АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им.А.М.ГОРЬКОГО

Дмитрий Дмитриевич Обломиевский

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.

ОЧЕРКИ

Москва: «Наука». 1964

Веб-публикация: Vive Liberta и Век Просвещения, 2009. Ссылки на тематические работы даны нами. Расположение примечаний автора к статьям и комментарии издателей нами перекомпанованы по сравнению с оригиналом.

ВВЕДЕНИЕ
Глава первая. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ДВИЖЕНИЯ
Глава вторая. ТРАГЕДИЯ в ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ
Глава третья. КОМЕДИЯ и ДРАМА в ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ
Глава четвертая. АНДРЕ ШЕНЬЕ и РЕВОЛЮЦИЯ (размещена в нашей библиотеке ранее, **http://vive-liberta.narod.ru/biblio/Ch_Obl.pdf**)
Глава пятая. РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ОДЫ и ГИМНЫ
Глава шестая. РЕВОЛЮЦИОННО-МАССОВЫЕ ПЕСНИ
Глава седьмая. ЛИРИКА СИЛЬВЕНА МАРЕШАЛЯ
Глава восьмая. ПАМФЛЕТЫ ЖАН-ПОЛЯ МАРАТА
ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дополнительные материалы (помимо указанных к отдельным главам)

А.Дейч. Красные и черные (театр в годы Революции)

А.Рубинштейн. Песни французской революции

К.Раткевич. Газеты Великой французской революции

Д.Ростиславлев. Из истории журналистики периода якобинской диктатуры («Пер Дюшен»)

Т.Черноверская. К вопросу о театральной природе политического дискурса Французской революции

Ф.Бенуа. Искусство Франции в эпоху Революции и Первой Империи

Д.Шиковский. Люди и нравы Французской революции

Т.Занадворова. Ж.-Ж.Руссо и «сентиментальные революционеры»

Читатели Руссо откликаются - глава из книги *Р.Дарнтона* «Великое кошачье побоище и другие эпизоды французской культуры»

Анатомия литературной республики в досье инспектора парижской полиции, с приложением, - глава из книги *Р.Дарнтона* «Великое кошачье побоище и другие эпизоды французской культуры»

А.Матвеева-Леман. Праздник Верховного Существа: критический очерк (дискуссия и полный текст)

Ю.Попов. Публицисты Великой Французской революции

Е.Ковальчук. Отражение революционной действительности во французской драматургии 1793-94 гг.

К.Державин. Марк-Антуан Жюльен и его пьеса «Обеты гражданок»

Жорж Ленотр. Повседневная жизнь Парижа во времена Революции

Г.Кунов. Политические кофейни: парижские силуэты времен Великой французской революции

Я.Хагенс - Дж.Рарик. Революция как театр

М.Ямпольский. Жест палача, оратора, актера

Н.Кареев. Французская революция в историческом романе

Й.Хёйзинга. Глава, касающаяся культуры и моды XVIII в., из книги «Homo Ludens»

М.Разумовская. Новый Свет и французский роман первой половины XVIII в.: "естественный человек" против "старого порядка"

М.Озуф. Глава из книги «Революционный праздник»: 1794-1799. Назад к Просвещению

У.Рейник. Античные образы в дискурсе Французской революции

М.Лермонтов об Андре Шенье и Марии Антуанетте - фрагмент поэмы «Сашка»

пророчество Казота

Влас Дорошевич о журналистах Великой французской революции - в публикации *С.Букчина*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ (речи и доклады Талейрана, Мирабо, Кондорсе, Арбогаста, Ромма, Ле Пеллетье, Лаканаля, Сийеса, Ассенфраца, Лавуазье)

Андре Шенье. Стихотворения и публицистика (с комментариями Е.Гречаной)

Эро де Сешель. Поездка в Монбар. Афоризмы (в переводе *Н.М.Карамзина*)

Сильвен Марешаль. Страшный суд над королями (пьеса-памфлет)

Сильвен Марешаль. Антиклерикальные статьи в «Парижских революциях»

К.-А.Гельвеций. Счастье (поэма и вступительная статья переводчика М.Дынника)

А.Радиге. Французские музыканты эпохи Великой французской революции и Первой империи (в отдельном файле - нотные фрагменты)

С.Цвейг. Марсельеза

Материалы об отдельных персонах книги см. на сводных страницах: **http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm** (продолжение на ref2, ref3, ref4)

Д. Д. Обломиевский

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.

М.: «Наука». 1964

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

ВВЕДЕНИЕ

1

Литературе Французской революции 1789—1794 гг. посвящено много весьма различных по своему характеру и объективному значению книг. Книги эти в большинстве своем появились в период между февральской революцией 1848 г. и первой мировой войной. В некоторых из них, например, в «Истории, раскрытой через театр» Т.Мюре (1865) и во «Французском театре во время революции» Люмьера (1894), явно превалирует театроведческий материал, описание театральной жизни, отдельных театральных коллективов, отдельных спектаклей. Эти книги имеют только косвенное отношение к нашей теме, поскольку иногда они касаются вопросов драматургии.

