стороны любящего существа, а само это существо, ради которого он готов отдать всю вселенную.

Очень важно в этой связи и особое внимание героя Гюго к другим людям, к их несчастьям и страданиям. Гюго уделяет особое место в своем сборнике картинам городской нищеты, картинам бедности, образам бедняков, отверженных. Он выступает здесь защитником угнетенных и обиженных. Герой не потерял своих связей с общественным миром. Он только утратил свои связи с людьми, стоящими во главе общества, с людьми, руководящими буржуазным государством.

Поэт ощущает себя частью человеческого коллектива, полон симпатии и сочувствия ко всему человечеству. Это отчетливо обнаруживается в «Молитве за всех». Мир предстает здесь как единое связное целое. Каждое явление имеет свою цель в другом, обращено к другому, устремлено к нему.

Тема целого, тема коллективной жизни находит свое развитие в последующих поэтических сборниках Гюго 30-х годов: «Песни сумерек» (1830—1835), «Голос души» (1834—1837), «Свет и тени» (1837—1840). Тяготение к целому, центростремительное движение характеризует здесь все вещи, все стихии и формы, входящие в кругозор поэта. Он подчеркивает взаимосвязь, взаимообмен всех явлений, открывающихся его взору. Так Роза погружена у него в воздух, окружена травами, омывается водами. Она открыта всем ветрам, она уходит своими корнями в недра земли. Она впитывает в себя свежесть потока и туманность рождающегося дня. Она

вбирает в себя дыхание того, что течёт, и того, что прозябает. Она похищает пламя у алмаза, тень у леса, дыхание у далекого океана.

Образу поэта, уходящего от мира, скрывающегося от людей, удаляющегося в пустынные, уединенные места, противопоставляется здесь образ поэта, обращенного к людям, пребывающего со всеми людьми, среди других людей, в тесном их окружении («Назначение поэта»). Лирический герой Гюго постоянно выходит за пределы непосредственно данного, за пределы индивидуального, для того чтобы вступить в связь с мировым целым. Предметом образа и становится поэтому не близлежащее и непосредственно окружающее, а вся вселенная в целом, весь огромный мир, постигаемый только умозрительно.

Это тяготение во вне осуществляется для поэта и во времени. Он устремлен за пределы настоящего в мир будущего. Он — представитель этого будущего среди людей, занятых сегодняшним днем. Пребывая в современности, он полон мыслей и мечтаний о грядущем. Находясь во тьме настоящего, он различает своим проницательным взором это грядущее. Он содержит его в себе, как яйцо заключает в себе орленка, как семя заключает в себе дуб.

Категория будущего времени имеет вообще огромное значение для поэзии Гюго 30-х годов. Все существующее постоянно раскрывается здесь в аспекте времени, развития, движения. Все имеет здесь назначение и цель, к которой тяготеет. Явления, вещи, одушевленные существа не просто пребывают, но растут, движутся, устремляются вперед, направляются в будущее. Категория будущего времени концентрирует у Гюго его социальный оптимизм, его веру в творческие возможности человека, его веру в прогрессивное развитие человечества. Но категория будущего вместе с тем обнаруживает и ограниченность этого оптимизма, этой мечты о совместной коллективной жизни.

В первых двух сборниках 30-х годов, в особенности в «Песнях сумерек» (1830—1835), ограниченность эта проявляется еще недостаточно. Образы бури, грозы, бушующих волн, землетрясений и катастроф доминируют в «Песнях сумерек». Темы стихии, темы мрака и тьмы занимают здесь ведущее место и осложняют оптимистическое настроение. Переживания бурных революционных лет 1830 — 1832 годов находят здесь свое непосредственное и прямое отражение. Мир дается здесь в момент сумерек. Поэт говорит здесь о

рождении нового мира, о муках и трудностях этого рождения, о борьбе света с окружающей его тьмой, о борьбе радости с горем и несчастьем, о борьбе надежд с сомнениями и колебаниями. Чтобы достигнуть счастья, нужна борьба и страдания, чтобы достигнуть его, нужно преодолеть и претерпеть многое, пройти долгий и трудный путь.

Последующие сборники: «Голос души» (1834 — 1837) и в особенности «Свет и тени» (1837—1840) — проникнуты идиллическим настроением. Атмосфера мира, гармонии, тишины все больше и больше перемещается здесь в настоящее. Мрак и тьма уступают место яркому свету, пронизываются светлыми лучами. Мир рисуется в аспекте согласия, соразмерности, согласованности. Все обретает свое назначение, свой закон, свое течение, свой отведенный ему путь. Никто никуда не стремится. Все обрели свое место, все заняты своим делом. Волны отражают тень человека, ручейки питают цветок, моряки раскрывают паруса и пускаются в плавание, птицы поют, колокола навевают мечты жителям уединенных деревень.

Гармонию или во всяком случае достаточное основание для нее поэт обнаруживает и в мире общественных отношений. Он проповедует классовый мир и прощение побежденным классовым врагам. Он пытается примирить настоящее с остатками и пережитками прошлого. Он взывает к богатым с мольбами о помощи беднякам. Он не испытывает уже восторга перед революцией и революционно настроенными массами, как это было в «Песнях сумерек». Он склоняется к мысли, что выход можно обнаружить, не переступая границу существующего строя. К концу 30-х годов Гюго все более и более склоняется к либерализму.

---

# ЖОРЖ-САНД

## 1

По своему происхождению и общественному положению Жорж-Санд (настоящее ее имя было Аврора Дюпен) принадлежала к дворянству. Родилась она в 1804 году, воспитывалась до 1817 года у бабушки, старой аристократки, враждебно относившейся к новым порядкам, установленным после революции. От бабушки перешло к Ж.-Санд уважение к дворянству, которое она явно предпочитала торговцам и промышленникам. Недоброжелательное отношение к существующему обществу, несомненно, укрепилась у Ж.-Санд во время ее пребывания в монастырском пансионе (1817—1820), где царили легитимистские настроения. Все, что шло от революции, признавалось здесь несуществующим. Девушек воспитывали здесь в почтении и любви к «королю-мученику» и к «вандейским святым».

Неприязнь к современному обществу окончательно оформилась у Ж.-Санд в годы ее брака с Дюдеваном (она вышла за него замуж в 1822 году, а порвала с ним в 1830 году). Казимир Дюдеван был, так же, как и его жена, дворянином. Но это был дворянин новой складки, дворянин, приспособившийся к новым порядкам, полупомещик, полубуржуа. В лице его Ж.-Санд вошла в близкое соприкосновение с представителями нового общества, с людьми, для которых вся жизнь сосредоточивалась вокруг прихода и расхода. Ж.-Санд не нашла общего языка с этим человеком. Они жили без взаимного понимания, отчужденно и враждебно. Когда Ж.-Санд уходила от него, она разрывала в его лице со всем тем

обществом, в котором первое место принадлежало людям материального расчета и корысти.

Отвращение к представителям современности не перешло, однако, у Ж.-Санд в презрение к демократическим порядкам, характеризующим новое общество. Влияние матери, происходившей из крестьянской семьи, определенным образом нейтрализовало аристократические предрассудки, которые Ж.-Санд могла заимствовать от бабушки. Существенные противоречия в мировоззрение Авроры Дюпен вносили также Руссо, Байрон и Франклин, которыми она очень увлекалась, будучи уже замужем. Они влекли ее в сторону республиканских, современных настроений. Они давали определенное направление симпатиям и антипатиям молодой женщины. Совокупность влияний, воспринятых Ж.-Санд в годы ее молодости, не замедлили сказаться на ее позициях к началу 30-х годов, когда она выступила как писательница.

По своему личному опыту и по своему общественному положению Ж.-Санд была очень далека в начале 30-х годов от того, чтобы сблизиться с партией, поддерживающей режим Июльской монархии. С другой стороны, тот же личный опыт не давал ей возможности усвоить точку зрения легитимистской оппозиции, выступающей против Июльской монархии справа. Вместе с тем Ж.-Санд в начале 30-х годов была еще в стороне от политической борьбы, от левых партий, от буржуазно-демократической оппозиции. Она не видела оппозиционных сил, наличие которых определяло развитие и подъем романтического движения в 20-х годах. В кругозоре ее имелась лишь реакционная, находящаяся у власти, у кормила правления буржуазия, буржуазия не оппозиционная, а победившая, торжествующая. Общественно-политическая ситуация начала 30-х годов рисовалась Ж.-Санд своего рода вторым изданием термидора.

Именно поэтому путь В. Гюго, связанного в 30-х годах с демократическими общественными силами и продолжающего в своих пьесах, в «Соборе Парижской богоматери» традиции предреволюционного романтизма, оказался для нее закрытым. Традиции народной массовой драмы, традиции исторического романа остаются вне ее кругозора и возможностей. Творчество ранней Ж.-Санд создается в явной оппозиции к романтизму 20-х годов с его тяготением к большой форме, к публичности, изображению массовых движений и событий, затрагивающих жизнь целого народа, вводящих

в действие различные классы и группы общества, приводящих в действие всю нацию.

Через голову романтической партии 20-х годов Ж.-Санд возвращается к истокам французского романтизма, к традициям поколения Шатобриана и Сталь, Сенанкура и Нодье, которые действовали, так же как она, в условиях термидорианской реакции. Школу Шекспира и В. Скотта она меняет на школу Ж.-Ж. Руссо. Сложное и двойственное отношение к цивилизации, характеризующее творчество романтиков 20-х годов, сменяется у нее прямой и безоговорочной критикой культуры и апологией природы. Частная жизнь, семья, камерные события и происшествия, камерные, домашние люди — вот тот жизненный круг, который она выносит на сцену в своих первых больших романах — в «Индиане», «Валентине», «Лелии», «Жаке», «Андре». Большой мир, мир политических схваток и столкновений остается за пределами ее художественного кругозора.

Романтическое искусство второй половины 20-х годов стремилось к изображению человека в объективном пространстве, стремилось вывести его из уединенного состояния, из созерцательной позы, стремилось погрузить его в историю, в общественное движение, сделать элементом широкой картины, заполненной большим количеством людей и вещей. В мире Ж.-Санд вновь обретают свою ценность и весомость отодвинутые романтизмом 20-х годов природа и человеческая душа. Внутренний мир человека, его сознание, события, происходящие у него внутри и незаметные извне, недоступные постороннему взору, непроницаемые для окружающих, вновь получают свое право на существование.

Правда, в отличие от Обермана, от Адольфа, от Рене, от героев ранних вещей Нодье, герои Ж.-Санд живут в реальном общественном мире. Их окружают люди, являющиеся представителями определенных общественных классов и определенной исторической эпохи. Социально-историческая конкретность присуща в значительной степени и им самим. Но весь смысл их существования заключается в борьбе с наличными общественными формами, в борьбе с обществом, в борьбе с цивилизацией. Они стремятся сбросить с себя все то, что привязывает их к конкретно-историческому общественному положению. Они уходят в себя или в природу.

Ж.-Санд оказывается в начале 30-х годов в какой-то мере близкой к Сент-Беву, к Виньи и к Мюссе в их творческом развитии после Июльской революции. Недаром буржу-

азная критика 30-х годов, ополчающаяся на традиции романтической школы 20-х годов, так усиленно противопоставляет ее романтизм творчеству Виктора Гюго. Это не значит, впрочем, что общественно-политическая обстановка начала 30-х годов, характеризующаяся не только переходом на сторону реакции буржуазных слоев населения, но также и радикализицией широких масс народа, не удовлетворенных результатами июльского переворота, не оказывает никакого влияния на Ж.-Санд. Наличие революционной ситуации в 1831 — 1834 годах коренным образом отличает «второе издание» термидора от термидорианской реакции начала века. И это как-то косвенно, не прямым образом, отражается и на ранних романах Ж.-Санд.

Возвращаясь к романтизму начала века Ж.-Санд не принимает от него консервативных тенденций, определяющих творчество Шатобриана. В поколении Шатобриана и Сталь наиболее близкими оказываются для нее Нодье и Сенанкур — писатели, свободные от консервативных устремлений своих соратников и современников. «Оберман» Сенанкура недаром выходит в 1831 году с предисловием Ж.-Санд, которая противопоставляет его герою Шатобриана Рене. Тема смирения и покорности, стоящая в центре творчества Шатобриана и позже переходящая от него к Ламартину, у которого учатся в 30-х годах Сент-Бев и Мюссе, принципиально враждебна творчеству Ж.-Санд.

Герои Ж.-Санд исполнены гордости и дерзости, с которой так активно борется Шатобриан. Тревога и беспокойство, тоска и томление по новым формам человеческих отношений гораздо более прочны и устойчивы у них, нежели у шатобриановского Рене. Они во власти бунтарских настроений, готовы на восстание. Сознание, к которому возвращается Ж.-Санд,— сознание «возмущенное». Не случайно консервативная критика 30-х годов обрушивается на Ж.-Санд за ее «байронизм» и стремится излечить ее от байроновских настроений, с которыми в 1815 — 1824 годах так яростно полемизировали Ламартин и его единомышленники.

Сама душевная жизнь героев Ж.-Санд мыслится у нее в борьбе и противоречиях с окружающими эту душевную жизнь объективными обстоятельствами. Если романтики «Сенакля» полагали прекрасное существующим во внешней объективной действительности, то у Ж.-Санд прекрасное переместилось внутрь человека, в его сознание, в его душу. Если романтизм «Сенакля» ставил одной из своих задач раскрытие

красоты, великолепия и богатства материального мира, то для Ж.-Санд основной ее целью явились поиски скрытых богатств, заложенных в душе человека.

Однако самая возможность обладания этими богатствами оказалась доступной человеку лишь угнетенному и подавленному, зависимому и отверженному. Только человек, поставленный в невыносимые, нечеловеческие условия существования, человек, не удовлетворенный своим положением, человек, находящийся в конфликте, в состоянии войны с окружающим, оказался способен стать носителем внутренней, душевной красоты, внутреннего, душевного благородства, обладателем внутренних душевных сокровищ.

Именно наличие этих скрытых, душевных богатств, этой скрытой, внутренней красоты питает, с другой стороны, у Ж.-Санд гордость и дерзость ее героев. Красота эта существует в окружении уродливого объективного мира. Красоту эту теснят и подавляют люди, лишенные душевных богатств и сокровища, люди, душевно безобразные и вместе с тем стоящие у власти. Самое существование душевной красоты поставлено здесь под вопрос, под угрозу. Для того чтобы отстоять свое право на жизнь, душевно прекрасный человек должен спорить, должен бороться, должен перейти в наступление, стать смелым и решительным, сделаться носителем бунта и протеста.

## 2

Тема протеста играет огромную роль уже в первом романе Ж.-Санд «Индиана» (1831). В «Индиане» на первом плане стоит борьба героини против авторитарных общественных форм, основанных на насилии, на грубой физической силе, на открытом господстве — подчинении. Представителем этих форм является здесь купец Дельмар, муж Индианы, грубый, примитивный человек, не знающий жалости и милосердия, лишенный душевного благородства, душевно оскопленный, неспособный понять и почувствовать внутренний мир другого человека. С Индианой он обращается как с вещью, ему принадлежащей. Индиана для него рабыня. Восстание Индианы против деспотизма и гнета Дельмара, пробуждение угнетенного, подавленного человека, находящегося во власти, в подчинении у мужа-господина, рождение внутренней красоты у человека-раба составляют содержание первой части романа. Индиана обретает свою сво-

боду и любви к Раймону де Рамьеру и уходит с ним от мужа.

Но Индиана не находит счастья и радости и в своем сближении с Рамьером. Индиана оказывается теперь в конфликте с ложью современной цивилизации, с эгоизмом, прикрытым и замаскированным приличиями, носителем которых выступает в романе Раймон де Рамьер. Если Дельмар является у Ж.-Санд представителем старого порядка, то Рамьер — человек либеральных воззрений, враждебно относящийся к примитивным формам насилия и господства и вместе с тем человек душевно уродливый, человек холодного расчета, эгоцентрик, лицемер и обманщик. Он является олицетворением новой эпохи, эпохи 30-х годов, эпохи Луи-Филиппа, олицетворением термидорианской Франции.

Ж.-Санд показывает сначала иллюзии, которые героиня питает в отношении Раймона, затем рисует ее разочарование в нем и душевный кризис, который она испытывает, когда обнаруживает, что у нее нет ничего общего с Раймоном, что они совершенно различные люди. Разоблачение иллюзий и самообмана, во власти которого находится одно время Индиана, составляет центральный момент в развитии действия романа. Очень важно для идейной концепции романа и различие, существующее между Раймоном Рамьером и Индианой. Рамьер — человек, созданный буржуазной цивилизацией. Индиана, так же как подруга и служанка Нун, которую обольщает тот же Рамьер,— «креолка». Она не принадлежит к цивилизованному миру, она выросла за пределами европейской культуры, на лоне природы.

Человеком природы, принципиально и глубоко отличным от Рамьера, является и третий мужской персонаж романа, Ральф Браун, с которым сближается Индиана после ее разрыва с Рамьером. Если Рамьер противостоял Дельмару, как человек настоящего — человеку прошлого, то в лице Ральфа мы имеем человека, принадлежащего будущему. Рамьер стоит на страже существующего общественного порядка и в этом отношении ничем не отличается от Дельмара. Он только хитрее и предусмотрительнее Дельмара. Свои подлинные мысли и поступки он маскирует фразеологией либерала-конституционалиста. Ральф — демократ, человек, враждебный существующему социальному строю и по убеждениям и по своему поведению. Правда, Ральф—собственник, но он тяготится своим положением и мечтает избавиться от него. Он выкупает негров.