Среди книг, посвященных собственно литературе и лишь частично театру, имеются и монографии, содержащие много интересных положений и мыслей. Таковы оба исследования Э.Марона — «Литературная история революции» (1856) и «Литературная история национального Конвента» (1865), а также «Революционный театр» Жоффре (1869). Имеются среди них и сочинения более поверхностные. К ним могут быть отнесены «История французской литературы после 1789 г.» Ю.Шмидта (1858), «История революционной литературы» Ж.Дюваля (1879) и, отчасти более насыщенные материалом, «История французской литературы во время революции 1789—1800 гг.» Э.Жерюзе (1859) и «Театр революции» А.Вельшенже (1881), а также «Театр при терроре» Поля д'Эстрэ (1913),

Общим для всех этих книг является недоброжелательное и тенденциозное отношение их авторов к литературному движению французской революции. Авторы монографий, посвященных литературе 1789—1794 гг., пытаются всячески изничтожить эту литературу, убедить читателя в весьма низкой художественной ее ценности, стремятся рассматривать ее как литературу упадка.

Недоброжелательное отношение к литературному движению революции проявляется у разных литературоведов по-разному и притом не всегда в прямой и непосредственной форме. Некоторые из авторов книг о литературе 1789—1794 гг., например Эжен Марон в «Литературной истории революции» и в «Литературной истории Национального Конвента», с уважением отзываются о самой революции 1789 г. В книге «Литературная история революции» Марон недаром называет последнюю «несравненной эпохой» и относит Клятву в зале Же де пом, день взятия Бастилии и день штурма Тюильри к «событиям, составившим славу революции» (стр.308)[1]. Совокупность художественных произведений революционного времени Марон квалифицирует как «оригинальную и серьезную литературу» (стр.5). Сопоставляя революционных и реакционных писателей 1789—1792 гг., он указывает на очевидное «бесплодие» последних (стр.93). Контрреволюция дала пищу только эпиграммам и мадригалам, логогрифам и шарадам, будуарной и салонной поэзии, «игривой» поэзии «петиметров» (стр.94). Именно они составили «украшение» контрреволюционного «Альманаха муз» (стр.304—305). Марон называет «никчемной» комедию реакционного драматурга Коллена д'Арлевиля «Старый холостяк» (стр.293). Реакционной поэзии 1789—1792 гг. Марон явно предпочитает «более свободную» и «более прямую» поэзию Э.Лебрена, М.-Ж.Шенье и особенно Руже де Лиля, которую «вдохновляют великие дни революции». Он восхищается образами «Марсельезы», «поэтическим и героическим новаторством» словесного выражения. У Руже де Лиля, его мыслями о «дне славы» (стр.304—306). Он признает, что у М.-Ж.Шенье был «действительный драматический талант», что его трагедию «Карл IX» и сейчас, спустя шестьдесят лет после ее появления, можно слушать и читать без неудовольствия. Предпочтение, которое Марон оказывает революционной литературе по сравнению с литературой реакции, выражается и в том, что «неистовую полемику», «угрозы смертью», «грубые обвинения», «непристойную и циническую игру слов», которые многими относились к одной лишь революционной прессе, он считает присущей и роялистским газетам. Все это

появилось первоначально в «Акт дез апотр», в «Ами де руа» и в других монархических изданиях и вызвало такой же грубый ответный тон со стороны Жан-Поля Марата и Эбера.

Свое положительное отношение к революции и к созданной ею Литературе Марон подчеркивает уже тем, что посвящает анализу этой литературы два своих исследования. При всем этом он высоко ценит литературу революции главным образом за то, что она отражает духовную физиономию эпохи. Он не усматривает в ней самостоятельного значения, которое имеют, например, произведения Корнеля, Расина, Мольера, пережившие свое время. Он видит в ней только собрание исторических документов, из которого мы можем узнать об эпохе, ушедшей в прошлое, о настроениях, которые господствовали в то время. Именно такое отношение к литературе

90-х годов XVIII в. заставляет Марона заниматься прежде всего памфлетами, речами ораторов, журналистикой, философскими трактатами экономическими сочинениями и только во вторую очередь касаться театра, поэзии, романа. В первой книге Марона («Литературная история революции») десять глав из четырнадцати посвящено нехудожественной литературе. Во второй — («Литературная история Национального Конвента») из семи глав всего одна отводится автором на литературную критику, поэзию и драматургию.

Количественное преобладание нехудожественной литературы в обоих исследованиях объясняется также тем, что Марон считает революционное время неблагоприятным для развития художественной литературы. Неблагоприятность революционной обстановки относится прежде всего к поэзии. Ода или иными словами «песнь торжества» в условиях революции представляется Марону невозможной, так как ей почти нечего «прославлять» — «настоящее оспаривается, будущее ставится под сомнение, воспевать что-либо возможно только после победы» (стр.95).

Время революции оказалось, по Марону, вредным и для других литературных жанров — и для элегической лирики, и для трагедии, и для романа, и для комедии. Характерное для бурной революционной эпохи «множество впечатлений и их быстрая смена», невозможность по-настоящему «сосредоточиться» (стр.95—96) способствуют тому, что элегическая лирика расцветает в «более спокойные времена» (стр.90). С другой стороны, «подвижность, живость впечатлений», воспрещающих «аналитическое изучение» объекта и «размышление над самим собой», объясняют в глазах Марона «незначительную» роль, которую играет в годы революции роман (стр.117). Последний появляется лишь после 9 термидора, «развивается во времена упадка» (стр.119), т.е. уже в самые последние годы XVIII и в начале XIX столетия. Времена, когда «общество отдыхает», содействуют, по мысли Марона, и расцвету театра. Для драматургии революционных лет характерно отсутствие «больших шедевров» (стр.97). Для жанра трагедии эпохи революции оказывается опять-таки чуть ли не гибельным невнимание к, индивидуальной душевной жизни, отсутствие «внутренних движений» и «колебаний», внутренней «сосредоточенности» (стр.101). Марон осуждает трагедии М.-Ж.Шенье за то, что в них «поэтическое» зачастую уступает место сатире (стр.104), что изображаемое трактуется в них не столько как «действие страстей», сколько как «парламентские дебаты» (стр.100).