Рамьер — человек цивилизации, человек внешней культуры, внешней жизни, внешнего поведения. Это человек внутренно опустошенный и обедненный, не имеющий ничего своего, что отличало бы его от окружающих. Он прекрасно скрывает при этом свою внутреннюю пустоту, симулирует при помощи своего красноречия глубокие чувства, создает видимость страсти. Это, прежде всего, болтун и позер, актер и краснобай. Ральф, напротив, человек необыкновенно сдержанный в своих поступках, молчаливый, внешне холодный. Но он несет в себе целый мир чувств, переживаний и страстей, о которых никто не догадывается, так как они скрыты ото всех. Он весь поглощен своей внутренней жизнью. Он способен на большую страсть. Он может горячо, беззаветно и бескорыстно любить. Это человек внутреннего благородства и благообразия. В нем Индиана обретает как раз то, чего недоставало, с ее точки зрения, Дамьеру.

Столкновение бунтующей и восставшей героини с защитниками современного строя, с господами положения составляет содержание и «Валентины» (1832), второго центрального произведения ранней Ж.-Санд. Подобно Индиане, Валентина выступает в романе как носительница душевной красоты, как человек духовно благородный. Подобно Индиане, Валентина воплощает в себе основные черты романтического характера. Валентина реализует в себе мятежное, романтическое начало, начало протеста и бунта.

Главным врагом героини романа Валентины выступает в романе ее муж, г-н де Лансак, секретарь посольства, разорившийся аристократ, весь смысл жизни которого сосредоточен в дипломатической карьере и в деньгах; ради большого приданого он женится и на Валентине. Это дворянин нового пореволюционного общества, дворянин, смыкающийся с буржуазией, приспособившейся к новым общественным отношениям. На стороне де Лансака стоит мать Валентины графиня де Рембо, урожденная Шиньон. Она принадлежит по своему происхождению к буржуазии, мечтающей об аристократических титулах и званиях и крайне презрительно относящейся к народу. И де Лансак, и графиня де Рембо отличаются крайней внутренней пустотой и духовной обедненностью. Души их во власти материальных, корыстных интересов.

Дворянину, выбитому из своих классовых позиций и идущему на компромисс с буржуазией, противостоит в ро-

мане представительница дворянства, тяготеющая к народу. Именно в этом смысл образа Валентины и ее любви к молодому крестьянину Бенедикту. В этом то новое, что отличает образ Валентины от образа Индианы. Но антитеза Валентины и Лансака во многом повторяет антитезу Индианы и Рамьера. Подобно Индиане, Валентина является в то же время в романе врагом цивилизации, которую представляет здесь де Лансак. Тяготение Валентины к народу и вытекает из ее разочарования и отвращения к культуре. Демократизм Ж.-Санд в «Валентине» окрашен еще в руссоистские тона. Характерно, что любовь Валентины и Бенедикта возникает в глухом провинциальном углу, в Берри, в заброшенной деревне, в которую еще не проникли ни «роскошь», ни «искусство», ни «сторукое чудовище, именуемое промышленностью». Характерны и самые мечты Валентины о мирной, тихой жизни, об уединении и покое.

Очень важно в связи с этим, что сам народ, сами крестьяне приемлемы для Ж.-Санд лишь постольку, поскольку они стоят за пределами буржуазного общества. Разбогатевшие фермеры Лери не случайно выступают у нее в качестве комедийных персонажей.

Руссоистское отношение к цивилизации накладывает свой отпечаток и на образ Бенедикта, возлюбленного Валентины. Бенедикт, племянник старика Лери, крестьянин, приобщившийся к культуре, получивший образование, свободен, правда, от комических черт, присущих его родственникам, несмотря на то, что он тоже вышел за пределы патриархальной жизни. Но образ Бенедикта заключает в себе зато нечто глубоко трагическое, и трагичность положения Бенедикта как раз в том, что он вместе с культурой приобрел разочарование в ней. Он презирает деньги и «цивилизованный труд», а вместе с тем он уже не в состоянии вернуться к своему первоначальному общественному состоянию. Он «отравлен» просвещением. Он полон скуки и разочарования в жизни вообще.

Третий роман Ж.-Санд — «Лелия» (1833) — концентрирует в себе это разочарование, концентрирует в себе черты трагического мироощущения, рассеянного и частично нейтрализованного в «Индиане» и «Валентине». Образ Лелии, героини романа, непосредственно примыкает к образам Индианы и Валентины. Лелия наследует их «возмущенное сознание», их взволнованность и неуспокоенность, их неудовлетворенность миром как он есть. Лелия — это прежде всего человек ищущий. Характер Лелии—типично романтический характер. Ле-

лии недаром чужда и непонятна ее сестра Пульхерия, куртизанка, человек «термидорианского» склада и эпикурейского мироощущения, проникнутый культом «плоти» и склонный к оправданию существующего, человек, внутренно обедненный и пустой, лишенный деликатности, чуткости и внимательности по отношению к другим людям. В противоположность Пульхерии Лелия по своему мировоззрению спиритуалистка. Она погружена в себя и в размышления о жизни, о людях. Она мечтательна и равнодушна ко всякого рода преходящим радостям и наслаждениям. У нее богатая, содержательная и насыщенная внутренняя жизнь. Это человек, таящий в себе неисчерпаемые внутренние сокровища. В то же время в противоположность своему возлюбленному Стенио, человеку очень мягкому и неустойчивому, колеблющемуся и непринципиальному, Лелии свойственна известная суровость, мужественность, непреклонность. В ней нет ничего наносного, извне приобретенного, искусственного, все у нее идет изнутри, все имеет свое основание в ее «я», в ее внутреннем мире. Это человек из породы Ральфа Броуна («Индиана»).

Лелию отличает от Индианы и Валентины известная зрелость ума, более глубокое и продуманное отношение к миру, а соответственно с этим и возросший скептицизм. Очень примечательны в романе споры Лелии со Стенио. Стенио полон веры в прогресс, в прекрасное будущее человечества. Лелия видит в настоящем конец мировой истории. Человечество исчерпало уже все свои возможности, растратило все свои творческие ресурсы. Оно обречено на медленное уничтожение и умирание. Ж.-Санд солидарна здесь с Гюго эпохи «Предисловия» к «Кромвелю», с Мюссе («Ролла» и «Исповедь сына века») и с Сент-Бевом — автором «Жозефа Делорма». Умиранию и уничтожению подвластна и природа, у которой люди ищут убежища от жестоких законов истории. Лелия подвергает здесь ревизии руссоистскую мечту о природе, которую еще разделяли Индиана и Валентина. Ж.-Санд приближается здесь в какой-то мере к Ламартину и к Виньи.

Выход открывается для Лелии только в смерти. Тема смерти и самоубийства, как способа разрешения неразрешимых по существу своему противоречий, присутствовала уже в «Индиане» и «Валентине». Самоубийством кончала Нун, к самоубийству пришли Индиана и Ральф, в смерти нашли выход Бенедикт и Валентина. Но в «Индиане» и «Валентине» самый конфликт героя с действительностью имел менее категорический, менее безвыходный характер. Валентина и Бене-

дикт, Индиана и Ральф не могли реализовать до конца свои стремления и желания в существующих общественно-исторических условиях. Лелия оказалась в конфликте с формами человеческого существования вообще, с жизнью в целом. Смерть не была обязательной для Валентины и Индианы, смерть стала неизбежной, необходимой для Лелии.

Тема отчаяния и смерти сохраняет свое значение и для следующего романа Ж.-Санд, написанного в 1834 году,— для «Жака», которым завершается ранний период творчества Ж.-Санд, период скепсиса и безысходности. Для образа центрального героя романа, Жака, так же как для образа его сестры и единомышленницы Сильвии, очень важно то обстоятельство, что оба они противостоят расслабленным и размагниченным воспитанникам цивилизованного общества — жене Жака Фернанде и ее любовнику Октаву. Жак и Сильвия, подобно Индиане, Валентине и особенно Лелии, люди упрямые, непреклонные, с сильной волей, с твердыми принципами. Это глубоко мужественные натуры. Они не боятся правды и бесстрашно смотрят ей в глаза. Сильвия — девушка, воспитанная в деревне, в той же степени, как Индиана и Валентина, близкая к природе. Жак — бывший офицер, закаленный жизнью, прошедший через ужасы наполеоновских войн, человек, разочаровавшийся в цивилизации, мечтающий о сельской тишине и свободе. Жак — человек большой силы чувства, обладатель больших, хотя и скрытых душевных богатств. Любовь его к Фернанде заполняет всю его жизнь. Жак в то же время человек, враждебный браку, поскольку он основан на насилии, на господстве и подчинении, враг людей типа Дельмара («Индиана»). Он принадлежит к лагерю Ральфа и Индианы.

В противоположность Жаку, Октав, его соперник, напоминающий Стенио из «Лелии»,— человек легких, преходящих настроений, находящийся во власти неустойчивых, мимолетных увлечений. Человек, внутренно опустошенный, он неспособен на длительное и глубокое чувство. Он любит Сильвию, но, встретив Фернанду, легко забывает о Сильвии. Фернанда искалечена монастырским воспитанием. Она не знает трудностей жизни, для нее не существует обязанностей и принципов. Она живет радостно и легко, но ведет себя по существу эгоистически и безжалостно. Ей нехватает душевной деликатности и внимательности к людям.

Роман кончается самоубийством Жака, который утрачивает смысл существования, разочарованный уже не только в

цивилизации, в общественной жизни, но и в жизни личной, в любви. Жизнь становится ему в тягость. Существование для него — сплошное страдание. Интересно, однако, что уход его из жизни не вызывается одними только узколичными мотивами, как это было у Индианы или Лелии. Жак оказывается жертвой своей душевной красоты, своего прекраснодушия. Он умирает потому, что считает, что его смерть нужна Фернанде. Смерть его принесет ей счастье. Жизнь его мешает ей и ее благополучию. «Жак» намечает здесь новую тему — тему самопожертвования, тему радости, получаемой от чужого счастья. Эта тема получает свое развитие во второй период творчества Ж. Санд, во вторую половину 30-х и первую половину 40-х годов.

## 3

Годом перелома в творчестве и идейном развитии Ж.-Санд является 1835-й год. Ж-Санд входит в круг республиканцев, следит с огромным вниманием за апрельским судебным процессом, сближается с республиканцем Мишелем Буржем, завязывает знакомство с Каррелем, Ледрю Ролленом, Рейно, Барбесом, с христианским социалистом Ламенне, с учеником сен-семонистов композитором Листом, буржуазным демократом «социалистического толка» Леру. Оппозиционные настроения Ж.-Санд становятся более отчетливыми и целеустремленными. Демократические тенденции Ж.-Санд, наметившиеся в «Индиане» и в «Валентине», приобретают теперь особую значимость.

Уже в ранних произведениях своих Ж.-Санд выдвигала на первый план героев, являвшихся жертвами существующего общественного порядка и восстававших против господ положения, против лиц, стоявших у власти. У Ж.-Санд было много пунктов сближения с другими романтиками 30-х годов — с Гюго, с Э. Сю, отчасти с Виньи. Совсем не случайно в центре ее поэтического мира оказывалась женщина. Женщина присутствовала у нее как существо угнетенное, лишенное человеческих прав, превращенное в вещь, в предмет собственности.

Внимание ко всему угнетенному, подавленному, униженному Ж.-Санд сохраняет в себе и после 1834 года. Но теперь она обнаруживает угнетенных за пределами господствующих классов. Основное отличие главных произведений второго периода («Андре», «Симон», «Мопра», «Странствующий под-

мастерье» («Compagnon du tour de France»), «Орас», «Консуэло») — в образе нового героя, принадлежащего к общественным «низам», к народу, но превосходящего своим моральным и духовным уровнем персонажей из господствующих классов. Именно в них воплощается теперь мечта Ж.-Санд о сильном, волевом и в то же время непосредственном и наивном человеке, свободном от тех пороков культуры, которые отличали Рамьера («Индиана») и Лансака («Валентина»), Стенио и Пульхерию («Лелия»), Октава и Фернанду («Жак»). Именно через них открылся Ж.-Санд тот новый мир, которого так недоставало ее взбунтовавшимся, «романтическим» героям, восставшим против своего класса, своей среды, против «хозяев жизни», против цивилизации, но заблудившихся в своих исканиях новой жизни и новых отношений между людьми и пришедших к смерти. Именно через них открылся тот выход, которого не могли найти герои Шатобриана и Сталь, Сенанкура и Ламартина, Виньи и Сент-Бева.

Для основных произведений Ж.-Санд второго периода существенно и другое. В ранних своих вещах Ж.-Санд продолжала в первую очередь традиции Сенанкура, Нодье, Ламартина, отчасти Шатобриана и Сталь. Правда, образ центрального героя у ранней Ж.-Санд был гораздо ближе и родственнее по своему содержанию смелым, мужественным, инициативным, подлинно романтическим героям второй половины 20-х годов, нежели к безвольным, пассивным и мечтательным персонажам Сенанкура и Ламартина. Однако по своим руссоистским идеалам и устремлениям герои эти все же были потомками ранних романтических героев. Все первобытное, патриархальное, близкое к природе, далекое от культуры и цивилизации составляло предмет их исканий. В этом был смысл образов Индианы, Валентины, Лелии, Жака.

Романы Ж.-Санд, относящиеся ко второй половине 30-х и началу 40-х годов, отменяют и делают ненужными как раз эти искания. Ж.-Санд усваивает в своем творчестве второго периода художественный опыт писателей и поэтов, входивших в группу «Сенакля» и примыкающих к ней. Идейные и художественные устремления В. Гюго эпохи «Ориенталий» и «Кромвеля», Мериме эпохи «Жакерии» и «Театра Клары Газуль» и Мюссе конца 20-х годов приобретают теперь особое значение для ее творческого развития. Разрыв с камерным миром, с уединенной жизнью, с существованием на лоне природы определяет теперь смысловую структуру романов Ж.-Санд. В росте, в расширении духовного кругозора героя открывается

теперь внутренняя красота человека, источник прекрасного в его сознании, в его внутреннем мире.

Первые признаки перелома заметны уже в некоторых произведениях, написанных в 1833/34 году. Обращают на себя внимание в этом отношении венецианские повести Ж.-Санд— ее «Личный секретарь» (1833) и «Леон Леони» (1834). Италия рисуется в венецианских повестях Ж.-Санд, в традициях «Коринны» Сталь, как страна бурных романтических страстей и сильных мужественных характеров. «Итальянская жизнь» противостоит здесь патриархальному быту, комнатному, домашнему, уютному миру.

В основе сюжета «Личного секретаря» лежит столкновение провинциального французского дворянина с пышной и шумной жизнью одного из итальянских герцогских дворов. Сложный, двойственный, одновременно и прекрасный и уродливый мир, мир интриг, темных махинаций, игры страстей, борьбы интересов, мир насыщенного, богатого событиями и переживаниями бытия перевоспитывает, пересоздает героя, заставляет его отказаться от узких и ограниченных «провинциальных» представлений, почерпнутых из первоначального жизненного опыта, от узких принципов, мешающих ему понять смысл событий и явлений, раскрывшихся перед его удивленным и испуганным взором. Проходя через целый ряд ошибок и неудач, он постепенно приводит свое сознание в уровень с новой для него действительностью. Герой повести открывает действительное значение событий и поступков, сначала представлявшихся ему таинственными, туманными и непонятными.

Та же внутренняя структура и в «Леоне Леони». Героиня «Леона Леони» проводит годы своего детства в Брюсселе среди мирных, но ограниченных буржуа. Жизнь ее в этом «фламандском» мире течет замедленным темпом, однообразно, монотонно, без особых событий и происшествий. И вот она встречается с Леоном Леони, блестящим итальянским аристократом. Он увозит ее тайком от родителей из ее дома, и она погружается в водоворот удивительных приключений, живет бурной, шумной, убыстренной жизнью, еле успевая разбираться в том пестром калейдоскопе событий, которые проносятся перед ней и увлекают ее в свой поток.

Та же тема бурной, насыщенной итальянской жизни встает перед читателем в «Симоне» (1835). Героиня романа «Симон» Фьямма связана с революционным освободительным движением итальянских карбонариев. Она привозит с собой во Францию, в тихую, патриархальную французскую провин-

цию, где живет Симон, атмосферу шумной, активной, красочной жизни, которой нехватает Симону и которая захватывает его.

Выход за пределы камерных, интимных событий, устремленность в бурный, широкий, большой мир очень существенен также для романа «Мопра» (1836 — 1837), герой которого покидает Францию и участвует в американской освободительной войне. То же приобщение к большому миру, миру истории определяет судьбу Пьера Гюгенена, героя «Странствующего подмастерья» (1840), который принимает участие в междоусобной борьбе цеховых организаций и сталкивается с движением карбонариев. Большой мир политической жизни вовлекает в свою орбиту и обоих героев «Ораса» (1841) — самого Ораса и Поля Арсена; оба они — участники апрельского восстания 1834 года в Париже.

Отрицание камерного, психологического жанра достигает своего апогея в «Консуэло» (1842 — 1843) и в «Графине Рудольштадт» (1843—1844). Ж.-Санд восстанавливает здесь традиции романа путешествий и авантюр с перемещающимися в географическом пространстве героями. Залитую солнцем Венецию сменяет во второй части романа мрачный и таинственный замок графов Рудольштадт в богемских горах. Из Богемии Ж.-Санд переносит героев своих в Вену ко двору императрицы Марии Терезии. Последующие события протекают в Пруссии при дворе Фридриха II и в тюрьме, куда заключают Консуэло. А из тюрьмы Консуэло попадает к участникам тайного общества «Невидимых», мечтающих о построении нового общественного порядка.