Особенно неблагоприятным, по мнению Марона, было время революции для комедии. «Быстрота течения событий» не оставляла времени на то, чтобы «изучать общество», «подвижность и яркость впечатлений» не допускала «аналитического изучения самого себя». Самыми важными элементами комедии Марон полагает «наблюдение» и «характер». Ни то, ни другое не были мыслимы в революционную эпоху, так как в те времена не было «достаточно устойчивых нравов», которые могли бы стать «предметом изучения» (стр.116). Марон осуждает, кроме того, комедию революционных лет за ее открытую тенденциозность. «Филинт» Фабра д'Эглантина, которого Марон считает «лучшей комедией времени», представляется ему неудачным именно как комедия, ибо она «не вызывает смеха». Это «горькая сатира на порок», а не «живописание причуды», каким должна быть настоящая комедия. Марону не нравится «агрессивный» и «мрачный» характер пьесы Фабра, не нравится то, что она стоит ближе к драме, чем к комедии (стр.110). Мысли о революции и о комедии Марон продолжает и во второй своей работе, в «Литературной истории национального Конвента». Он утверждает здесь, что время революции не годилось для расцвета комедии именно потому, что оно «выбросило человека из привычного положения», не позволило писателю «философски рассматривать пороки и недостатки человеческой природы». Революция лишила комедию «снисходительности» и «беспартийности», а без них, полагает Марон, «невозможно оценить комическую сторону вещей» (стр.343)[2]. Из всех литературных жанров революция, по мнению Марона, содействовала расцвету одного только водевиля, который получил в ее условиях «необыкновенное развитие» (стр.343). Водевиль был вызван к жизни вкусами «средней и мелкой буржуазии», которая любила «грубую веселость», «длинные обеды», «обильные и гривуазные речи» (стр.345—346). Трагедия и высокая комедия казались ей чересчур торжественными (стр.345). Марон, впрочем, убежден, что в литературе революции были и жанры, выражавшие настроения образованных слоев буржуазии, воспитанных на высокой, торжественной литературе. М.-Ж.Шенье, Э.Лебрен, Руже де Лиль были ее идеологами (стр.347).

Для мыслей Марона о развитии литературы во время революции чрезвычайно характерны эти его соображения о буржуазии и водевиле, о буржуазии и одической поэзии. Они свидетельствуют о том, что Марон ценил революцию 1789—1794 годов и ее литературу именно потому, что видел в ней только буржуазную революцию и литературу, что он игнорировал в ней ее плебейское течение и ее общий демократический характер. Он более всего ценил в литературе той эпохи ее связь с буржуазией, а в самой буржуазии — ее умеренность. Он недаром не замечал действенный, активный характер революционной оды и комедии, считал присущими подлинной литературе объективизм и созерцательность. Очень любопытно в этой связи благосклонное отношение Марона к контрреволюционной публицистике Андре Шенье, ратовавшего в 1790—1792 гг., за буржуазный характер революции. Любопытны и сочувственная оценка Мароном жирондистской комедии Лэйа «Друг законов» (1793), и его восхищение реакционной трагедией Легуве «Смерть Авеля» (1792), и его приязненное отношение к рассуждениям термидорианского критика Женгене, выступавшего в 1794—1796 гг. против революционного классицизма.

На отношении Марона к «Смерти Авеля» и к статьям Женгене стоит остановиться особо, потому что это отношение, не взирая на громкие заявления Марона о своем восхищении революцией, проявляет его симпатии к термидорианской Франции. Марон ценит «Смерть Авеля» именно потому, что он видит в трагедии своеобразную антитезу к произведениям Арно, в частности к «Марию в Минтурнах» (1791) последнего. «Марий в Минтурнах» представляется ему «сухой», «натянутой» трагедией и напоминает ему картины Давида. У Легуве его, напротив, привлекает отсутствие «ригоризма», т.е. строгости и принципиальности. Он недаром рассуждает по поводу Левуге о «большей естественности» и «более мягких чувствах». Он приветствует в «Смерти Авеля» первые признаки термидорианской реакции в литературе, видит в ней начало новой драматургии, для которой будет характерна «умиленность» и «ослабленность напряжения»; на место «мрачной патетики» в ней придет «патетика без горечи», более близкая к природе вещей»[3]. В том же направлении отказа от революционного классицизма приветствует Марон и статьи Женгене. А в этих статьях Женгене ратовал против героя трагедии революционного классицизма, который трактовался им как «условный персонаж», стоящий «между людьми и богами», чуждый «человеческим страстям» и испытывавший «сверхчеловеческие страсти»[4]. Женгене, рассуждая так о «сверхчеловеческих страстях», имел в виду «гражданственность» героя трагедии революционного классицизма, его чуждость приватным, частным настроениям, которые трактовались критиком, как «человеческие страсти».

2

Если Марон, несмотря на его в общем положительное отношение к событиям 1789—1794 гг., несмотря на его негативную оценку контрреволюционной литературы, защищавшей устои старого режима, все же подвергал серьезным ограничениям и литературу, созданную революцией, то значительно более резкое и прямо враждебное отношение к литературному движению 1789—1794 гг. проявляется у Жерюзе в его «Истории французской литературы во время революции 1789—1800 гг.», у Ю.Шмидта в его «Истории французской литературы после 1789 г.», у Жоффре в его «Революционном театре», у А.Вельшенже в его «Театре революции» и особенно у Поля д'Эстрэ в его «Театре при терроре».