## 4

Борьбе с провинциальной и уединенной жизнью на лоне природы, которую ведет в 1835 — 1842 годах Ж.-Санд, противоречат, на первый взгляд, те новые ее герои, носители нового отношения к жизни, которых она выдвигает в произведениях именно второго периода. Герои эти, на первый взгляд, и являются осуществлением, реализацией «руссоистских» мечтаний ее ранних романов. Но эти «дети природы» интересуют Ж.-Санд не столько своей оторванностью от культуры, сколько стремлением завоевать для себя, взять в свои руки цивилизацию. Перевоспитание «первобытных» и примитивных, близких к природе людей, их рост и возвышение,

их приобщение к вековым завоеваниям человечества, их восхождение на высоты культуры составляет центральную тему творчества Ж.-Санд 1835 — 1842 годов.

Показательны в этом отношении изменения, происходящие с героем «Мопра», которого перевоспитывает его возлюбленная Эдмея. Бернар Мопра — «дитя природы» — освобождается от всего того, что было привито ему в годы детства его родственниками, освобождается от всех животных инстинктов, которые в нем развились и укрепились за годы детства. В нем пробуждается новый человек, более мягкий, более тонко чувствующий, более восприимчивый, более сердечный и отзывчивый. Разум одерживает в нем верх над инстинктами и обуздывает их. Цивилизация не убивает в нем романтического начала, то есть его непосредственности, природной страстности и горячности. Она не делает его подобным жениху Эдмеи аристократу де ла Маршу. В этом отношении Мопра остается неукрощенным. Галантность и любезность, внутреннее бесстрастие и эгоизм де ла Марша остаются ему чужды. Овладев культурой, он не становится в ряд «холодных» и «равнодушных», сконцентрированных в себе и вместе с тем внутренно опустошенных персонажей вроде Рамьера («Индиана») и Лансака («Валентина»), к которым и примыкает непосредственно соперник Бернара Мопра — де ла Марш.

Растущее и расширяющееся сознание «примитивных» героев вбирает в себя все завоевания цивилизации. Они находятся все время в поисках неизвестного и закрытого для них. Они выходят за пределы непосредственно данного, за пределы наличного окружения. Герои ранних романов Ж.-Санд тоже стремились овладеть новым и неизведанным для них, но теперь это новое и неизведанное переместилось в область высших достижений человеческого разума и культуры. Новые герои Ж.-Санд присваивают себе культурное наследие прошлых веков, проходят в своем индивидуальном развитии историческое развитие человеческого рода. В отличие от «руссоистских» героев раннего периода они противостоят уже не лидерам цивилизации вообще, а лидерам цивилизации «ложной», находящейся в руках представителей господствующего класса.

Стоит сравнить в этом отношении героя романа «Симон» с Бенедиктом, одним из центральных персонажей «Валентины». Симон, подобно Бенедикту, человек из народа. Он сын крестьянина-республиканца, злодейски убитого в 1789 го-

ду контрреволюционерами. Подобно Бенедикту, Симон получает образование и овладевает всей современной культурой. Но в отличие от Бенедикта он не приобретает вместе с цивилизацией эгоцентрического отношения к миру. У него нет презрения к той среде, из которой он вышел. Он не ощущает себя одиночкой, оторвавшимся от родной почвы и не приставшим к новому берегу. Культура не является для него пагубной, как для Бенедикта, она не влечет его к гибели, но, напротив, придает ему силы, укрепляет его природные достоинства.

Переоценка вопроса о культуре обнаруживается уже в переходном ко второму периоду произведений Ж.-Санд — в ее романе «Андре», относящемся к 1834 году. Героиня этого романа, скромная и незаметная девушка-цветочница Женевьева, встречается с молодым дворянином Андре де Мораном. Андре де Моран, влюбленный в нее, раскрывает перед ней новый мир, до тех пор ей неизвестный, мир законов природы. Она узнает от него про первобытные леса, про бурные девственные реки, про величественные снежные горы, про жаркие и холодные страны. Она узнает от него о форме земли, о множестве миров, о звездах и планетах, о строении вселенной. Она испытывает необыкновенное наслаждение, чувствуя, как пробуждается в ней стремление к неизведанному, как расширяется ее кругозор, как развивается ее ум, как обогощается ее внутренний мир, как раздвигается ее сознание. Она раскрывается в романе в движении и росте, изображается как подлинно романтический характер.

Так же расширяется кругозор крестьянина Пасьянса («Мопра»), когда он знакомится с сочинениями Ж.-Ж. Руссо, который «переносит его в совершенно новые сферы», когда он читает Тассо, Гомера и Данте. Знакомство с великими поэтами внутренно преображает его, составляет целую эпоху в его жизни. Он открывает для себя мир любви, мир героических подвигов. Он видит теперь другими глазами природу. Он также дается в аспекте романтического мировоззрения, в аспекте динамики и развития. То же обогащение и рост внутреннего мира происходит и у столяра Пьера Гюгенена («Странствующий подмастерье»), когда он попадает в библиотеку замка и поглощает произведения Руссо, Вольтера, Расина, Шатобриана, В. Скотта, Платона, различные сочинения политиков и юристов и стремится понять «великую тайну строения общества», которую уже ранее он пытался раскрыть, зачитываясь во время своих странствова-

ний различными популярными брошюрами. Через такой же внутренний переворот проходит Поль Арсен в «Орасе», когда он сталкивается с учением сен-симонистов и фурьеристов, с теориями Ламенне и левых республиканцев. И Пьер Гюгенен и Поль Арсен являются носителями романтического начала движения, развития и бесконечной смены форм.

Если в своих народных героях — в Пасьянсе, в Женевьеве, в Гюгенене, в Поле Арсене, в Симоне — Ж.-Санд видит в первую очередь людей, к которым должно перейти культурное наследие человечества, то представители господствующего класса рисуются ей уже не защитниками цивилизации, как это было в «Индиане», в «Валентине», в «Лелии», а, напротив, людьми, изменившими цивилизации и культуре. Для идейной композиции «Мопра», например, очень важно, что в этом романе основным противником героя является не столько «ложная цивилизация», которую представляет де ла Марш, сколько варварство и дикость помещиков Мопра — деда и дядей героя. Для них не существует ничего святого, для них не имеют значения никакие законы, никакие нормы морали. Это разбойники, бандиты, разоряющие жителей своей местности, отнимающие последнее у своих крестьян, насилующие женщин (действие романа относится ко второй половине XVIII столетия, к кануну революции 1789 года). Они потеряли право быть хранителями культуры, так как сами в культуре не нуждаются.

Тема враждебности господствующих классов подлинной культуре, подлинному искусству определяет собой содержание одного из центральных произведений Ж.-Санд второго периода — ее романа «Консуэло», действие которого тоже относится к XVIII столетию. Деятельность людей заправляющих общественной жизнью страны, рисуется здесь как деятельность разрушения, а не созидания. Лица, стоящие у власти, характеризуются здесь как люди, морально разложившиеся. Консуэло встречается с церемонной и высокомерной маркграфиней Байрейтской в ее салоне. Друг Консуэло, композитор Гайдн, обнаруживает перед ней безмерную подлость и развращенность маркграфини — она надругалась над своими кровными связями, она погубила своих внуков, она обесчестила свою дочь. Маска показного великолепия и величия сорвана с австрийской императрицы Марии-Терезии. Дикие разбойники-пандуры, которых Консуэло встречает на своем пути в Вену и при помощи которых Мария-Терезия терроризирует и грабит мирное население своей страны, раскрывают

ей многое в характере императрицы. Сожженные, разрушенные города, замученные старики и дети, опозоренные женщины, истощенные контрибуциями деревни, опустошенные поля оставляют за собой пандуры в Богемии. Не на парадах, не в блестящем воинском строю знакомится Консуэло с армией Фридриха II. Она сталкивается с извергами и бандитами, которые крадут людей и расправляются с беглецами. Это вербовщики «короля-философа».

Миру варварства и дикости противостоит в романе Ж.-Санд мир культуры, мир искусства, мир прекрасной гармонии, воплощенный в образе артистки Консуэло, вышедшей из народа. Артист равнодушен к собственности и материальным благам, его не пленяет богатство. Он свободен и беззаботен. Он не отягощен вещами, не прикреплен как невольник к одному месту. Он вольный человек, бродяга, путешественник. С образом артиста переплетается у Ж.-Санд образ большой дороги. У нее нет хозяина. Она открыта для всех. Именно отсюда авантюрный, приключенческий характер «Консуэло». Тема путешествия является здесь господствующей. Бегство героини из замка Рудольштадт и путь в Вену, проделанный пешком, без копейки денег,— одна из сюжетных вершин романа. Это путь в мир искусства.

Искусство, как высшую сферу действительности, высоко поднятую над жизненной прозой, оторванную от жизни, выдвигает в романе Порпора, учитель Консуэло. Его правилами и руководствуется героиня в первой части романа. Но позиция Порпора не представляется окончательной и решающей.

Ж.-Санд показывает, прежде всего, иллюзорность, фиктивность так называемой свободы искусства. Проповедующий эту свободу Порпора фактически оказывается слугой господствующих классов. Они содержат его. Он у них в полной зависимости. «Свободный» Порпора вынужден унижаться и гнуть спину перед аристократами и придворными, подчас ничего не понимающими в искусстве. Он в плену у богатых и знатных. Но близость к господствующим классам искажает и уродует самое искусство. Серьезную музыку вытесняет легкая, увеселительная. В погоне за успехом певцы пускаются на внешние эффекты, загромождают мелодию формальными украшениями. Сфера искусства становится сферой мелочных интриг честолюбия. Погоня за славой оттесняет на второй план интерес к самому искусству.

Носителем иного отношения к искусству выступает в

«Консуэло» Альберт Рудольштадт. Он борется с Порпора за влияние на Консуэло. Дворянин по происхождению, он преисполнен презрения и ненависти к тому обществу, в котором родился и вырос. Он раздает свое состояние неимущим, «идет в народ», становится другом и сторонником всех «лишенных земных благ», вступает в борьбу со строем неравенства и несправедливости. В романе совсем не случайна тема гуситского национального движения. Преемником гуситов, боровшихся за освобождение Чехии от чужеземного ига, и считает себя Альберт. Традиции освободительного народного движения питают в нем и ненависть к угнетателям, и волю к борьбе с ними, и новое отношение к искусству.

Альберт — противник искусства, которое служит господствующим классам. Он защищает искусство для народа, для масс. Альберт исходит в своем творчестве из народных песен, тем, мелодий, из «драгоценных образцов народного гения». Личное вдохновение он подчиняет многовековой традиции, пытается сохранить неискаженным своеобразный характер старинных напевов, продолжает дело безыменных народных певцов. Но он не только учится у народа как композитор, он идет к нему на службу и как исполнитель. В эпилоге «Графини Рудольштадт» он странствует вместе с Консуэло по селам и деревням, играет на скрипке и возвещает грядущее равенство и братство народов.

Образы, подобные Альберту Рудольштадту, образы персонажей, принадлежащих к классу дворян, но вступающих при этом в тесные дружественные и любовные связи с выходцами из народа, имеют для творчества Ж.-Санд второй половины 30-х и начала 40-х годов исключительное значение. Но представители дворянства выступают у Ж.-Санд в этой роли лишь в том случае, если они утратили свое привилегированное положение, то есть в какой-то степени деклассировались. Дворяне, пытающиеся приспособиться к новому порядку и стать буржуазными собственниками, дворяне обуржуазившиеся относятся у нее в большинстве случаев к разряду отрицательных, враждебных центральному герою персонажей. Характерны в этом отношении в романе «Андре» образ отца героя крупного земельного собственника, все мысли которого направлены на приумножение богатств, а в романе «Симон» образ отца Фьяммы, помещика, который эмигрировал во время революции из Франции, поселился в Италии, занялся там торговым делом и постепенно превратился в настоящего буржуа.

Дворяне, вступающие в дружеский союз с народными героями, отличаются у Ж.-Санд полным равнодушием к кастовым предрассудкам и своими симпатиями к демократическим и республиканским идеям. Они тяготятся своими привилегиями. Они исполнены бунтарских тенденций. Они стремятся вырваться из своей социальной среды. Такова Эдмея в «Мопра», Фьямма в «Симоне», Изельта в «Странствующем подмастерье». Через них и совершается то усвоение народными героями культурного опыта, накопленного человечеством, которое стоит в центре внимания Ж.-Санд. Аристократ или аристократка приносят с собой у Ж.-Санд известные культурные навыки, известную культурную традицию, которой пока недостает массам. Они приносят с собой более богатое и полное знание о мире.

Андре де Моран передает это знание Женевьеве («Андре»), Эдмея — Пасьянсу («Мопра»), Изельта — Гюгенену («Странствующий подмастерье»). Фьямма сообщает Симону свой «итальянский» общественный опыт («Симон»), герцогиня Альдини открывает мир искусства гондольеру Лелио («Последняя Альдини»), Альберт Рудольштадт содействует росту общественно-политического сознания Консуэло.

## 5

Усвоение культурного опыта, духовное перерождение народных героев перестраивает и их отношение к миру, повышает их требования к действительности, делает их еще более неудовлетворенными существующим, еще более несклонными к примирению, еще более тоскующими по иной жизни. Они осознают разрыв между тем уровнем идейного развития, которого они достигли, и тем реальным положением в обществе, в котором они продолжают оставаться. Они проникаются стремлением изменить это реальное положение, привести его в соответствие со своим сознанием, со своими возросшими потребностями. Они оказываются устремленными вперед, в будущее. Проблема культуры упирается здесь в проблему коренного переустройства общественных отношений.

В ранних романах второго периода, относящихся к 1834—1837 годам, интеллектуальный рост героя и расширение его сознания еще не приходят, впрочем, в противоречие с его положением в обществе. Романтическое начало не получает еще в них своего полного развития. Женевьева («Андре»)

живет в отрыве от внешнего мира и не замечает несоответствий между своим сознанием и бытием. У Пасьянса («Мопра») новое отношение к миру прекрасно уживается с его внешним положением, так как у него сохраняются еще пережитки руссоистского отрицания цивилизации. Требования его к жизни умеренны, он не желает порывать с примитивным, патриархальным существованием, существованием на лоне природы. Что касается до Симона («Симон»), то ему удается достигнуть положения, более соразмерного его идейному уровню, в порядке личного успеха, личной карьеры.

Значительно сложнее обстоит дело с Пьером Гюгененом, героем «Странствующего подмастерья» («Compagnon du tour de France»). Гюгенен остается на положении рабочего. Его положение может измениться только с изменением всего жизненного уклада общества. Если Симон мечтает лишь о новой политической форме существующего общественного строя (то есть о республике), то перед Гюгененом встает во весь рост проблема коренного изменения социальных отношений. Очень большое значение для «Странствующего подмастерья» получают поэтому взаимоотношения Пьера с буржуазными либералами и республиканцами. Образ Гюгенена противостоит в романе образам графа Вильпре и Ахилла Лефора.

Граф Вильпре — аристократ эпохи Реставрации, приспосабливающийся к новому, пореволюционному порядку вещей. Он стоит в одном ряду с такими персонажами Ж.-Санд, как Лансак в «Валентине» и отец Фьяммы в «Симоне». Но если Лансак и отец Фьяммы усваивают практику нового господствующего класса, то он пытается усвоить себе новую идеологию, он одевает на себя маску либерала. Глубоко затаив в себе презрение и ненависть к народу, он заигрывает с республиканцами и карбонариями. Он твердо знает, что дни бурбонской династии сочтены, но при этом более всего боится активности и самодеятельности масс и мечтает лишь о том, как бы избегнуть демократизации общественного строя и «демократических свобод» при переходе к общественному порядку последовательно буржуазного типа.

Ту же оторванность от народных масс и их реальных интересов подчеркивает Ж.-Санд и в образе карбонария Ахилла Лефора. Соратники Ахилла капитан-бонапартист, адвокат-приверженец Лафайета и доктор орлеанист проникнуты ненавистью к ультрароялистам и реакционерам, в руки которых перешла власть в эпоху Реставрации. Но они не менее, чем

граф Вильпре, охвачены страхом перед народным восстанием и полны презрения и ненависти к «черни». Сам Ахилл более демократичен, чем они. Но главное для него — установление республиканской формы правления. Принесет ли с собой республиканский переворот коренные изменения в жизни народных масс, или нет — остается для него делом второстепенным и несущественным.

Пьер Гюгенен выступает в романе против буржуазных либералов и демократов как защитник народных прав и интересов. Он ясно ощущает всю ограниченность и узость идеалов карбонаризма. Его не может удовлетворить смена одного политического принципа (абсолютная монархия) другим (конституционный строй). Для него уже недостаточно то формальное равенство всех граждан перед законом, которое прокламирует Ахилл Лефор. Гюгенен прекрасно понимает, что буржуазные демократы и либералы не имеют в руках никаких средств для изменения реального положения народных масс. Он мечтает о царстве труда, в котором будут уничтожены контрасты богатства и нищеты. Он мечтает об общественном строе, при котором большинство получило бы возможность удовлетворять свои потребности и нужды в той же мере, в какой в настоящее время удовлетворяют их немногие.