Что касается Жерюзе, он относится к самим событиям 1789—1794 гг. двойственно. С одной стороны, он восхваляет их как буржуазную революцию, восторгается «благодеяниями», принесенными ею, — «равенством перед законом», освобождением промышленности и торговли, свободой религиозных культов, превозносит жирондистов, объявляя их «энтузиастами» (стр.137)[5], возвеличивает буржуазных либералов Бальи и Лафайета, которые представляются ему «первыми апостолами свободы» (стр.135). С другой стороны, он обрушивает на ту же революцию, как на движение революционного плебса, массу упреков, заявляя, что у него никогда не было склонности к «крайним» (стр.V), именуя якобинцев «зачинщиками анархии», которые «утратили представление о добре и зле» (стр.137), обвиняя Марата в «клиническом безумии» (стр.153), называя Робеспьера «злым гением революции» и «жестоким врагом свободы», характеризуя действия французского народа, вставшего на защиту первых завоеваний революции, как «бешенство слепой и отупевшей толпы (стр.135).

В своей книге Жерюзе буквально атакует литературное движение революции, превращает его в основную мишень своих выпадов. Он пытается для этого всеми способами представить его более слабым, чем оно было на самом деле, и многое в нем замолчать. Так разбирая творчество Фабра д'Эглантина, он опускает лучшую его комедию «Аристократ, или Выздоровевший от дворянского чванства», делает вид, что у Фабра не было комедии «Самонадеянный», характеризует драматурга как «завистника», бывшего не в состоянии простить богатым и знатным своего «темного» происхождения и своей бедности (стр.120). Жерюзе замалчивает самое существование драм гражданки Вильнёв, стихотворений М.-Ж.Шенье, трагедий Ронсена. Он охаивает одного из крупнейших поэтов революции Э.Лебрена, преувеличивая его близость в дореволюционное время к столпам «старого режима» и «забывая» одновременно с этим оду Э.Лебрена «Короли», написанную в дореволюционные времена (1783), в которой поэт

высказывался в пользу «просвещенного абсолютизма» и обрушивался на самодержавную монархию. С другой стороны, Жерюзе уделяет много места в своей монографии второстепенному, порой даже слабому поэту Андрие только потому, что тот принадлежал к кругу чрезвычайно умеренных политических деятелей тех лет. Он всячески интересуется Лагарпом и Делилем, заполняет много страниц своей книги разбором их творчества, совершенно упуская из виду, что эти, может быть, и любопытные литераторы сложились как поэты до революции и были вообще для нее совершенно не характерны. Жерюзе вместе с тем проникнут стремлением оторвать лучшее в литературе революционной эпохи от самой революции. Он так трактует М.-Ж.Шенье, одного из центральных писателей конца века, что самое ценное в его творчестве оказывается обязанным не революции, а процессам ей враждебным, процессам, предвещавшим термидорианскую эпоху или свидетельствовавшим о «модерантизме» писателя. Именно поэтому он признает шедевром М.-Ж.Шенье не «Карла IX», а «Генриха VIII». Он ценит последнего за то, что в трагедии ее «драматический интерес» отнесен к королеве, к Анне Болейн, а «ненависть», которую возбуждает в читателе Генрих VIII, «отвратительный и смешной тиран», оказывается, по его мнению, второстепенным мотивом пьесы. Э.Жерюзе полагает в связи с этим, что «Генрих VIII» «менее устарел», нежели «Карл IX», так как первый представляет собой трагедию, литературное произведение, второй же является только поводом для борьбы, призывом к ненависти. «Генриха VIII» Жерюзе ценит к тому же за то, что в нем М.-Ж.Шенье стоит, по его мнению, дальше от просветительских традиций, чем в «Карле IX», является скорее учеником Расина, чем Вольтера.

Эмиля Жерюзе поддерживает в своих взглядах на революцию и ее литературу Ю.Шмидт, судя по его «Истории французской литературы после 1789 г.» Так же как Жерюзе, Шмидт враждебно воспринимает события 1789—1794 гг., возмущается «бессмысленной анархией», царившей в те годы, а также действиями «черни», «самых грубых классов народа», считает, что последние были «развращены деспотизмом» и «вообще не могли мыслить» (стр.22, 27)[6]. Что касается литературы, создававшейся в 1789—1794 гг., то Шмидт всеми силами пытается ее замолчать. В обширном разделе своей «Истории», озаглавленном «Революция» и посвященном 1789—1815 гг., он по сути дела пишет не о ней, а о литературе периода Империи. Правда, он касается здесь многих писателей, живших и работавших в годы революции, но он не придает значения тому, что эти писатели в 1789—1794 гг. только начинали свою сознательную жизнь и деятельность, творческая же их зрелость пришла к ним лишь в послереволюционные годы. Показательно в этой же связи, что писателей, кончивших свою жизнь или деятельность в революционные годы, он предпочитает вообще не касаться. Поэтому в главе о революции он отводит много места поэтам, получившим известность до 1789 г., например Парни, Делилю. К тому же, говоря о писателях Революции, затрагивая творчество поэтов, прозаиков, драматургов, действовавших преимущественно в 90-е годы, он имеет дело прежде всего с политически умеренными деятелями или с прямыми контрреволюционерами, как Шамфор и другие, подобные ему.