Но Пьер Гюгенен высоко ценит тот технический и культурный прогресс, который принесло с собой буржуазное общество. Прогрессивная историческая роль крупных богатств в деле овладения природой, огромное значение, которое имели в истории богатства, сконцентрированные в немногих руках в целях развития и роста цивилизации, для него совершенно несомненны. Он сторонник уничтожения капиталистической собственности, сторонник равномерного распределения богатств между неимущими. Он считает, что установление уравнительного землепользования — в интересах народных масс. Но он опасается в то же время, что раздробление богатств, парцелляция земли нанесут сокрушающий удар цивилизации и культуре. Революция, соответствующая интересам народных масс, причинит вред той цивилизации, наследником которой должны явиться народные массы.

«Патриции», живущие за счет нищеты и угнетения народных масс, не имеют права на существование. Но уничтожение этих патрициев может привести общество к упадку, так как мелкие собственники, действующие каждый в одиночку и не обладающие большими материальными средства-

ми, не будут в состоянии властвовать над природой и двигать вперед цивилизацию. И Пьер не может принять поэтому революционный путь преобразования общества. Он не представляет ведь себе, что революция и ликвидация капиталистической частной собственности могут привести к образованию собственности социалистической, коллективной. Кругозор его ограничен рамками общества, в котором сохраняется частная собственность.

И здесь обнаруживается оборотная сторона того овладения цивилизацией, о котором идет речь в романах Ж.-Санд второго периода. Народные герои резко противопоставлены у нее представителям верхушки общества, которые остаются верны интересам своего класса и цепляются за свои социальные привилегии. Народные герои — наследники мировой культуры. Представители господствующих классов — варвары.

Но культурный опыт, накопленный человечеством, народные герои получают все же непосредственно от лиц, принадлежащих к господствующим классам, а главное при мирном содружестве с ними и при известном подчинении им. Правда, эти лица, по самому складу и содержанию своих мыслей, уже не являются безоговорочными защитниками интересов своего класса. Они учитывают уже и принимают во внимание интересы народа. Именно это и дает им возможность стать хранителями культурной традиции. Но по положению своему в обществе, по месту, которое отведено им в общественной системе, они остаются представителями своего класса. Удар, нанесенный общественным отношениям, основанным на частной собственности, причинил бы ущерб персонажам вроде Эдмеи («Мопра») или Изельты («Странствующий подмастерье»). Дружба и союз народных героев с их просвещенными покровителями притупляет самостоятельность и инициативу этих народных героев. Народная культура возникает у Ж.-Санд как простое продолжение культуры прошлого, в порядке мирного развития ее тенденций. Народная культура возникает на почве компромисса со старым обществом, а не на почве борьбы с ним и преодолении его в борьбе.

Именно это обстоятельство и мешает герою нащупать правильный выход из наличных общественных противоречий и найти правильное соотношение между интересами народных масс и интересами культуры. Именно это обстоятельство и приводит вместе с тем Ж.-Санд в годы, когда она наиболее решительно защищает интересы народных масс, к тому отказу

от исторических завоеваний цивилизации, который обнаруживается в ее произведениях третьего периода, относящихся к середине и к концу 40-х годов.

## 6

Говоря о творчестве Ж.-Санд третьего периода, нужно иметь в виду, что именно в годы, к этому периоду относящиеся, связи ее с республиканцами становятся особенно близкими. Она активно участвует, начиная с 1844 года, в оппозиционной прессе, в «Эндрском просветителе», в «Реформе». Она выступает против клерикалов. Она принадлежит к числу активных деятелей революции 1848 года. В своих публицистических статьях, относящихся к этому времени, она ратует за республику. Но в эти годы делаются вместе с тем более ясными и отчетливыми антипатии Ж.-Санд к революционному способу ликвидации капитализма. Уверенность, что имеется возможность выйти мирным путем из общественного кризиса, что господствующие классы сами добровольно откажутся от своих привилегий становится у нее безграничной. Она все более и более считает необходимым переход к общественному строю, основанному на равенстве имуществ, но надеется в то же время, что переход этот совершится без «экспроприации экспроприаторов».

Творчество Ж.-Санд середины и конца 40-х годов — ее «Жанна» (1844), «Мельник из Анжибо» (1844) «Чортова лужа» (1844), «Грех г-на Антуана» (1845), «Франсуа-найденыш» (1847) и «Маленькая Фадетта» (1848) — продолжают те демократические тенденции, которые достаточно ясно проявились уже в романах второго периода. В центре внимания Ж. Санд остается тот самый народный герой, которого она выдвигала в «Андре», в «Симоне», в «Мопра», в «Странствующем подмастерье», в «Консуэло». Рядом с этим героем, совершенно так же как в романах 1834 — 1843 годов, действуют персонажи, принадлежащие к господствующим классам, но бунтарски настроенные по отношению к современному общественному строю или во всяком случае полные симпатий к народным массам (Кардоне-сын и маркиз Буагильбер в «Грехе г-на Антуана», Роза де Бланшмон в «Мельнике из Анжибо», лорд Артур и его друзья в «Жанне»).

Взаимоотношения между представителями этих двух кругов раскрываются, однако, у Ж.-Санд совершенно по-новому.

Народные герои второго периода открывали персонажам, принадлежавшим к господствующему классу, «романтическим» персонажам, перспективу и цель бунта. Самим фактом своего существования они указывали, во имя чего и ради кого стоит бороться. Этим ограничивалась их роль в художественном мире Ж.-Санд того времени.

В произведениях 1844—1848 годов народные персонажи более активны и самостоятельны. Они напоминают героев Гюго эпохи Июльской революции. Они уже не просто вдохновляют персонажей другого, чуждого им круга на решительные шаги и выступления. Они сами действуют и определяют судьбу этих персонажей. Люди из народа, правдивые и честные, смелые и энергичные, приносят с собой разрешение противоречий, в которых запутались эти персонажи и приводят действие к благополучному концу, к развязке.

Среди произведений второго периода такого рода роль намечалась только в «Мопра». Крестьянин Пасьянс выступал там на процессе Бернара Мопра, ложно обвиненного в убийстве, как представитель народа и защитник истины, и спасал Бернара от смерти. Но сам Пасьянс являлся учеником Эдмеи. Активная роль в конечном счете принадлежала все-таки ей, а не ему.

Народные герои третьего периода освобождаются от патроната представителей господствующего класса, действуют совершенно независимо от высоких и просвещенных покровителей. Они сами выступают в качестве покровителей, сами учреждают патронат над заблудшими душами своих бывших «патронов». Именно такова роль плотника Жана Жаплу в «Грехе г-на Антуана». Такова роль мельника Большого Луи в «Мельнике из Анжибо». Такова, наконец, роль крестьянской девушки Жанны в романе того же названия. Спасителями и избавителями людей от горя и несчастья, от власти зла и беды являлись у Ж.-Санд 1835 — 1843 годов, а также у Э. Сю (ср. образ Родольфа в «Парижских тайнах»), представители общественных верхов. В романах Ж.-Санд третьего периода их место заняли люди из народа.

Освобождаясь от патроната со стороны господствующих классов, народные герои Ж.-Санд вместе с тем, однако, освобождаются и от того стремления и тяготения к культуре, которое воодушевляло Женевьеву и Пасьянса, Пьера Гюгенена и Симона. Они отвергают цивилизацию, созданную господствующими классами. В образах новых народных героев, в образах Жанны, Фадетты, Жана Жаплу,

Большого Луи, Франсуа воплощено и оправдано, взято под защиту примитивное состояние человека, не поднявшегося до уровня культуры.

Если Ж.-Санд видит в Жанне, в Жане Жаплу, в Большом Луи силу, приводящую к гармонии противоречивые и антагонистические отношения между людьми, то источник этой силы она усматривает в их примитивности, первобытности, близости к природе, оторванности от культуры.

Для народных героев второго периода цивилизация являлась средством подъема, роста, восхождения. Для Жанны соприкосновение с миром культуры служит причиной ее трагической гибели. Не будь вовлечена она в круг персонажей, принадлежащих к сфере цивилизации, жизнь ее развивалась бы счастливо и благополучно.

В соответствии с этим Ж.-Санд отказывается от изображения растущего, изменяющегося, расширяющегося сознания, от изображения романтического характера. Предметом изображения становится сознание, стабильное, установившееся, уравновешенное. Жанна дается в романе неспособной к росту, к изменению, к переходу в цивилизованное состояние. Она не находит даже общего языка с людьми культуры. Динамический, устремленный к новому, охваченный беспокойством, ищущий герой, герой романтического склада исчезает из новых вещей Ж.-Санд. Для Жанны, для Большого Луи, для Жана Жаплу нет нерешенных вопросов, нет ничего, что волновало бы, беспокоило, побуждало к поискам новой жизни.

Основное и решающее в Жермене и Марии («Чортово болото»), в Мадлене и Франсуа (Франсуа-подкидыш»), в Ландри и Фадетте («Маленькая Фадетта») — это их чистота, «невинность», неиспорченность, наивность и известная, может быть, инфантильность. Именно в этом усматривается теперь внутренняя красота человека, его прекраснодушие. Но эта красота и прекраснодушие достигаются путем отказа от завоеваний цивилизации, от всей сложности и насыщенности современной жизни, от всех проблем, волнующих передовые умы человечества. Ж.-Санд возвращается к камерному жанру, к изображению частной жизни, к показу ограниченного и замкнутого семейного мирка. От политического и социального романа она переходит к сельским повестям. Переход этот намечается уже в «Жанне», в «Грехе г-на Антуана», в «Мельнике из Анжибо». Он осуществляется до конца в «Чортовом болоте», в «Франсуа-подкидыше», в «Ма-

ленькой Фадетте». Проблемы исторического развития человечества, проблемы широкого общественного переустройства, проблемы политической жизни и борьбы, выдвинутые Ж.-Санд в 1835—1843 годах, остаются за пределами этих трех последних произведений.

Правда, беспокойство и стремление к новым формам жизни, которое отличало прежних героев Ж.-Санд, сохраняют еще в себе сын фабриканта Кардоне («Грех г-на Антуана») и Роза де Бланшмон («Мельник из Анжибо»), то есть персонажи, принадлежащие к господствующим классам. У них остаются еще черты подлинно романтического характера. Но стремятся они как раз к тому уравновешенному, стабильному состоянию, в котором уже находятся Большой Луи и Жан Жаплу. Они готовы не только на отказ от всех своих материальных благ и богатства, но и на отказ от культуры. Освобождение от культуры и опрощение являются для них идеалом. Показателен в этом смысле образ обедневшего дворянина Шатобриана, ставшего плотником («Грех г-на Антуана»). Если Эдмея и Фьямма были обращены вперед, в будущее, то для новых героев все разрешается через возвращение назад, к прошлому, к архаическому, к этапу, преодоленному историческим развитием человечества. Романтическое начало получает у них урезанный, половинчатый, компромиссный характер.

В своих произведениях 1831 — 1843 годов Ж.-Санд почти еще не изображает буржуазию. Она еще недооценивает в эти годы ее силу. Она не считает еще, что буржуазия как таковая и вообще капитализм являются серьезным препятствием на пути к будущему. Именно поэтому персонажи, принадлежащие к буржуазии, даются у нее в комическом аспекте. Комедийный оттенок просвечивает и в образах обуржуазившихся дворян. Капитализм не является еще для Ж.-Санд особым историческим периодом со своей особой, внутренней закономерностью. Это переходная эпоха от старого режима, опрокинутого революцией 1789 года, к грядущему общественному строю, о котором мечтают Пьер Гюгенен, Консуэло и Альберт Рудольштадт.

«Мельник из Анжибо» и «Грех г-на Антуана» вводят нас в круг капиталистических отношений, в круг буржуазии, в мир Бриколенов и Кардоне. И Бриколены и Кардоне рисуются уже не в качестве комических персонажей, а в качестве персонажей трагедии, в качестве носителей злой, разрушительной силы. Сила денег выступает здесь как сила,

влекущая к гибели и катастрофам. Люди, принадлежащие к буржуазному миру,— жертвы инфернальной страсти к наживе, к накоплению. Таков отец фермера Бриколена («Мельник из Анжибо»), впавший в слабоумие. Такова старшая дочь того же Бриколена, которая сошла с ума, оттого что ее родители не хотели выдать ее замуж за любимого человека, так как брак с ним не был выгодной для нее партией. Пожар фермы, которым замыкается «Мельник из Анжибо», подчеркивает эту целеустремленность к гибели, к катастрофе, к разрушению, которую таит в себе мир денег и богатства.

Пожару фермы соответствует в «Грехе г-на Антуана» наводнение. Фабрикант Кардоне пытается использовать силу реки для своего производства, пытается заставить работать на себя силы природы, подчинить их себе, превратить природу в средство своего обогащения, в своего раба и слугу. И вот попытки эти не приводят ни к чему. Порабощенная по видимости природа поднимает бунт против своего покорителя: река сокрушает воздвигнутые им сооружения, сносит укрепления, против нее направленные, освобождается и приводит к гибели все его дело.

На стороне природы против цивилизации выступает в «Грехе г-на Антуана» народный персонаж романа Жан Жаплу. В выступлениях его против Кардоне воплощена борьба ремесла против фабрики. Жаплу доведен до нищенского состояния судебными преследованиями и штрафами. Кардоне предлагает ему место на своей фабрике. Но Жаплу отказывается от этого предложения. Он хочет работать только у себя и своими собственными инструментами. Он предпочитает нищету и свободу сносному материальному существованию и рабству. Он не желает превращаться в винтик машины. Он хочет сохранить за собой право на свободный труд.

Капиталистическая эра не отождествляется теперь Ж.-Санд с эпохой кризиса, которая лежит на пути к будущему. Капитализм для Ж.-Санд 40-х годов — это абсолютный конец, распад, разложение нормальных общественных отношений. Кардоне — носитель разрушительной, нигилистической силы. Он опустошает страну, разоряет народ, разрушает здоровье своих рабочих, выводит из строя мелких ремесленников, уничтожает народное богатство. В капитализме Ж.-Санд не усматривает внутренних ресурсов для перехода к общественному строю, стоящему на более высоком уровне

развития. Динамическое начало, начало движения и развития получает у нее отчетливо регрессивный характер.

Упадочные настроения причудливо переплетаются вместе с тем у Ж.-Санд с верой в мощь и энергию народных масс. Ведь вера в народ, воплощенная в образ народных героев вроде Большого Луи и Жана Жаплу, как раз в середине 40-х годов достигает у нее своего апогея. Именно эта вера и предохраняет Ж.-Санд от абсолютного пессимизма, к которому она имела бы все основания притти, если бы она держала в своем кругозоре одну лишь буржуазию. Не случайно поэтому, что именно во второй половине 40-х годов происходит то окончательное преодоление трагического мировоззрения, которое определяло собой раннее творчество Ж.-Санд.

В ранних произведениях Ж.-Санд — в «Индиане», «Валентине», «Лелии», «Жаке» — самоубийство и смерть представлялись единственно возможным выходом из того кризиса, из тех жизненных противоречий, из того тупика, в котором оказывались ее герои. Герои эти не были в состоянии справиться с враждебной им действительностью, не имели возможности подчинить ее своему разуму, привести ее в соответствие с своими требованиями.

Следы трагического мировоззрения сохраняли свое значение для переходных ко второму этапу вещей — для «Андре», для «Леона Леони». В ряде центральных произведений второго периода, например, в «Симоне», «Мопра», «Орасе», трагизм оказывался сильно ослабленным. На смену теме отчаяния приходила тема мужественного, стоического отношения к несчастью и горю («Спиридион», «Странствующий подмастерье», «Консуэло», «Графиня Рудольштадт»). Трагическое мировоззрение оказывалось связано здесь с идеей бесстрашия героя перед лицом враждебной действительности, которая не предоставляла ему соответствующих его желаниям жизненных условий и которую он не в силах был перестроить. Герой оставался здесь верен своим идеалам, несмотря ни на что, так как был убежден, что будущее все равно принесет победу этим идеалам. Тема стоического отношения к жизни не отменяла здесь романтического мировоззрения, не приводила к принятию и оправданию существующего.

В произведениях второй половины 40-х годов преодоление трагизма направилось по совершенно иным путям. Ощущение безысходности и пессимистическое отношение к действительности оказалось здесь полностью устраненным. На

некоторых переходных к третьему периоду вещах, главным образом на вещах 1844 года («Жанна» и «Мельник из Анжибо») трагический оттенок, правда, в какой-то степени еще заметен. Но уже в «Жанне» впечатление от трагической гибели героини смягчается картиной счастья и благополучия лорда Артура, которой заканчивается произведение. А в «Грехе г-на Антуана» и особенно в сельских повестях — в «Чортовом болоте», в «Маленькой Фадетте», в «Франсуа-подкидыше» — мир оказывается вообще свободным от каких-либо непреодолимых противоречий и неразрешенных конфликтов, побуждающих к движению и борьбе.

Преодоление трагизма приводит здесь уже не к бесстрашному, мужественному взгляду на мир, а к идиллическому мировоззрению, к примирению с существующим, к отказу от романтизма. Преодоление трагизма не опирается уже здесь на борьбу за будущее, не связывается с упорной длительной работой над ликвидацией уродства современной жизни. Засилье зла, господство безобразного и уродливого представлялось в «Мопра», в «Странствующем подмастерье», в «Консуэло» явлением исторически-преходящим, но требующим для своего устранения героических усилий. Теперь существование зла и уродства объявляется вторичным, несущественным, нетипичным для всей действительности в целом, так как несущественным, нетипичным представляется для всей современной жизни капитализм. Зло легко устранимо безо всяких крупных переломов и сдвигов. Народные герои без особого труда наводят порядок в мире и устанавливают в нем гармонию сил и интересов, возвращая его в патриархальное состояние. Пьер Гюгенен не знал, что предпочесть — революцию или цивилизацию. Новые герои Ж.-Санд отклонили и ту, и другую. Но отвергнув цивилизацию, они оказались бессильными стать во главе исторически прогрессивного движения. Отвергнув революцию, они пошли фактически на примирение с существующим. Ж.-Санд взяла на себя охрану современности в ее архаических, реакционных формах. Творчество ее оказалось вне больших путей исторического развития. Романтизм Ж.-Санд пришел к своему логическому концу. После 1849 года Ж.-Санд не создала уже ничего значительного.