Продолжением начинаний Жерюзе и Шмидта, писавших в 50-х годах XIX в. вскоре после разгрома революции 1848 г., явился «Революционный театр» Жоффре, вышедший в 1869 г., за год до франко-прусской войны и за два года Парижской Коммуны Жоффре признает историческое значение революции и сделанных ею завоеваний. Он недаром замечает, что в 1789 г. совершилось не только «обновление французского народа», но и вообще «обновление всего света» (стр.187). Он считает, что французская нация примерно к 1791 г. добилась «крупных завоеваний» (стр.139), что она в годы революции «разбила свои оковы», что вызов, брошенный ей эмигрантами и международной феодальной реакцией, был более чем «наглым» (стр.141). В этой связи следует напомнить, что у Жоффре вызывает положительную реакцию патриотизм французской революции Он видит в нем одну из «лучших сторон» ее, рассматривает как ее следствие «энтузиазм», «преданность», «самопожертвование» французской нации, проявившиеся именно в это время (стр.190—191). И вместе с тем Жоффре не скрывает своей крайней неприязни к революционно-демократической диктатуре, к революционному Конвенту. Его раздражают «сумасбродство» и «безрассудство» французского народа (стр.223). Он пишет о «жутком» режиме 1793 г. (стр.202), об «ужасной доктрине» всеобщего передела земли (стр.193), о «тирании» якобинцев, называет их «анархистами», именует Эбера «интриганом», Шометта — «фанатиком» (стр.223) и т.п. Дальше подобных ругательств и голословных обвинений он, впрочем, не идет, на сколько-нибудь серьезный разбор деятельности революционеров не решается.

В своих нападках на литературу революции Жоффре по существу не оригинален и повторяет написанное Мароном. Он утверждает, что в произведениях литературы революционной эпохи «нечего искать вкуса... оттенков, страстей, искусства» (стр.VI). Литература революции, с точки зрения Жоффре, — это литература упадочная, утратившая все прежние художественные завоевания. Вместо «комедии» в ней присутствуют «фарсы». Вместо «трагического» налицо «траурные эффекты», вместо «естественного и тонкого» всюду — «антитезы, пафос, галиматья» (стр.VI).

Жоффре много пишет о том, что «времена лихорадки», какими явились годы революции, были «малоблагоприятными» для «наблюдения», обязательного для всякого писателя. «Чтобы наблюдать проницательно, точно, глубоко, — заявляет Жоффре, — нужно иметь душевное спокойствие». А именно этого как раз и «недоставало» во время «общественных волнений» (стр.V—VI). Отсюда неудачи в 1789—1794 гг. с комедией, которая всегда ставит себе задачей «исправление» наших «странностей». Комедия, с точки зрения Жоффре, обязательно нуждается в смягчении суровости и притуплении остроты, так как требует «веселости», «добродушия» и «доброжелательства». Этих качеств, утверждает Жоффре, не хватает во время революции, когда чувства «полны горечи, грусти и ненависти» (стр.VI).

Единственное, чего еще можно, по мнению Жоффре, искать в художественных произведениях эпохи революции, это «следов общественных настроений» того времени, т.е. тогдашних «страстей, увлечений, безумств и инстинктов» (стр.VI). Как и у Марона, литература революции вызывает у Жоффре не эстетический, а чисто познавательный интерес, она любопытна для Жоффре не сама по себе, а лишь поскольку она отражает в себе нравы и вкусы эпохи.

Отношение Жоффре к драматургии революционной эпохи как к документу, из которого мы можем узнать об идеях и настроениях 90-х годов XVIII в., объясняет и его оценку контрреволюционных пьес, клеветавших на революцию и фальшиво изображавших революционеров. Не будучи прямым сторонником контрреволюционной драматургии, отмечая даже, что пьесы, враждебные новому строю, отнимали у «великой революции» ее действительно «самопроизвольный и всемирный характер», превращали ее в результат действий нескольких заговорщиков (стр.73), Жоффре тем не менее подходит к контрреволюционной литературе с тайной симпатией. Он прикрывается, правда, при этом маской объективности, изучая эту литературу и пытаясь разобраться в ней как якобы беспристрастный свидетель. Жоффре уделяет в своей книге много места разборам контрреволюционных пьес и сообщениям о них, доходя при этом, однако, до того, что отмечает в некоторых из них «мужественный выпад» против революции (стр78), ценит некоторые из них за «хорошую сатиру» против порядков, установившихся после 1789 г., находит в них «пламенную», «остроумную» критику существующего, т.е. революции (стр.92), видит во многих из них, наряду с «досадой» и даже с «нечестностью», — «страсть» и «вдохновение». Он с видимым удовольствием сообщает о «Дне одураченных», контрреволюционной пьесе, в которой революция изображается в «самых мрачных красках», где «народ умирает с голоду», торговля «уничтожена», суды «бессильны», и считает при этом, что подобная картина, хотя и «преувеличена», но все же «не совсем лишена правды» (стр.76). Он делает вид, что не замечает фальсификации, которая заложена в этой картине.

Жоффре рассказывает, правда, и о драматургии, направленной против «старого режима», создатели которой стояли на стороне революции, но при этом он смешивает в одно ценные произведения с плохими, рассматривает первые в одном ряду со вторыми, с пьесами-однодневками, рассчитанными на короткую жизнь. Он недаром считает все эти пьесы «по большей части случайными произведениями» (стр.203) или приходит в ужас от того, что репертуар 1793—1794 гг. был наводнен «дикими» и «косными» пьесами, которые еще квалифицируются им как «срамные» и «гнусные» (стр.100). Писателей, создававших эти произведения, он считает «опьяненными легким успехом», полагает, что они принимал» «бред» за «восторг» и что «базарный язык» казался им «поэзией» (стр.19).

Наряду с заведомо плохими и неудачными вещами Жоффре подвергает самому резкому осуждению и трагедии М.-Ж.Шенье, и драматургические произведения С.Марешаля. По поводу М.-Ж.Шенье он замечает, что тот будто бы «ласкал» в своих произведениях народ, «льстил» ему и делал это «во вред истине и приличиям» (стр.38). «Страшный суд над королями» С.Марешаля представляется ему «мерзким» (стр.252). Он не допускает, чтобы «серьезный писатель» мог создать такое «чудовищное произведение» (стр.257).

3

Прямым последователем Жоффре, только усилившим его выпады и его критику и распространившим их на значительно более обширный материал, был Вельшенже, выпустивший в 1881 г. книгу «Театр революции». В своей работе Вельшенже, следуя за Мароном и Жоффре, прямо заявил, что пьесы революционных лет имеют для него кое-какую ценность только как «исторические документы», свидетельствующие с «детальной точностью» о тогдашних настроениях, страстях, модных поветриях (стр.6)8. В монографии Вельшенже содержится, впрочем, не только описание многочисленных пьес Автор пытается наметить ряд групп внутри этой драматургии. Попытка сгруппировать разные пьесы производится, однако, у Вельшенже только с точки зрения их тематики, исходя из того, что именно в них изображено. Вельшенже выделяет одни пьесы в особую группу только потому, что в них идет речь о самой революции, о королевской власти, о духовенстве, о дворянстве, о третьем сословии. Он отграничивает другую группу пьес только потому, что в них трактуется вопрос о семье, о любви, о браке, третью группу только потому, что в ней идет речь о проблемах свободы, равенства, братства, патриотизма и т.п.

Автору даже в голову не приходит, что в пьесах 1789—1794 гг. может быть отражена борьба политических партий, литературных направлений, что в них могут быть выражены различные оттенки идеологии, различные стилевые устремления.

Общее отношение Вельшенже к пьесам 1789—1792 гг., тесно связанное с тем, что он не допускает наличия в них серьезных идейных и стилевых различий и разногласий, сводится к тому, что это прежде всего пьесы «посредственные», «банальные», «грубые», «инфантильные», «скверные». Сравнивая драматургические произведения, созданные в годы революции, с пьесами современного ему театра, с произведениями Дюма-сына, Ожье, Сарду, Лабиша, он утверждает, что последние значительно превосходят театр революции «умелым построением», «волнующими перипетиями», «сильными ситуациями», «естественным комизмом», «мрачной или изящной интригой». Пьесы 1789—1794 гг., если бы они появились на Французской сцене второй половины XIX в., были бы «безжалостно освистаны» (стр.3—4). Общая отрицательная оценка драматического репертуара времен революции дополняется у Вельшенже также пренебрежительными суждениями об отдельных пьесах и об отдельных драматургах. Так, про Фабра д'Эглантина, одного и крупнейших драматических писателей того времени, он не находит сказать ничего лучшего, как то, что это «посредственный провинциальный актер», что он был одним из организаторов «сентябрьской бойни» 1792 г. и участником «финансовых интрижек» (стр.210). Одну из любопытнейших пьес той эпохи, драму Сизо-Дюплесси «Народы и короли», он расценивает как «вереницу бессмыслиц», как пьесу «совершенно безумную» (стр.205). Одна из вершин революционной драматургии, пьеса С.Марешаля «Страшный суд над королями», представляется ему, как и Жоффре, «мерзкой пьесой» (стр.101). И, напротив, контрреволюционная комедия Коллена д'Арлевиля «Старый холостяк», пьеса к тому же, если вспомнить хотя бы произведения дореволюционного комедиографа Детуша, эпигонская, именуется им «прелестной» (стр.362). Уничтожающая оценка драматургии революционных лет усугубляется у Вельшенже его резко враждебным отношением к апогею революции, к революционной диктатуре якобинцев. Он недаром видит в последней «взрыв самой дикой ненависти», усматривает во всем, что тогда происходило, «лицемерие», «ложь» (стр.296) или «грубость» (стр.272). Он рисует якобинцев «бесчестными развратителями народа», которые не ставили ни во что свободу, истину, родину, показали себя «поджигателями и убийцами» (стр.100—101).

Своеобразный итог усилиям Жерюзе, Шмидта, Жоффре и Вельшенже, вознамерившихся свести на нет целый период французской литературы, относящийся к 1789—1794 гг., как бы подводит книга Поля д'Эстрэ «Театр при терроре», появившаяся уже в эпоху империализма, накануне первой мировой войны, в 1913 г., и носящая весьма характерный подзаголовок: «Театр страха». Книга д'Эстрэ резко порывает с половинчатостью всех работ, посвященных литературе революции. Она не касается 1789—1792 гг., которые не вызывали ни у Жоффре, ни у Вельшенже, ни у Жерюзе, ни у Шмидта, ни тем более у Марона особого взрыва ненависти, так как главным для этого времени была буржуазная революция. Он посвящает свою работу непосредственно драматургии апогея революционного развития, делает основным предметом изучения пьесы, созданные в годы революционной диктатуры якобинцев и преобладания революционного плебейства (1793—1794).