---

# ЭЖЕН СЮ

## 1

Эжен Сю родился в 1807 году, в семье очень богатого придворного врача, и в юности своей, то есть в 20-х годах XIX столетия, близок был к кругам богатой буржуазной и аристократической молодежи. 1823—1827 годы Э. Сю провел в кругосветном плавании в качестве помощника хирурга. Из своих путешествий он вынес много разнообразных впечатлений и первые серьезные сомнения в справедливости существующих общественных отношений. Он столкнулся на практике с хищнической колониальной политикой европейских держав, с варварской разбойничьей сутью буржуазной цивилизации. Впечатления от путешествий не замедлили сказаться на его первых литературных опытах.

Ранние произведения Э. Сю принадлежали к жанру «морского романа». В 1820 году в журнале «Мода» был напечатан его первый роман «Пират Кернок», объединенный в 1831 году с другим романом «Испанский цыган» в книгу «Плик и Плок». За ним последовали романы «Атар-Гуль» (1831), «Саламандра» (1832), «Сторож Кот Вена» и сборник рассказов «Кукарача» (1832 — 1834).

Морские романы и рассказы Э. Сю имеют очень большое значение для правильного понимания творчества Э. Сю. Сю продолжает в этих ранних произведениях своих традиции романтизма второй половины 20-х годов, связанные с именами Мюссе и Мериме и направленные против «серафической» романтики Шатобриана и Ламартина. Не случаен в этой связи и самый выбор жанра морского романа.

Атмосфера морских путешествий, сражений, атмосфера приключений, счастливых и несчастных случайностей, резких и неожиданных поворотов судьбы, грандиозных успехов и потрясающих катастроф играет здесь огромную роль. Жизнь героев Сю висит часто на волоске, переход от жизни к смерти, от счастья к гибели рассматривается как явление обыденное и повседневное.

Главное здесь в оправдании смелого, бесстрашного, инициативного человека, более того — человека непокорного, лишенного всяких признаков смирения. Герой раннего Сю недаром обычно является разбойником, пиратом, лицом, восставшим против общества и его законов. Но Эжен Сю принимает и оправдывает не всякую активность, смелость и бесстрашие. Его эстетические позиции решительно отличаются в этом отношении от эстетических принципов эпигонов «Сенакля». Эжену Сю совершенно чужды аморалистические и эстетские тенденции Т. Готье. Активность героя он принимает лишь постольку, поскольку она не сопровождается угнетением другого человека. Смелый, решительный, активный герой выступает у Э. Сю в двух аспектах. Для Сю очень важно различие между героем-хищником, преследующим униженных и слабых, и героем-мстителем за этих слабых и униженных.

Одно дело герой «Испанского цыгана» — бунтарь, восстающий против гнета и насилия. У него убили отца, обесчестили сестру, отняли возлюбленную. Он жесток, но эта жестокость оправдана, потому что она вызвана самозащитой. Враги вынуждают его к контрнападению, и он отвечает ударами на удары. Это подлинно романтический характер. Другое дело герой «Пирата Кернока». Это тоже смелый и инициативный человек; но смелость его направлена не на освобождение и не на самозащиту. Он нападает на других людей, разрушает другие жизни. Это не бунтарь, а насильник, и притом невероятно жестокий и бесчеловечный. В припадке ревности он смертельно ранит свою возлюбленную. Он убивает своего хозяина и благодетеля, столкнув его в море. Он оставляет на произвол судьбы раненых товарищей. Он не вступает к тому же в какие-либо коренные и глубокие противоречия с существующим строем. Варварски относясь к людям, которые его окружают, он остается в глубокой гармонии с той формой общественных отношений, в которых ему приходится жить. Самое пиратство Кернока оказывается в конце концов лишь особым

способом обогащения. В его пиратстве нет ничего бунтарского. Недаром в конце романа Кернок становится мирным буржуа, посещает церковь, занимается благотворительностью, используя для этого награбленные деньги, и умирает, окруженный всеобщим уважением. В этом герое нет ничего романтического.

Бесстрашие, находчивость, решительность не характеризуют положительно и Бенуа, одного из героев «Атар-Гуля». Бенуа оказывается в конечном счете человеком прозаическим и обыденным, человеком весьма осторожным, ограниченным и меркантильным. Это типичный работорговец; изображается он весьма иронически и насмешливо. Тождественным Бенуа по своей прозаичности является внешне эффектный, бравурный образ второго героя «Атар-Гуля» — пирата Брюлара, также отличающегося своей энергией, своей железной волей, своей активностью. Жестокость и бесчеловечность—основные черты его характера. Он не знает ни чувства товарищества, ни чувства сострадания. Он мучает людей просто от нечего делать, просто потому, что это доставляет ему удовольствие. Правда, Брюлар является мстителем, он также принадлежит к числу обиженных и оскорбленных и в этом смысле близок в какой-то мере герою «Испанского цыгана». Но между той обидой, которую нанесли Брюлару люди, и характером мести, на которую он идет, обнаруживается явная несоразмерность. Месть эта выходит за пределы обиды, которую ему нанесла жена, превышает ее. Измену жены он жестоко и беспощадно вымещает на всем человечестве. Эта несоразмерность в конце концов даже комична. Вся деятельность Брюлара у Сю свободна вообще от какой бы то ни было идеализующей интерпретации, она показана во всей своей неприглядности и непривлекательности. За обликом пирата проглядывает в нем работорговец, человек, живущий страстью к наживе, к накоплению.

Бенуа и Брюлару противостоит у Э. Сю негр Атар-Гуль. Мотив мести определяет и его образ. Но Атар-Гуль — это униженный, подавленный, угнетенный человек. Романтическое начало в нем определяется объективным его положением. Это человек, находящийся во враждебных отношениях с существующим строем жизни. Он борется за свое освобождение, он мстит за смерть своего отца, за свое рабство. Он мстит за весь свой народ, за всех отверженных и угнетенных. В нем воплощен тот вариант человеческой смелости и активности, который Э. Сю принимает и приветствует. Он не

связан у него с апологией существующего общественного порядка.

Идеологическое и художественное развитие Э. Сю в 30-х годах характеризуется тем, что он все дальше и дальше отходит от всякого рода защитников и апологетов буржуазии. Тесно связанный в своем быту с аристократическими кругами, враждебно относящимися к режиму Июльской монархии, к господству финансовой буржуазии, он тем не менее все более и более склоняется к республиканскому образу мыслей, к демократической идеологии, к критике существующего строя не справа, а слева, не с позиций прошлого, а с позиций будущего.

Очень большое значение имеет для этого процесса идеологического созревания Э. Сю его исторический роман «Латреомон» (1827), в котором реакционный критик Нетман отметил тяготение автора к «демократическим идеям» и «разрыв» его с монархией. Нетмана чрезвычайно возмущало в романе враждебное отношение автора к Людовику XIV, которому Сю не только отказывал в «величии», но даже «имел претензию утверждать, что все его царствование было сделано помимо него и вопреки его воле, что он не обладал ни достоинством, ни одаренностью, ни добродетелью, что, если хорошенько вглядеться, характер его состоял исключительно из двух пороков: эгоизма и жестокости». Возмущало Нетмана и другое — то, что заговор шевалье де Рогана против Людовика XIV, о котором рассказывалось в романе, был представлен республиканским заговором и что республиканское движение характеризовалось в романе как явление положительное и достойное оправдания.

Не менее ярким показателем идейного роста Э. Сю явились его бытовые романы из жизни аристократии — «Артур» (1838) и «Матильда» (1841). Если в ранних (морских) романах хищники и насильники обнаруживались лишь на периферии буржуазного общества, в колониях, в экзотических странах, во всяком случае далеко от центров европейской цивилизации и культуры, в условиях, так сказать, «первоначального накопления», и оказывались, таким образом, не вполне типическими для всего капиталистического строя в целом, то в «Артуре» и «Матильде» те же хищники и насильники оказались возможны и в пределах цивилизации и культуры, на самой вершине современного строя, в так называемом светском обществе. Картину абсолютного распада

всех общественных связей, картину разложения и деградации «образованного общества» дает Сю в «Матильде». Он подвергает здесь критике общественное состояние, являющееся пределом мечтаний и предметом вожделений любого буржуа, то есть идеальное состояние буржуазного общества. На вершинах общества действуют в «Матильде» те же преступники, что и на периферии. Муж героини подделывает векселя, продает свою жену приятелю. Тетка героини самыми низкими и подлыми способами преследует ее покровителей и систематически и последовательно пытается ее развратить и унизить. Граф Люгарто, приятель ее мужа, окружает ее шпионами и стремится овладеть ею, пользуясь при этом самыми гнусными средствами.

## 2

Разрыву с аристократическими, легитимистскими кругами, которые были скандализованы выпадами Эжена Сю против светского общества и монархии, сопутствовал все более и более ясно обозначавшийся интерес романиста к жизни трудящихся и бедняков. Сю недаром начинает увлекаться в эти годы идеями утопического социализма. Романы его «Парижские тайны» (1842—1843), «Агасфер» (1848) и «Тайны народа» (1849—1857) явились результатом этих новых его увлечений.

«Парижские тайны» Эжена Сю сохраняют тот романтический принцип бурного, напряженного, убыстренного по своим темпам и по своему ритму существования, который являлся доминирующим в его произведениях первого периода, в его морских романах. Вся разница в том, что эта бурная, полная борьбы, насыщенная чрезвычайными событиями и происшествиями, жизнь раскрывается теперь в самой гуще современности, на вершинах цивилизации, в крупном, столичном центре, в Париже. Чрезвычайно характерен в этом отношении ход и направление сюжетного развития, лежащего в основе романа. Подобно многим другим романтическим героям, герой романа Сю, немецкий герцог Родольф, попадает в Париж прямо из тихой, патриархальной провинции, из монотонной, замедленной по развитию своему жизненной сферы, из сферы сонного, полурастительного бытия. Шумная, полная движения и столкновений жизнь обступает его со всех сторон в Париже. Мир разбушевавших-

ся страстей, инстинктов и аппетитов захватывает его в свой круговорот. Он окружен здесь опасностями, тайными угрозами, ловушками, «волчьими ямами», которые расставляют ему его враги. Он вынужден все время быть на-чеку, в напряжении, в беспокойстве. Он должен активизировать все свои способности, таланты, все свои внутренние возможности и ресурсы, чтобы удержаться на поверхности, чтобы уберечь себя от гибели, от поражения, от смерти. Он приводит в действие все свои силы, всю свою энергию, живет полной, до предела насыщенной жизнью.

Существенно здесь и другое. Мир, как он раскрывается в «Парижских тайнах» Сю, чрезвычайно далек от уравновешенного, соразмерного в своих частях, гармонического бытия. Он пронизан глубокими внутренними противоречиями, антагонизмами. Он хаотичен и лишен минимальной стройности. Он переполнен до краев уродливым и безобразным, аморальным и преступным. По своему содержанию и по своим контурам он близок к миру «готического» романа. Убийства и мучительные смерти, насилия и измены, клевета и ложь, подлоги и обманы, грубый разврат и моральное падение составляют содержание этой жизни. Картина, которую рисует Эжен Сю в своем романе, не усыпляет, не примиряет, а зовет к борьбе, к бунту, к восстанию. Дисгармония и противоречивость мира не являются в то же время признаками критического, переходного состояния, не являются никоим образом болезнями роста. Они свидетельствуют о распаде, о разложении нормального порядка, о кризисе, который ведет к гибели, к катастрофе. Они вытекают из трагического миропонимания Эжена Сю, из его неспособности найти выход, найти путь к преодолению противоречий, то есть из его романтизма.

«Парижские тайны» тесно связаны в своих идейно-художественных установках с романами Эжена Сю, направленными против светского общества, с его «Артуром» и «Матильдой». Одну из ведущих тем «Парижских тайн» недаром составляет разложение и упадок «образованного общества». При этом силой, стимулирующей это разложение, являются у Сю деньги, точнее говоря, деятельность, связанная с приумножением и накоплением богатств. Сю выводит здесь блестящего аристократа, занимающегося подделкой векселей, всеми уважаемого и пользующегося всеобщим почтением нотариуса, который на самом деле является преступником, ограбившим своих клиентов, даму из «высшего» общества, которая по-

степенно отравляет своего мужа, чтобы получить его наследство и т. п.

Э. Сю устанавливает вместе с тем тесные связи, существующие между представителями «верхушки» общества и его «подонками»— грабителями, убийцами, ворами. Обнажая в целом ряде картин и образов изнанку общественной жизни Франции, рисуя подпольный абортарий, воровской притон, тюрьму для проституток, тюрьму для преступников, «комнату свиданий», он подчеркивает, что все эти позорные для цивилизации места и помещения, вся эта сфера уродливого и безобразного находится возле самых блестящих особняков и дворцов, возле сфер прекрасного, возле «идеального состояния» и что еще важнее — имеют с этой сферой прямое сообщение, находятся с нею в самых тесных связях.

Переходя к изображению крупных центров современной цивилизации, обнаруживая в этих центрах, а не на периферии буржуазного общества своих хищников, насильников и злодеев, Сю находит теперь здесь и людей униженных и угнетенных. Если хищники и насильники выступают в «Парижских тайнах» в образах аристократов, врачей, нотариусов, то униженные и угнетенные открываются здесь же в лице ремесленников, рабочих, одним словом, трудящихся. Мир трудящихся, мир ремесленников, мир парижской бедноты занимает значительное место в романе. Парижские предместья и нищие кварталы, подвалы и чердаки, глухие переулки и темные, грязные дворы, в которых ютятся бедняки, оказываются в центре внимания автора. Мир трудящихся предстает в романе Эжена Сю, так же как и «образованное общество», в состоянии кризиса, разложения, распада, в состоянии, которое определяется бедностью, нищетой, разорением, то есть, другими словами, той же властью денег. Ужасающие материальные условия, в которых оказываются у Сю люди труда, ставят их в положение лиц, выброшенных из жизни, в положение отверженных, делают их жертвами существующего порядка вещей, ввергают их в сферу уродливого и безобразного.

Сю не жалеет самых мрачных красок, чтобы показать ужасающую нищету и бедность, жалкое, полуголодное существование трудящихся столицы. Сю рассказывает подробно о жизни шлифовальщика драгоценных камней Мореля и его семьи: жена его находится при смерти, дети оборваны, лишены всего необходимого, голодают, теща сошла с ума, сам

он запутался в бесконечных долгах и денежных обязательствах. Будущее его семьи полно самых мрачных, безотрадных перспектив — она обречена или на голодное вымирание, или на переход в разряд деклассированных элементов общества. Членов его семьи ожидает или голодная смерть, или же «профессия» воров, преступников, проституток. Люди, уже перешедшие в состояние отверженных, выкинутых из жизни, являются в романах Э. Сю в прошлом своем такими же честными тружениками, как и члены семьи Мореля. Таков в «Парижских тайнах» преступник Живодер, такова здесь же проститутка Флер де Мари.

Очень существенно для романов Сю, что герои его, «представители общественных «низов», Флер де Мари, Живодер и другие сохраняют, несмотря на невыносимые, бесчеловечные условия своего существования, внутреннее человеческое достоинство и благородство. Они подобны в этом отношении героям В. Гюго, Ж.-Санд. Если уродливое проникает в самую душу деградирующих персонажей Эжена Сю, принадлежащих к «образованному обществу», то внутренний мир, сущность народных персонажей Сю остается незатронутой вторжением уродливого. В своем анализе «Парижских тайн» Сю («Святое семейство», гл. VI) Маркс и Энгельс указывают, говоря о героине романа — проститутке Флер де Мари, на «бодрость, энергию, веселость», ей свойственные. Они видят в ней прежде всего женщину, умевшую «защищать свои права и способную выдержать борьбу»[1]. «Гражданское положение,— утверждают Маркс и Энгельс,— затронуло только ее поверхность... Оно не больше, как злая участь», оно не коснулось ее существа, ее природы[2]. Она выступает в романе «не как беззащитное существо, отдавшееся без сопротивления во власть грубой силы, а является женщиной, умеющей защищать свои права и способной выдержать борьбу». В противоположность «христианскому *покаянию*», она руководствуется «*стоическим* и в то же время *эпикурейским* человеческим принципом»[3]. Создавая образы Живодера и Флер де Мари, Эжен Сю, по мнению Маркса и Энгельса, «поднялся над горизонтом своего ограниченного мировоззрения. Он нанес поражение предрассудкам буржуазии»[4].

---

[1] Маркс и Энгельс, Собр. соч., т. III, стр. 201.
[2] Там же, стр. 202.
[3] Там же, стр. 201.
[4] Там же, стр. 203.

Выделяя и подчеркивая в образах отверженных неискаженную человеческую основу их, Э. Сю, с одной стороны, выступает против декадентствующих романтиков вроде Жюля Жанена, для которых образ героя — жертвы не имеет никакого значения, с другой же стороны, продолжает и развивает тенденции демократического романтизма 30-х годов, намеченные у А. Дюма в его «Антони», у В. Гюго в его драмах и в его романе «Собор Парижской богоматери», в новеллах Петрюса Бореля, в романах Ж.-Санд и отчасти в новеллах Виньи.