Поль д'Эстрэ, подобно почти всем своим предшественникам, но, пожалуй, более безудержно, чем они, исполнен величайшего презрения и злобы ко всему тому, о чем он пишет. Эта его злоба мотивируется в его глазах тем, что он имеет дело с эпохой 1793—1794 гг., с эпохой революционного террора. Он недаром говорит о «варварстве и глупости» последнего[9], называет народ, поддерживающий революционную диктатуру якобинцев, «голодной и оборванной сворой» (стр.20), сосредоточивает свое внимание не на исторических завоеваниях революции, а на ее «благодеяниях», под которыми он злобно иронически подразумевает «доносы, аресты, заключение в тюрьму и казни» (стр.150). Свое наступление на литературу революции Поль д'Эстрэ начинает еще в предисловии к своей работе, заявляя уже здесь, что театр 1793—1794 гг. был «беден вдохновением, идеями и стилем», что он был «нехудожественен» (стр.VII). Далее он пишет о том, что «новый репертуар», созданный революционной эпохой, был прежде всего «посредственным». Он, правда, выделяет из этого репертуара политически умеренные трагедии М.-Ж.Шенье, Легуве, Арно и комедии Лэйа. Но он замечает вместе с тем, что и эти произведения вовсе не являлись какими-то шедеврами и представляли собой скорее «опыты», так как и в них лишь изредка попадались «счастливая ситуация или хороший стих» стр.131). Он, таким образом, порочит и все эти пьесы. Такие же вещи, как «Страшный суд над королями», он называет «жалким фарсом», а в целом в драматургии 1793—1794 гг., учитывая в первую очередь ее слабые стороны, он вообще видит результат «притеснений» и «преследований» (стр.130—131).

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Авторы драматургических произведений эпохи террора пытались, иронически замечает он,— «свободно выразить» в них «свободу мыслей». Но они еще в большей степени, добавляет он, прислушивались к «советам осторожности и даже страха» (стр.130—131). И это определило все недостатки и несовершенства создаваемых ими пьес. Для работ д'Эстрэ чрезвычайно важно, как именно он представляет себе реальные причины этих недостатков. С точки зрения д'Эстрэ театр эпохи террора был «заказан антрепренерами, написан авторами, исполнен актерами и воспринят зрителями, которые все жили под страхом доноса», под страхом ареста и гильотины (стр.IX). Он изображал дело так, будто все драматические авторы эпохи якобинской диктатуры писали не для того, чтобы выразить свои искренние убеждения и настроения, а лишь из страха, подчиняясь требованиям властей. Так поступали, по его мнению, даже такие далекие от взглядов Революционного Конвента драматурги, как Дюси или Коллен д'Арлевиль. Так писали и водевилисты того времени — Леже, Барре, Раде, Депре, Дешан, Дефонтен и др. Они все были «друзьями старого (т.е. дореволюционного) правительства», все они «проклинали в глубине души нового хозяина», все они писали только для того, чтобы угодить властям и воспеть «благодеяния революции». Следует здесь же отметить, что рассматривая как «водевиль» все написанное Раде, Дефонтеном, Депре и др., д'Эстрэ смотрит на все их творчество как бы из эпохи «старого режима», не замечая новых жанров, создаваемых ими, в частности так называемые комедии «реального факта», которые формально складывались на почве старого водевиля, но представляли собой и по своему творческому методу, и по своей идейной концепции совершенно новый жанр, созданный революцией. Поль д'Эстрэ, таким образом, что очень для него характерно, не замечает новых образований, остается на позициях старого, сложившегося в дореволюционные годы.

Утверждая, что авторы пьес 1793—1794 гг. не искренни, что они выражают чужие мысли и настроения, что они пишут согласно чужим заказам, Поль д'Эстрэ как бы объявляет все эти пьесы стоящими уже не только за пределами художественности, за пределами искусства, как полагали Жоффре, Вельшенже, но вообще не являющимися историческими документами. Речь уже не возникает у него только об их недостатках, хотя он и распространяется чрезвычайно много о последних. Он отказывается вообще принимать и рассматривать драматургию 1793—1794 гг. как нечто достоверное. Он уже не видит в ней, как Марон, как Вельшенже, материалов, по которым мы можем судить о настроениях и вкусах эпохи. Материалами этими, с его точки зрения, как бы подделываются, фальсифицируются подлинные настроения. Материалы эти отражают лишь настроения вымышленные и не существующие, заказанные и внушенные извне. С той же точки зрения заказанных и внушенных идей и настроений д'Эстрэ рассматривает и всех наиболее радикальных, левых писателей 1793—1794 гг., утверждая на основании фактов их биографий, что они никогда не были подлинными революционерами, никогда не испытывали революционных настроений и что революционной литературы, таким образом, вообще никогда не существовало. Про одних, как, например, про Раде, Дефонтена, Сизо-Дюплесси, он говорит, что они не могли быть искренне преданными революции уже потому, что несколько месяцев во времена якобинской диктатуры провели в тюрьме. Про других, как, например, про Камайля Сент-Обена, Аристида Валькура, Депре и др., он пишет, что они изменили после 1794 г. своим первоначальным политическим позициям, своим взглядам и вряд ли поэтому могли считаться принципиальными политическими деятелями и в годы 1793—1794. Поль д'Эстрэ забывает при этом, что самый факт тюремного заключения в 1793—1794 гг. по существу не означал еще ничего порочащего для писателя. Время было сложное, то, что стало ясно сейчас для нас, тогда оставалось для очень многих путаным и не очень понятным. Переплетенность буржуазных и плебейских тенденций в революции была настолько сложной и так запутывала многих, что на стороне термидорианской реакции оказывались тогда, по недоразумению, и такие подлинные революционеры, как Гракх Бабеф, на гильотину попадали опять-таки по недоразумению такие последовательные сторонники революции, как Шометт, в тюрьме находились и такие передовые писатели, как Руже де Лиль, «Марсельезу» которого в то время, как он сидел в тюрьме, распевали по всей Франции.