Для образов отверженных персонажей «Парижских тайн» очень существенно их отличие от героев В. Гюго. Отверженные и угнетенные герои появляются в произведениях Гюго в момент своего наступления, своей атаки на враждебный мир, в состоянии бунта против людей властвующих и управляющих миром. Повседневное существование «жертв цивилизации», обычные условия их существования его не интересуют.

Сю раскрывает своих героев в их становлении. Он показывает, как они дошли, докатились до своего отверженного состояния, как они оказались выкинутыми из нормального общественного положения. Рассказывая о жизни Флер де Мари или Живодера, он подробно останавливается на тех жизненных условиях их существования, которые способствовали их падению. Он рисует их повседневную жизнь, мелочи быта, подчеркивает все каждодневное и обыденное в их бытии. Он рисует жизнь модистки, шлифовальщика, привратника, клерка со всеми их нуждами и потребностями. Он вкладывает в образы своих героев гораздо больше конкретного, жизненного, фактического содержания, нежели Гюго.

Но зато, если Гюго выделяет в этих людях начало протеста и возмущения, которое вытекает из нечеловеческих условий их жизни, то для Сю идеалом являются смирение и покорность, смиренное и покорное ожидание чуда и спасения. Борьба, героическое сопротивление, энтузиазм его не вдохновляют. Отверженность для Э. Сю не начало освобождения от существующих условий, а, напротив, начало падения, деградации, от которого можно спастись, только вернувшись в лоно буржуазного общества, к «приличным» людям. Теме бунтарства и протеста, теме окончательного и бесповоротного разрыва со старым Э. Сю противопоставляет «возвращение» отверженного к старому, отказ от бунта, от

«дерзости»[1] к «христианскому покаянию»[2]. Он приводит Флер де Мари к «раскаянию», к «религиозному перевороту»[3], Флер де Мари превращается в «кающуюся грешницу»[4] «вся отдается богу, отказываясь совершенно от мира и поступая в *монастырь*»[5].

У Э. Сю сказывается здесь неверие в творческие возможности народа, в восходящее историческое развитие, в непрерывное движение к будущему, в позитивные силы отверженных, униженных, угнетенных. У Гюго, у Ж.-Санд герои черпают свою уверенность в народе, в нем находят они свою опору. Оторвавшись от народа, разорвав с ним, они становятся бессильными и беспомощными. У Сю, напротив, в помощи нуждается народ, отверженные, угнетенные. Представители народа лишены сил, обречены на гибель, если будут предоставлены самим себе. Народ не является у Э. Сю движущей силой истории. Это объект, а не субъект исторического развития. И движущее начало перемещается, таким образом, в господствующие классы.

Очень существенны для творчества Сю в этой связи образы мстителей за униженных и оскорбленных, образы высоких покровителей и спасителей, которые выдвигает он в своих романах. Высокие покровители и защитники имеются уже в «Матильде». Если Люгарто стремится к гибели Матильды, то де Мартень действует в ее пользу, оберегает ее от козней Люгарто, стоит на страже ее чести и интересов, окружает ее целой системой охраны.

Роль Люгарто переходит в «Парижских тайнах» к Родольфу, а в «Агасфере» к самому Агасферу. Родольф и Агасфер таинственные персонажи, обладающие исключительным могуществом и имеющие своей целью навести порядок в обществе, устранить его кризис, остановить его распад и разложение, вернуть к добродетели верхи и к благосостоянию и добродетели народ. Богачи под благодетельным влиянием Родольфа становятся филантропами, бедняки отказываются от бунта и смиренно принимают помощь, исходящую свыше. Буржуазия в лице Родольфа своими собственными силами приводит в равновесие и гармонию антагонистические классы, устраняет социальную анархию. Своей деятель-

[1] Маркс и Энгельс, Собр. соч., т. III, стр. 203.
[2] Там же, стр. 201.
[3] Там же, стр. 203—206.
[4] Там же, стр. 208.
[5] Там же, стр. 207.

ностью Родольф предупреждает бунт, восстание против существующего строя, предупреждает революцию, делает ее ненужной и бесполезной, так как уродливое оказывается устранимым и в пределах буржуазного строя.

«В «Агасфере» Э. Сю преодолевает, впрочем, частично свою буржуазную ограниченность. Иллюзии его в отношении возможной гармонии сил внутри буржуазного общества оказываются сильно поколебленными. Высокие покровители не являются уже здесь представителями и членами буржуазного общества. Эжен Сю не верит так безапелляционно, как раньше, во внутренние ресурсы капиталистической цивилизации. Он не думает уже, что гармонизующую силу можно обнаружить в буржуазном классе. Но он не знает в то же время реальной силы, способной привести все к порядку. Покровителем и спасителем выступает здесь лицо фантастическое, сказочное. Сю выдвигает здесь к тому же идею солидарности всех угнетенных. Он рассказывает о союзе униженных героев, направленном против хищников и насильников. Он рассказывает о борьбе этого союза против Ордена иезуитов и его вождя Родэна. Он верит теперь только во взаимопомощь и совместные действия угнетенных против угнетателя. Он доверяет теперь только коллективу. Разобщенность его героев друг от друга, недостаток солидарности и единства и приводят их к гибели. Если бы они боролись совместно, они бы победили Родэна и всех иезуитов — такова основная мысль «Агасфера».

Это не значит, впрочем, что победа этих героев привела бы их к выходу за пределы существующего порядка, повлекла бы за собой ликвидацию буржуазного общества. Эжен Сю не является сторонником «экспроприации экспроприаторов», сторонником революции и ликвидации господствующих классов. И в «Агасфере», так же как ранее в «Парижских тайнах», он высказывается в конечном счете за социальный мир. Улучшение жизненных условий трудящихся мыслится им в рамках существующего строя, при сохранении буржуазии и буржуазных общественных отношений.

Более радикальными представляются, на первый взгляд, идейные установки последнего, оставшегося незаконченным романа Э. Сю «Тайны народа», посвященного истории одной пролетарской семьи в течение ряда веков. Э. Сю реабилитирует здесь право народа на восстание, на бунт, на революцию. Характерен в этом смысле уже самый эпиграф романа: «Нет ни одной реформы религиозной, политической, социаль-

ной, которую бы наши отцы не были вынуждены завоевывать из века в век ценой своей крови и посредством восстаний». Роман этот доведен до событий 1848 года. Сю выступает в нем защитником рабочего движения, но преувеличивает при этом значение кооперации, обменных банков и других подобных методов «борьбы» с буржуазным строем и усматривает цель восстания не в переходе к новому строю, а в реформе существующего порядка, то есть остается, так же как в «Парижских тайнах» и в «Агасфере», на реформистских позициях. Роман Сю тем не менее не вызывает сочувствия у правящих классов и подвергается в 1851 году уничтожению. Сам же Сю после декабрьского переворота оказывается вынужденным уехать из Франции и умирает в 1857 году изгнанником и политэмигрантом.

# РОМАНТИЗМ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛИТИКА ФУРЬЕРИСТОВ

## 1

Новый этап в развитии эстетики и литературной политики французского утопического социализма открывается в начале 30-х годов литературными выступлениями фурьеристов.

Литературно-эстетические позиции фурьеристов существенным образом отличаются от сен-симонистских воззрений на современное литературное положение. Новая социально-политическая действительность, новая расстановка классовых сил в стране, сложившаяся в результате Июльской революции, новая литературная ситуация вынуждают сторонников утопического социализма изменить свои литературные теории. Фурьеристы, выступающие в 1833 году в газете «Фаланстер» и в 1836 — 1843 годах в газете «Фаланга», имеют перед собой, с одной стороны, не только буржуазных либералов, как в 20-х годах сен-симонисты, но и реакционную буржуазию. Они имеют перед собой, с другой стороны, не только романтиков, группировавшихся в 20-х годах вокруг «Сенакля», но также и романтических писателей, которые овладевают все более и более положительными принципами и эволюционируют в сторону социалистических идеалов.

Фурьеристы обрушиваются прежде всего на всякие попытки задержать развитие романтизма, всякие попытки отменить его прогрессивные тенденции. Недаром так враждебно относятся они к ренегату романтизма, неокатолику Сент-Беву. Недаром так осуждают они «Жоселена» Ламартина. В 1836 году фурьерист Изальгье с огорчением кон-

статирует попытки повернуть литературное движение назад, то есть на позиции Шатобриана и Ламартина. Он имеет в виду колебания Сент-Бева, Ж.-Санд и Виньи: «Неужели «Наслаждение» будет ответом на «Жозефа Делорма», «Жак» ответом на тройные страдания «Индианы», «Валентины», «Лелии»... разве достаточно «Евангелия»... для «Чаттертона». И Изальгье осуждает «слабые и нелогичные возвраты к прошлому», издевается над «усталостью и трусостью отдельных писателей»[1]. Приветствуя романтическое движение конца 20-х — начала 30-х годов, он говорит с возмущением о людях, у которых «нехватило сил для второго порыва», о людях, которые «отрекаются от своего честолюбия, отрекаются от своих слишком смелых теорий, жертвуют своей славой»[2].

Отвергая замыслы реакционеров и ренегатов, направленные к уничтожению новых форм романтизма, фурьеристы выдвигают против них новое понимание романтики, новую интерпретацию того содержания, которое несут с собой наиболее передовые писатели 30-х — 40-х годов. У фурьеристов не вызывает, прежде всего, никакого смущения тот ужасный, уродливый, безобразный мир, который отстаивают с таким упорством романтики и так яростно опровергают буржуазные критики. Ближайший ученик Шарля Фурье, Виктор Консидеран, выступает в 1833 году в статье «О нынешнем направлении литературы» с прямой защитой уродливого как предмета искусства. Виктор Консидеран решительно отвергает домыслы реакционных буржуазных литераторов о страсти к «преувеличению», которой якобы одержимы романтики, об их «дурном вкусе», об «упадке искусства», к которому ведет романтизм и т. д. С другой стороны, в отличие от буржуазных демократов типа Низара, Консидеран не склонен видеть в романтизме выражение субъективных взглядов загнивающей верхушки буржуазного общества эпохи Июльской монархии. Он не склонен видеть в нем пропаганду, защиту извращенных, упадочных вкусов. Именно поэтому не согласен он с критиками, называющими французских романтических писателей «кладбищенскими воронами», которые якобы «любят сидеть на виселицах», когда «ветер колеблет висящие на них трупы»[3].

---

[1] «Phalange». 20. IX. 1836.
[2] Ibid., 20. VIII. 1836.
[3] «Phalanstère». 1833.

Для Консидерана изображение дисгармонического, страшного мира, изображение жутких преступлений, самоубийств, пыток, физического и душевного уродства не только не начало декаданса в искусстве, а, напротив, огромный шаг вперед. Романтизм со всем своим «черным» содержанием является для Консидерана результатом более глубокого, по сравнению с прежней литературой, проникновения в тайны современного ему общества. Романтизм ценен для него своими реалистическими завоеваниями, расширением содержания, которое он приносит с собой. «Современная литература,— пишет Консидеран,— увлечена реальностью... она берет свои сюжеты из мира, в котором живет. Она захотела правдиво изобразить нашу эпоху, наши нравы, состояние нашего общества»[1].

Источник уродливого он поэтому усматривает не в сознании реакционной, упадочной буржуазии и ее идеологов, а в самой действительности буржуазного общества: «Разве мы так богаты картинами счастья и гармонии, разве вина художника, если наше общество является обширной мастерской, где дружно трудятся пороки, преступления, нищета и бедствия? Разве их вина, если постоянно обнаруживают трупы в моргах, если переполнены тюрьмы, галеры и больницы, если кровью окрашены подмостки гильотины, если палач настолько необходим, что без него и без его помощников, без тюремщиков и жандармов наша цивилизация не просуществовала бы и двадцати четырех часов!

Разве их вина, если повсюду властвует разврат, если пучина проституции поглощает ежедневно и не возвращает никогда целое племя прекрасных девушек, если охлаждение и измена проникают в наши самые интимные отношения, если прелюбодеяние рано или поздно метит наши брачные контракты? Их ли вина, наконец, если осталась в живых лишь одна религия, религия денег, один лишь культ, культ золотого тельца? Наши писатели... воспроизводят то, что они наблюдают»[2].

В изображении палачей, казней, публичных домов, больниц и тюрем, в изображении ужасных человеческих страданий и несчастий Консидеран усматривает, впрочем, не просто любовь к правде и истине, а особого рода критику, направленную против существующего строя. Романтизм ценен для

---

[1] «Phalanstère», 1833.
[2] Ibid.

Консидерана своим пафосом отрицания, своим мятежным духом. Отвергая ложную идею, выдвигаемую критиками типа Д. Низара, о сращивании романтического искусства с Июльской монархией, фурьеристы ценят романтику совсем не за ее нейтральность и холодный объективизм. «Художнику,— утверждает другой фурьеристский критик Дезире Лавердан,— нельзя оставаться равнодушным, нельзя описывать как попало жизненные происшествия; он должен пылать страстью к прекрасному и так представлять нам уродливое, чтобы удвоить наше отвращение к нему»[1]. Еще более решительно высказывается на этот счет сам Консидеран. Романтическое искусство ценно своим активным отношением к миру, ценно, по его мнению, именно потому, что оно «обнажает язвы цивилизации», открывает «гнилые запахи» и «трупные испарения» современного общества, «зондирует раны» существующего общественного строя. Если оно покинет «черные», страшные сюжеты и образы, то вместе с ними оно покинет и реальность. «В наши дни,— заключает Консидеран,— прекрасное — или исключение, или ложь»[2].

Романтическое искусство рассматривается здесь, таким образом, как сила, направленная против существующего строя. Фурьерист Бюро обращается к читателям по поводу «Шампавера», сборника новелл французского романтика Петрюса Бореля, сборника, полного всяких ужасов: «Прочитайте эту книгу, прочитайте ее. И если вы еще не думали проклинать цивилизацию, вы проклянете ее»[3]. Консидеран пишет в защиту «неистовой» романтической школы: «Искусство должно разъять на части нашу цивилизацию, выставить ее напоказ, без покрывала, безобразную, отвратительную, такую, какая она есть на самом деле»[4].

## 2

Союз с романтиками для борьбы против современного общества не делает фурьеристов слепыми поклонниками и почитателями романтической литературной школы. Фурьеристы не принимают романтизм, как данность, как законченное целое. Они бьются за определенное направление романтизма.

[1] «Phalange», 10. IV. 1843.
[2] «Phalanstère», 1833.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

Они встречают в штыки многие реакционные тенденции школы. Поэтому, выступая против буржуазных литераторов, являющихся откровенными врагами романтиков, фурьеристы не щадят и вульгаризаторов нового течения, декадентствующих романтиков, романтиков-перерожденцев вроде Т. Готье и Ж. Жанена, которые стараются приспособить романтизм к потребностям режима Июльской монархии. И если в глазах левых буржуазных критиков, Низара, Леру, Фортуля, Планша, которые не принимают критических моментов романтизма, эстетизм Готье полностью сливается с подлинной романтикой, то фурьеристы видят различие между действительным содержанием романтизма и эстетической нейтрализацией этого содержания, которую учиняют Готье и Ж. Жанен.

Известно уже, что Консидеран чрезвычайно осуждает всякие поиски гармонического и прекрасного в пределах современного общества. Консидеран против «веселых и изящных образов и картин счастья». Их он считает лживыми. Его не удовлетворяет и изображение «патриархальных добродетелей, семейных удовольствий и ложных, условных приятностей». «Поищите этих Дафнисов во французской деревне, где крестьянам в их землянках служат постелью сухие листья. Зимой эти листья превращаются в навоз, полный червей. И утром при своем пробуждении отцы и дети отрывают червей, присосавшихся к телу»[1].

Именно поэтому большое возмущение вызывает у Консидерана и его единомышленников эстетизация и маскировка уродливого. Они борются со всякого рода реабилитацией противоречий и пороков классового общества. Им чуждо поэтому и любование безобразным. По мнению Лавердана, только люди антиобщественного и антиморального склада (Лавердан имеет в виду Готье), люди, слишком тесно связанные с существующим строем, могут сопротивляться разоблачению и откровенному показу уродливого, могут требовать его «упорядочения и украшения». Писатели и художники, следующие принципам эстетизма, холодного и бездумного мастерства, «стремятся примирить нас со злом»[2].

Против «чистого искусства» Лавердан выдвигает искусство общественное, которое обращается не к одиночкам, не к немногим, а ко всему человеческому коллективу. Это искус-

---

[1] «Phalanstère», 1833.
[2] «Phalange», 17. III. 1843.

ство не будет «замазывать и лакировать убожество и некрасивость» современной жизни. Оно не будет «внушать привязанность к какому-нибудь печальному перекрестку бедного городка, к какому-нибудь углу нищей деревни»[1]. Художник, утверждает Лавердан, не имеет права «прибавлять к предметам», связанным в своем существовании с современным обществом, «очарование, которого они в действительности не имеют». Он не должен делать привлекательной, например, нормандскую ферму, болото с утками, дикий кустарник, жалкую изгородь, которая дробит на части землю и разделяет людей. Художник не может «придавать приятный вид грязной хижине, в которой страдает и чахнет покрытый грязью и преследуемый нищетой человек». Он не имеет права «ласкать рушащиеся стены», «подкрашивать развалины», «подправлять мусор», «утаивать нищету деревень»[2].

Прекрасное как элемент образа допускается в литературе и живописи лишь постольку, поскольку оно не передает настоящего, то есть современной буржуазной цивилизации, поскольку оно не воспевает, не реабилитирует — хотя бы косвенно — эту цивилизацию. Изображение прекрасного мира возможно только в том случае, если художник не передает в нем черты, специфичные для современного общества. Изображая прекрасный мир, художник должен «вырываться за пределы современной цивилизации», показывать вещи более красивые и великолепные, чем те, которые принадлежат к ней. Прекрасное мыслимо лишь как составная часть мечты о будущем гармоническом общественном строе. Прекрасное может быть только предметом воображения, объектом мысли о будущем. Оно может находиться, по словам Лавердана, только «по ту сторону реальной жизни, обыденной, мелочной, и мещанской». Оно не может быть обнаружено в существующем. Оно должно быть «изобретено». Художники не должны подправлять и приукрашивать существующую цивилизации «презренную и жалкую природу», а радикально переделывать ее. Художники должны «разрушить в своих картинах отвратительные крестьянские хижины», «осушить болота», сделать правильным и спокойным течение рек, «уничтожить беспорядок землепользования» в деревне, уничтожить «мелкую раздробленную крестьянскую собственность».

---

[1] «Phalange», 29. V. 1842.
[2] Ibid., 30. IV. 1843.

## 3

Приветствуя разоблачение пороков и противоречий современного общества в произведениях писателей 30—40-х годов, фурьеристы не соглашаются, вместе с тем, с признанием абсолютной власти зла и уродливого над миром, с пессимистической интерпретацией открытий, сделанных романтиками. Они возражают против антиисторической, метафизической трактовки уродливого. Они не разделяют панического и трусливого преувеличения силы и могущества зла, которое типично для Гюго в его предисловии к «Кромвелю», типично для художественной практики того же Гюго в 20-х годах, так же, как и для практики таких писателей, как Сулье, Петрюс Борель, Виньи. Фурьеристы не взирают трагически на судьбы человеческого общества. Поэтому и относятся они с осуждением ко всяким «готическим» традициям в романтическом искусстве. Лавердан с неодобрением отзывается о художниках, для которых земля — «место изгнания», тело — «презренный прах» и «мастерская пороков». Вслед за Стендалем и сен-симонистами он отвергает «отощавшие, лишенные гибкости и подвижности» тела, изображенные на картинах средневековых художников-спиритуалистов. Он противопоставляет им искусство Возрождения, искусство Леонардо, Рафаэля, Тициана, Корреджо, Рубенса, искусство, «воспевающее жизнь и земное счастье». Художники Возрождения сняли «проклятие с плоти», «пышные, полные жизненной теплоты тела вышли из-под их кисти»[1].

Выступления на стороне Ренессанса и против средневековья не случайны для фурьеристов. Реальный, земной мир не является для них, в отличие от Шатобриана и Ламартина, проклятым, погрязшим во зле, отпавшим от добра и разума. Они не верят во врожденную греховность человека, в прирожденность зла, которое он несет с собой. В уродливом они не усматривают постоянного атрибута земного бытия и человеческого общества. Уродливое они ограничивают, локализуют во времени, в истории, полагают его существованию исторические пределы. Уродливое является для них постоянным атрибутом всего-навсего лишь классового общества. Человек от природы добр, но естественные склонности его искажены общественным беспорядком. Мир сам по себе, если его освободить от неразумных общественных учре-

[1] «Phalange», 10. IV. 1843.

ждений, прекрасен и гармоничен. Он не несет в себе безысходных, неразрешимых противоречий и антагонизмов. Поэтому-то строго различают фурьеристы критику исторических общественных форм от критики природы и человека. Фурьерист Поммери признает большим достоинством главных романов Ж.-Санд то, что ее «проклятия и анафемы» направлены «не против жизни вообще, а против общества». Они «сопровождаются великолепной реабилитацией мира и сердечных чувств»[1]. Лавердан обращается к художникам: «Вы можете смело нагромождать преступления, заблуждения и глупости, но так, чтобы зритель был подавлен и пришел в отчаяние не от самой жизни, а от условий, в которых жизнь развивалась, чтобы он принялся ненавидеть и проклинать уже не человека, но дурные учреждения, препятствия к развитию и нищету»[2].

В другой своей статье Лавердан таким образом формулирует художественные принципы фурьеризма: «Искусство имеет двойную цель. С одной стороны, оно критикует дурное и выставляет напоказ картины зла, чтобы удвоить посредством жалости и ужаса наше отвращение к причинам страданий и возбудить наше стремление к освобождению мира. С другой стороны, оно воспевает и славит человеческую жизнь»[3].

Прославление человека, защита человека, забота о человеке — вот что является, наряду с критикой и сатирой, целью искусства, по мысли фурьеристов. Эти гуманистические тенденции поддерживают и заботливо оберегают они в романтизме. Реабилитируя романтизм, отстаивая его от выпадов справа, устраняя в нем всякие эстетские и религиозно-метафизические наросты, именно на гуманизм романтиков и опираются они в своем союзе с ними. Недаром подчеркивает Изальгье, в противоположность теории Готье, тесную связь критики, направленной против общественного строя, с жалостью и состраданием к его жертвам. Недаром Барбье, которого поддерживают и противопоставляют романтизму Планш и близкие ему литераторы, не вызывает у фурьеристов одобрения. Барбье нехватает, по словам Изальгье, «уважения к человеческой страсти, уважения к мученику», ему нехватает «жалости к жертвам нищеты», к самоубийцам, к лю-

[1] «Phalange», 29. IV. 1842.
[2] Ibid., 7. VI. 1843.
[3] Ibid., 17. III. 1843.

дям, которые ищут убежища у смерти, к «священным, непризнанным потребностям человека»[1].

Антигуманистические тенденции усматривает Изальгье и в классицизме. Классицизм представляется в статьях его о драматической реформе как искусство противочеловеческое, основанное на аскетизме, на подавлении естественных человеческих склонностей. Искусство классицизма равнодушно к отдельному человеку. Оно видит источник всех зол не в общественных формах, а в человеческой природе. Эту природу оно и стремится обуздывать, укрощать и сковывать. Классическая трагедия, по словам Изальгье, это «торжественное наказание человека... который не умещается в общественную норму». Она «побуждает человека бороться со страстью, чтобы приспособить его к общей мере». Именно поэтому объектом критики в классическом искусстве всегда являлся человек, а не общественные учреждения. Изальгье пишет: «К индивиду, всегда к индивиду обращается искусство XVII столетия, к характеру индивида, к его порокам и к его добродетелям». И далее: «Отдельный человек, его характер, его нравы, его пороки или его добродетели были исключительной темой драматического искусства в XVII веке». Изальгье, впрочем, учитывал случай, когда «индивид вынуждаем был своей природой выйти за границы правил». Но тогда «за индивида, а не за правила принималась критика... это его бранили, это он должен был сдерживать свои законные тяготения, он должен был выправлять свое поведение соответственно требованиям общественного закона, он должен был бороться с порывами природы... он, наконец, заслуживал похвалы или порицания в зависимости от того, был ли он подчинен или возмущен, уважал или нарушал установленные правила морали»[2]. Из этой характеристики классицизма не выпадает и Мольер. Лавердан пишет о нем: «Автор «Тартюфа» и «Мизантропа» не мечтал, вероятно, о том, чтобы переделывать общество. Не на учреждения нападал он, а на отдельного человека»[3].

Антигуманистическому искусству классицизма противопоставляет Лавердан новую литературу, литературу романтическую, к которой он относит Нодье, Сенанкура, Бейля (Стендаля.— *Д. О.*), Жорж-Санд, Эжена Сю, Фредерика

---

[1] «Phalange», 10. VIII. 1836.
[2] Ibid., 10. X. 1836.
[3] Ibid., 7. VI. 1843.

Сулье, Оноре де Бальзака и даже Шатобриана. Эта новая литература характеризуется, по его словам, «глубоким пониманием страданий общества, глубокой жалостью ко всем скорбям, анализом сердечных горестей» [1]. Реабилитация человеческого во внешне комических, гротескных персонажах через раскрытие их «величественных внутренних страданий» составляет, по мысли Изальгье, величайшее достоинство романов Бальзака и драм Виктора Гюго. Бальзак и Гюго показывают, что это комическое, «смешное» только маска, только «вынужденное выражение страданий». Бальзак и Гюго обнаруживают под причудливой «гротескной внешностью» «страдающую страсть». Они «превращают смех в слезы», «насмешку» в «сострадание» [2].

С гуманизмом романтиков, с их сочувствием к подавленному и униженному человеку, с демократическими симпатиями писателей 30—40-х годов связывают фурьеристы и их пристрастие к изображению уродливого, безобразного мира. Так Лавердан, основываясь на литературной практике своей эпохи, утверждает, между прочим, что искусство не должно быть рассчитано только на «счастливцев мира сего», не должно быть «эгоистическим и трусливым слугой сытых» [3]. Но стоит ему порвать с «эгоизмом», с интересами «индивидуума», то есть обособленного человека, буржуа, стоит стать ему общественным, обращенным ко всему человеческому коллективу, и оно уже не сможет ограничиваться сферой прекрасного, сферой гармонически примиренного мира. Лавердан пишет: «Человек предназначен для счастья, но он не испытывает его в теперешнем обществе. Человек страдает. Зло носит всеобщий характер». Поэтому-то искусство, если оно действительно проникнуто «сочувствием и жалостью» к страдающему человеку, вынуждено не скрывать, не замазывать, а смело «отражать картину печалей, которые его окружают». И Лавердан обращается к художникам: «склоненные над миром страданий, наблюдайте зло и рисуйте нам живыми и сочувственными красками нищету, стеснения нуждающегося, ненависть, преступления, насилия» [4].

С тех же гуманистических позиций ведут фурьеристы и борьбу против Готье и его партии. В выступлениях своих

---

[1] «Phalange», 17. VII. 1842.
[2] Ibid., 20. XI. 1843.
[3] Ibid., 4. VI. 1843.
[4] Ibid., 10. IV. 1843.

против Готье они порицают совсем не его культ красоты, не его «язычество». По существу говоря, они действуют заодно с ним, пока дело идет о борьбе с христианским аскетизмом. Против эстетов фурьеристы возражают только потому, что те передают право на прекрасный мир лишь немногим, только потому, что те изымают право на наслаждение им у огромного большинства людей. Искусство, изображающее прекрасный мир, фурьеристы отрицают только в том случае, если оно не приносит счастья и радости «всем людям», если оно не имеет в виду «всего человечества». Искусство, которое возвещают фурьеристы, должно явиться искусством «общественным». Образы его, по словам Лавердана, должны «вводить отдельного человека в связь с подобными ему», должны организовывать людей в единое целое, должны внушать отдельному человеку «интерес к счастью и благополучию других» [1].

## 4

Фурьеристы борются за освобождение романтизма и от зачатков буржуазного декадентства (эстетизм), и от пережитков реакционной религиозно-метафизической идеологии, от пережитков спиритуализма. Поддерживая гуманистические моменты романтизма, они укрепляют в нем, по существу, традиции Просвещения, укрепляют наследие XVIII века. Ведь отвергая искусство средневековья и французский классицизм XVII столетия, подчеркивая их косный, враждебный всякому прогрессу и развитию, глубоко охранительный, консервативный характер, фурьеристы, следуя в этом отношении за Стендалем и сен-симонистами, чрезвычайно доброжелательно относятся к писателям XVIII века, к Лесажу, Вольтеру, Бомарше. За борьбу против деспотических установлений, за оправдание человека и человеческой свободы ценят они этих писателей. Если литература XVIII столетия стремится укрепить деспотический, традиционный общественный строй, то искусство XVIII века проникается критическим, освободительным духом. По словам Изальгье, оно «делает один за другим доступными критике вопросы политики, морали, религии» [2].

---

[1] «Phalange», 7. III. 1843.
[2] Ibid., 10. X. 1836.

Романтизм, в глазах фурьеристов, является наследником и продолжателем просветительского искусства и его идей. Изальгье пишет о романтизме: «Современное искусство дает право человеку выступить против догмы подчинения. От «Вертера» до «Лелии» не слышно ничего другого, кроме негодования, призывов к свободе и возгласов возмущения». Тот же бунтарский пафос определяет, по мнению Изальгье, и творчество центрального поэта новой литературной школы — Байрона. «Байрон поднимает самое сильное восстание против общественных законов». Тем же «выражением бунта» являются для него и произведения современной французской литературы — «Антони», «Последний день приговоренного к смертной казни», «Клод Ге», «Жозеф Делорм», «Валентина», «Индиана», «Лелия», «Чаттертон» [1]. Даже у Шатобриана находит он (хотя и с оговорками) отзвуки того же бунтарского настроения: «Атала» и «Рене», вопреки поэту, оправдывают и прославляют возмутившегося терпеливца» [2].

Являясь огромным шагом вперед по сравнению с классицизмом XVII столетия, искусство XVIII века представлялось, однако, фурьеристам не вполне последовательным. В искусстве XVIII века не удовлетворяли фурьеристов его иллюзии в отношении буржуазного общества и буржуазной демократии, которые ограничивали размах его критики. Искусство это имело дело только с «некоторыми привилегиями», некоторыми формами насилия. Выступая против феодального деспотизма, оно еще не подвергало осуждению все стороны строя, основанного на угнетении и неравенстве, не подвергало осуждению все классовое общество в целом.

И вот в романтизме фурьеристы усмотрели нечто новое по сравнению с литературой XVIII века. Изальгье писал: «Критический дух захватывал одно за другим все догматические предписания» уже в XVIII веке. Но тогда «борьба... человеческой страсти против гнета... являлась фактически лишь борьбой корпораций, до того времени покорных и теперь возвещавших новое право, против корпораций деспотических, представлявших и защищавших старое право». «С начала XIX века», то есть после революции 1789 — 1894 годов, когда «законность каждого из подавляющих предписаний была сокрушена», новое право перестало быть связанным с «отдельными сферами», и «проявилось в форме полного воз-

[1] «Phalange», 20. IX. 1836.
[2] Ibid., 10. IX. 1836.

мущения личности против подавляющего общественного порядка». Возмущение это не касалось уже только отдельных предписаний, не направлялось только против «деспотических корпораций» (Изальгье имеет здесь в виду феодальные классы), а охватывало «весь ложный и основанный на гнете общественный строй»[1], подвергало критике «все правила прошлого»[2]. Выражением этого всеобщего возмущения и явился романтизм. Он принес с собой протест уже не только против феодального рабства, с которым боролись люди XVIII века, но и против рабства и несвободы, свойственных пореволюционному обществу, относительно которого писатели XVIII века полагали, что оно будет лишено противоречий.

Критика романтиков оказалась направленной не только против авторитарности средневекового строя, но и против авторитарности нового общества. Романтики уже не верят, в отличие от писателей XVIII века, во внутреннюю гармоничность этого общества. И фурьеристы всячески поддерживают и поощряют это неверие. Не случайно относятся они в высшей степени сдержанно к попыткам реформы романтизма, исходящей от группы левых буржуазных критиков типа Фортуля, Планша, Леру. Их не удовлетворяют уже идеализующие тенденции руссоистского, а отчасти и просветительского искусства, возобновляемые этими критиками. Путь отрешения человека от материальных интересов, от материальной действительности, бегство из ее сферы без борьбы с нею, путь перевоспитания людей при сохранении неизменными обстоятельств их жизни представляется им недостаточным, так как предполагает сохранение неизменными основ современного общества. Ограничение материального интереса без коренной перестройки социального строя не может, по мнению фурьеристов, исцелить современное общество. Людей нельзя переделать, не перестроив условий их существования. Люди являются порождением, результатом этих условий. Они не могут поступать вопреки обстоятельствам своей жизни. Начинать нужно не с переделки самого человека, а с переустройства среды, в которой он живет. Ненависть Фортуля, Планша, Леру к «зрительной поэзии», к «живописности», к культу описаний, натюрмортов, то есть к изображению власти вещей, власти среды над человеком

[1] «Phalange», 10. IX. 1836.
[2] Ibid., 20. IX. 1836.

именно поэтому и не встречает у фурьеристов сочувствия. Именно это изображение мира вещей романтиками (Гюго, раннего Виньи, Ламартина 30-х годов, Э. Сю), являющееся призывом к бунту против античеловеческого характера современной действительности, вызывает определенное сочувствие у фурьеристов. В изображении материальной действительности у романтиков видят они величайшее новаторство и достижение искусства XIX века. Выраженную в описании вещей зависимость якобы свободного человека от внешних условий, подчиненность его внешним обстоятельствам буржуазного общества они рассматривают как огромный шаг вперед, сделанный современной литературой. Фурьерист Изальгье замечает в одной из своих статей: «Изображение общественной среды не безразлично для системы современного искусства. Для театральной пьесы старой системы достаточно было одних персонажей; место, общественная среда являлись делом побочным... в современном искусстве, именно социальная среда и должна раскрывать и прояснять смысл произведения». Поэтому, «правдивость в рисовке и изображении этой среды так же необходима, как правдивость характеров персонажей»[1]. В другой своей статье Изальгье пишет: «Условия общественной среды, группируемые вокруг героя... должны действовать на его страсти и видоизменять их активность»[2].

Общественные условия мыслятся при этом как внешние и чуждые, враждебные отдельному человеку. Они составляют препятствие для его деятельности и активности. Они тормозят его поведение, они связывают его по рукам и ногам. Они отклоняют прямую линию его поступков и ломают его характер. Они являются носителями стихии уродливого, безобразного. И если критики вроде Фортуля или Планша игнорируют среду и ее влияние на человека, запрещают изображение и тем самым разоблачение условий человеческого существования, то фурьеристы, опираясь на литературную практику В. Гюго, Э. Сю, А. Дюма, Мюссе, Мериме, подчеркивают, как большое завоевание романтиков, то, что они обнаруживают деформацию характера, искажение его неблагоприятными условиями среды и тем самым подвергают критике эту среду (ср. у Лавердана по поводу романа Э. Сю «Парижские тайны»: «Душа подвергается такой же деформации, как и тело. Способности, ко-

[1] «Phalange», 10. X. 1836.
[2] Ibid., 20. X. 1836.

торыми злоупотребляют, искажаются и принимают ложный и чудовищный характер»[1].

В литературной теории фурьеризма обращает на себя, в связи с этим, особое внимание учение о так называемом «возвращения страстей» («recurrence des passions»). Подавленная, укрощенная, загнанная внутрь внешними обстоятельствами страсть, склонность вырывается, утверждают они, наружу, возвращается туда, откуда была изгнана. Но возвращается она в уродливой, искаженной форме, проявляется она снова или в комических, смехотворных деяниях, или в поступках ужасающих, трагических, в убийствах, преступлениях, насилиях. Узурпированная ложной и враждебной общественной формой, совращенная со своего истинного пути, человеческая природа как бы мстит при помощи этого возвращения, то комического, то позорного, то потрясающего, то жуткого, за свои страдания и унижения.

Уродливое, дисгармоническое в характере человека, в его поступках, в его поведении, на что обращают такое усиленное внимание романтики типа Гюго, Э. Сю, А. Дюма, и является для фурьеристов результатом этого возвращения, этого возмездия. Оно не коренится в «греховной» природе человека, не связано с его «слабостями», с его «убожеством», и «ничтожностью», как полагает Шатобриан. Уродливое в человеческом характере является для них внешним проявлением нормальных тяготений и стремлений человека, которые, будучи задержаны, заторможены, подавлены случайным и несправедливым расположением людей в классовом обществе, не могут найти себе нормального выхода. Злодеяния, убийства, преступления, всякие разрушительные акты, производимые героями романтических писателей, представляются фурьеристам особой формой бунта, особого рода реакцией на насилие и гнет, которым подвергается личность со стороны неправильно устроенного общества.

Фурьеристы признают величайшей заслугой таких писателей, как Гюго, Дюма, Бальзак, Сю, глубокое умение вскрыть и обнаружить это «возвращение страстей», эту месть поруганной природы бесчеловечным формам общества. «Сегодняшний зритель... усматривает в действиях героя законную и священную страсть, совращенную с пути общественной средой, страсть возбужденную, преувеличенную и страдающую... Два человека во Франции особенно способствовали... реаби-

[1] «Phalange», 26. V. 1842.

литации... гротескных аномалий, капризных возвращений страсти — г-н Гюго и г-н Бальзак. Реабилитация... ужасных аномалий... фатальных возвращений явилась в особенности делом г-на Дюма».— «Байрон и французские драматурги,— пишет Изальгье в другом месте своей статьи,— реабилитируют страсть и принимают ее вплоть до самых крайних ее проявлений» [1]. Проблема возвращения страсти и вопрос об извращении врожденных способностей возникает и при обсуждении романов Сю. «Г-н Сю,— замечает Лавердан по поводу Флер де Мари из «Парижских тайн»,— выбрал существо, предназначенное к добру своими врожденными способностями», «случайности существования в неорганизованном обществе сбили ее с дороги и выдали злу» [2]. Лавердан подробно рассуждает по поводу мясника-живодёра, героя Сю, ставшего убийцей: «Каждый индивид имеет природное влечение к известной обязанности», но «все способности не должны быть поглощены одной... необходима переменность, это первое условие организованного труда», иначе «естественная склонность, которая была законной и правильной... сжатая в фатальном круге... развивается чрезмерно, становится... мономанией» [3].

## 5

Установка на изображение и критику объективных условий современного общества и полемика по этому поводу с левыми буржуазными литераторами заставляет фурьеристов обрушиваться и на субъективные, лирические моменты в самом романтизме, восходящие к его ранней стадии и сохраняющие свое значение в 30-х годах для творчества Ж.-Санд, Сент-Бева, Ламартина и других. Поддерживая и ободряя романтическое движение, рассматривая его как шаг вперед в художественном развитии человечества, фурьеристы не удовлетворены в то же время до конца завоеваниями романтизма, сделанными им за первые сорок лет XIX столетия (до 1840 года).

Романтизм, с которым они имеют дело, представляется им лишь первым этапом в развитии искусства XIX века. Основным достоинством романтизма фурьеристы признают борьбу

---

[1] «Phalange», 10. X. 1836.
[2] Ibid., 13. XI. 1842.
[3] Ibid., 26. VI. 1842.

с классовым обществом и защиту прав человека, этим обществом угнетаемого. Но борьба эта сводится для романтиков к простому отрицанию существующего. Она не переходит в большинстве случаев в конкретную критику действительности. Она заключает в себе слишком мало прямого сатирического обличения существующего строя. Романтики выражают лишь ощущения и переживания страдающего, угнетенного человека, человека, являющегося жертвой современных общественных условий. Фурьеристы настаивают на развитии объективных, изобразительных моментов художественной практики романтизма, на развитии тех моментов, которые были выдвинуты в 20-х годах «Сенаклем» и получили свое развитие в творчестве Виньи, Гюго, Мериме, Мюссе. То обстоятельство, что над романтизмом частично тяготеет еще руссоистское равнодушие к материальному миру, к материальному прогрессу, руссоистское бегство от объективной действительности в сферу душевной жизни, вызывает у фурьеристских критиков определенное недовольство. Фурьеристы возражают против романтизма, поскольку романтики не выходят за пределы сознания героя, его чувств, мыслей, поскольку творчество их носит рефлективный характер, основано на самоанализе героя, имеет чересчур мало дела с анализом объективного мира, поскольку их образы не вполне адекватны реальным предметам и отношениям, поскольку их произведения крайне туманны, абстрактны, отличаются слабой фактической насыщенностью, поскольку лирические, экспрессивные моменты поглощают в них моменты эпические, изобразительные. «В самом начале движения — замечает Изальгье,— когда нужно было выражать страдания и поднимать бунт, искусство с достоинством выполнило свое назначение... тогда приходилось лишь прислушиваться к своему внутреннему голосу... отдаваться бурным порывам своей страсти, кричать о своем собственном страдании. Но то, что поэт начал при помощи своего сердца и своих страданий, он не сумел продолжить при помощи своих надежд и своей мысли» [1].

В другой статье своей Изальгье выражает свои требования еще более точно: «Личные страдания с их жалобами, с их порывами уже недостаточны, так как поэт уже не задается целью вызвать у зрителя только жалобы и порывы, но стремится дать ему критическое, точное, беспри-

[1] Phalange», 20.IX.1836.

страстное понимание пороков общественного строя, который он должен переделать»[1]. За мыслями Изальгье следует Лавердан: «Теперь недостаточно уже протестовать против общества при помощи мечтательного и бездейственного отчаяния, как Руссо, Гете, Шиллер, Шатобриан, Сенанкур и Нодье, при помощи насмешки, как Вольтер, при помощи проклятий, как Байрон и Годвин. Нужно, чтобы анализ проникал глубоко, добирался до места боли, обозначал и определял причину зла»[2].

Фурьеристы требуют таким образом от романтиков широкого изображения общественной жизни. Они считают необходимым, чтобы протест романтиков опирался на конкретное знание действительности. Фурьеристы ведут борьбу за реалистическую переработку романтизма, за реалистическую интерпретацию содержания романтического искусства. Если левобуржуазные критики типа Фортуля, Планша, Леру влекут романтизм назад, к искусству XVIII столетия, то фурьеристы требуют движения вперед, движения к новому, более высокому типу реализма. По существу говоря, они пропагандируют тот путь от романтизма к реализму, который намечается в романе-фельетоне 40-х годов (Сю, Сулье, Дюма) и который доводит до конца еще в 30-х годах Бальзак.

Отношение фурьеристов к Бальзаку было, как мы уже знаем, весьма сочувственным и благосклонным. Правда, Бальзака они в известной мере не выделяли из общей массы романтиков. Но так на Бальзака тогда смотрели все. С другой стороны, фурьеристы, как и другие критики того времени, учитывали и специфические особенности Бальзака, огромную фактическую насыщенность его произведений, детальное и конкретное знание общественной жизни, в них вложенное. Буржуазная критика стремилась, однако, при этом загнать Бальзака во «фламандство», как тогда говорили, превратить его в художника-эмпирика, фактографа, копииста, сделать его специалистом по домашнему быту, интерьеру, увести его от больших социальных проблем. Фурьерист Изальгье специально писавший о Бальзаке, напротив, протестовал против существования у него этого «фламандства», считая «Евгению Гранде» и «Отца Горио» более свободными от него, чем, например, «Старая дева» и стало быть более значительными, чем она. Картина жизни, данная в повести «Старая

[1] «Phalange», 20. X. 1836.
[2] Ibid., 17. VII. 1842.

дева», казалось Изальгье «слишком ограниченной в своих размерах», «слишком фламандской». Он находил в ней «слишком много особенного». Все в ней представлялось ему недостаточно «обобщенным» и «типизированным». Бальзак изменил в ней себе самому, слишком «умалив» свою тему. Чрезвычайно высоко ставили фурьеристы и беспристрастность, объективность Бальзака. Они имели при этом в виду, с одной стороны, отсутствие у него призывов назад, к историческому прошлому, отсутствие аскетической морали Сент-Бева и Виньи, а с другой стороны, отсутствие у него апологетической оценки современности. Изальгье приветствовал именно поэтому «нейтральность» Бальзака, то есть фактически его правдивость. Бальзаку недоставало, правда, по мнению Изальгье, «мыслей о будущем», но он был свободен по крайней мере от той «фальши и лжи», которые «пропагандировались в других романах» [1].

Отличая творчество Бальзака от субъективно лирического романтизма, фурьеристы не противопоставляли, однако, его романтизму в целом, не делали Бальзака своим знаменем в борьбе с ним. И это происходило не от отсталости Бальзака, не от того, что он не руководствовался «мыслями о будущем», а как раз в силу исторической ограниченности мыслей о будущем самих фурьеристов.

## 6

Эстетика фурьеристов представляла собой значительный шаг вперед по сравнению с сен-симонистскими эстетическими воззрениями. Фурьеристская эстетика сложилась в 30-х годах, в условиях более развитой классовой борьбы, в обстановке активных революционно-демократических выступлений против буржуазного строя. И если сен-симонисты в соответствии с общим пацифистским характером своего учения отвергали иронию и сатиру, усматривая в них продукт «критической эпохи», то эстетика фурьеристов приняла характер значительно более активный, более бунтарский. Если сен-симонисты видели в искусстве орудие мирной пропаганды социалистических идей, то фурьеристы выдвинули его в первую очередь, как орудие критики старого общества. Защита реалистического, народного искусства пере-

[1] «Phalange», 20. X. 1836.

росла у них в защиту критического реализма, реализма, разоблачающего и сатирического. Им кажется недостаточным положительный образ страдающего, угнетенного героя без отрицательного образа мира, который мешает его развитию.

Но и фурьеристам все же не удается до конца преодолеть пацифизм своих предшественников. Как и сен-симонисты, они не видят движущую силу перехода к новому строю в рабочем классе, в пролетариате. Народ представляется им пассивной жертвой, носителем страдания и горя. Он не в состоянии сам разорвать свои путы. И фурьеристы отвергают в силу этого образ бунтующего героя, восставшего против людей, его угнетающих. Они не дают надлежащего развития своей же собственной теории «возвращения страстей», которая ведет как раз к оправданию бунта угнетенного человека. И вот если Маркс в своем анализе «Парижских тайн», жестоко критикуя Э. Сю за уступки, сделанные им буржуазии, отмечает в то же время с удовлетворением «возмущенное сознание» его народных героев, их способность к борьбе и самозащите, к восстанию против насильников, то фурьеристы, почти совершенно не критикуя Сю, объявляя его творчество столбовой дорогой литературного развития, не замечают этих, отмеченных Марксом, особенностей его героев и, напротив, подчеркивают их бессилие, их неспособность радикально изменить без помощи извне свое тяжелое положение.

Но неверие в пролетариат и его способность стать движущей силой переустройства общества мешает фурьеристам отделаться и от иллюзий в отношении буржуазии. Вслед за сен-симонистами они продолжают верить, что для установления нового строя вовсе не потребуется «экспроприации экспроприаторов», продолжают верить, что буржуазия не будет сопротивляться тем людям, которые начнут вводить новый порядок вещей. Критика буржуазного порядка не сопровождается поэтому у них борьбой против тех социальных сил, которые от существования этого порядка выигрывают, тех социальных сил, которые поддерживают, охраняют и защищают существующие общественные противоречия. Справедливо возражая против критики, касающейся отдельных лиц и отдельных общественных групп, против критики, не затрагивающей основ буржуазного строя, не желая удовлетворяться политической борьбой без коренных социальных преобразований, которую пропагандируют

буржуазные либералы, они вычеркивают вместе с тем всякую борьбу против господствующего класса, против буржуазии.

Эти реакционные стороны фурьеризма особенно усиливаются во второй период его развития, в период его буржуазного перерождения, который приходится на 40-е годы и совпадает с разгромом революционного движения, направленного против Июльской монархии.

В зачаточном состоянии эти реакционные стороны фурьеристской доктрины становятся, впрочем, заметны в эстетике фурьеризма уже в 1836 году. Именно в этом году фурьерист Изальгье приветствовал романтическую драму за то, что в ней «ни одно действующее лицо не вызывает ни ненависти, ни насмешки», за то, что в ней нет виноватых. Рядом с героем нельзя уже встретить «обязательно антагониста прежних времен». Борьба «одних лиц против других» оказывается, таким образом, вне литературы. «Порок, зло, угнетение — все это, — продолжает Изальгье, — уже не является живым существом, все это не может представляться в виде персонажа, ответственного за зло... Человек находится во враждебных отношениях только с социальной средой»[1].

В 40-х годах эти идеи значительно укрепляются. Буржуазия представляется фурьеристскому критику 40-х годов Кантагрелю не меньшей жертвой существующих общественных отношений, чем пролетариат. Кантагрель обрушивается поэтому на «Чаттертона» Виньи за его критику буржуазии. Он согласен в общем с нападками Виньи на «общество». Но его возмущает образ жестокого, бесчеловечного фабриканта Джона Белла, человека, который «меньше жалеет о сломанной руке своего рабочего, чем о стальной пружине своей машины». И Кантагрель обращается с вопросом к Виньи: «Не является ли причиной его (Джона Белла.— *Д. О.*) ужасных недостатков то же общество? Поместите Джона Белла в совершенно другие условия, и вы увидите, будет ли он неизбежно таким же неумолимым человеком, как здесь»[2]. Фабрикант, таким образом, не менее нуждается в ликвидации капитализма, чем его рабочие. Образ классового врага, насильника, эксплоататора оказывается излишним, ненужным, подлежит изъятию, выключению из искусства. Но здесь-то как раз фурьеристы и приходят в столкновение с Бальзаком.

---

[1] «Phalange», 16. X. 1836.
[2] Ibid., 1. IV. 1840.

Вместе с наиболее передовыми романтическими писателями 30—40-х годов усваивает Бальзак социалистическую критику существующего строя. Вместе с ними выдвигает он образ страдающего героя, героя-жертвы, выступая против объективных обстоятельств, давящих на этого героя. Вместе с романтиками 30-х годов — с Гюго, с Э. Сю, с Ж.-Санд — освобождает он от метафизической антиисторической интерпретации эти самые враждебные человеку обстоятельства. Ужасный, уродливый мир, уродующий и искажающий врожденные склонности человека, получает у него конкретно исторические черты, черты, свойственные капиталистическому обществу, и тем самым подвергается ограничению во времени, утрачивает абстрактно-метафизический характер.

Но Бальзак открывает в то же время, в отличие от романтиков, те конкретные общественные силы, которые управляют этим ужасным миром, этими враждебными обстоятельствами. Он показывает героев, создающих объективные условия жизни и ответственных, следовательно, за зло, которые эти условия несут с собой. Образ ужасного мира дополняется у него образом классового врага, являющегося хозяином этого ужасного мира.

Если социалисты-утописты не только разделяют иллюзии романтиков в отношении буржуазии, но в известной степени даже укрепляют эти иллюзии, то Бальзак высоко поднимается в этом отношении и над практикой романтиков и над теорией утопистов. Критический реализм, составлявший основное содержание фурьеристской эстетики, освобождается в его творчестве от утопических наростов. Воплощая в своей художественной практике наиболее существенные и прогрессивные тенденции литературной практики французского романтизма и литературной политики французского утопического социализма, Бальзак развивает и двигает дальше основные завоевания учеников Сен-Симона и Фурье. Не случайно, что полного признания удостаивается он только от творцов научного социализма.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . . 3
Шатобриан-романтик . . . . . 19
Романтизм госпожи де Сталь . . . . . 43
Романтизм и Реставрация . . . . . 71
Поэмы и лирика Альфонса де Ламартина . . . . . 87
Альфред де Виньи . . . . . 103
Литературно-эстетические позиции Стендаля в эпоху Реставрации . . . . . 133
Романтизм и литературные теории либералов . . . . . 150
Сент-Бев—поэт . . . . . 177
Альфред де Мюссе . . . . . 189
Романтизм и литературная политика сен-симонистов . . . . 207
Романтизм и Июльская монархия . . . . . 235
Виктор Гюго в эпоху Реставрации и Июльской монархии . . . 257
Жорж-Санд . . . . . 292
Эжен Сю . . . . . 322
Романтизм и литературная политика фурьеристов . . . . . 334

8 p.