Столь же неубедительными, если их рассмотреть конкретно, представляются и доводы Поля д'Эстрэ, связанные с тем, что некоторые революционные писатели «изменили» после 1794 г. своим позициям. Он забывает при этом, что пьесы дискредитированных им авторов, не взирая на их последующее поведение, сохранили полностью свое значение и до нашего времени. Он забывает силу революции, которая обратила в момент наивысшего своего подъема этих писателей в свою веру, сделала их, хотя бы на время, своими рупорами, своими пропагандистами, провозвестниками своих идей. Он забывает вместе с тем, что переход писателей на сторону термидорианского Конвента и впоследствии на сторону директории и консульства не был для многих из них переходом на политически противоположные позиции. Они оставались врагами абсолютизма, «старого режима», деятелями нового, буржуазного общественного строя, созданного революцией 1789 года. Конечно, их измена революционному плебейству, происшедшая тогда же, 9 термидора, представляла собой серьезный проступок. Но и здесь следует все время иметь в виду, что плебейская революционность уживалась тогда у многих с революционностью

буржуазной, что резкого разграничения буржуазной и плебейской революционности в то время у многих не существовало (ср. мнения и поведение Марата или Робеспьера).

Значительно труднее удавалось Полю д'Эстрэ, стремившемуся во что бы то ни стало опорочить литературу революции, очернить писателей, не проявивших себя отрицательно после 9 термидора. Так получается у него с С.Марешалем, внесшим в свой «Триумф Разума» после 1794 г. только незначительные изменения, в частности переименовавшим его в «Триумф Добродетели», и издавшим без всяких изменений в 1796 г. сборник своих стихотворений «Французский Лукреций». Остается только ворчать и глумиться над поэтом, что д'Эстрэ и делает. Еще труднее обстоит дело для П.д'Эстрэ с гражданкой Вильнёв, поскольку она прекратила свою литературную деятельность после 1795 г., а ее произведения осени 1794 г. и весны 1795 г. никаких принципиальных изменений ее первоначальных позиций не отразили. К Вильнёв он, правда, пытается подобраться, чтобы нанести ей сокрушающий удар, с совершенно неожиданной стороны. Он объявляет — без достаточных тому оснований, что «гражданка Вильнёв» — псевдоним драматурга и публициста Сизо-Дюплесси, объявляет последнего подлинным автором всех пьес гражданки Вильнёв, в то время как он, если основываться на библиографических данных, — автор всего одной пьесы «Народы и короли», к которой Вильнёв не имела никакого отношения и которая была напечатана под его именем[10]. А утверждения относительно Вильнёв, как псевдонима Сизо-Дюплесси, необыкновенно важны для д'Эстрэ, потому что Сизо-Дюплесси в 1794 г. сидел в тюрьме и, стало быть, вся революционная драматургия Вильнёв оказывается с точки зрения д'Эстрэ опороченной, неискренней.

Конечно, можно было бы попытаться убедить Поля д'Эстрэ, что грех, инкриминированный им драматургу Сизо-Дюплесси, не так уж страшен, можно было бы напомнить ему о судьбе Фабра д'Эглантина, якобинца, не только сидевшего в тюрьме, но и кончившего свою жизнь на эшафоте и тем не менее оставшегося крупнейшим комедиографом революции, можно было бы напомнить ему и тот факт, что М.-Ж.Шенье, крупнейший писатель в жанре трагедии эпохи 1789—1794 гг., стал после июля 1794 г. термидорианцем. Но, видимо, все это не подействовало бы на Поля д'Эстрэ, ибо он так ненавидит революцию и созданную ею литературу, что не брезгает ничем, чтобы нанести ей вред. Всего же, что оправдывает и возвышает писателей 1789—1794 гг., он просто не замечает, вернее, не желает замечать.

4

Особое место среди исследований, посвященных литературе революционной эпохи, занимает «История революционной литературы» Жоржа Дюваля. Дюваль во многом продолжает дело по «уничтожению» революционной литературы, начатое в 1858—1869 гг. Мароном, Жерюзе, Шмидтом и Жоффре. Он повторяет клеветнические выпады Жерюзе против Фабра д'Эглантина, утверждает, что республиканская литература получила благоприятные условия для своего развития только к 1795 г., т.е. по окончании собственно революции, он именует эпоху Термидора «прекрасной», «великой», так как «бури революции» «казались тогда успокоившимися»[11].

У Дюваля, так же как ранее у Марона, обзор прессы и ораторских речей занимает больше места, нежели характеристика театра, поэзии, романа. Если прибавить к этому снисходительному отношению к художественной литературе 1789—1794 гг. и то, что Дюваль преимущественное внимание уделяет произведениям, вышедшим в годы революции, но совершенно далеким от нее и написанным так, будто ее и не было, то нам станет вполне ясной направленность и содержание его работы. Работа эта, однако, характерна как раз не теми качествами, о которых шла речь выше. Книге Дюваля свойственна исключительная примитивность анализа художественных произведений. Дюваль сводит этот анализ к пересказу содержания. Сведения о произведениях даются им к тому же совершенно беспорядочно. Конечно, он не касается в главе о поэзии драматических произведений; глава о драме не содержит сообщений о поэзии. Но зато в пределах каждой главы господствует хаос. Почему разбор одного произведения предшествует разбору другого, почему анализ именно этой вещи следует за анализом другой — остается совершенно непонятным. К этому следует добавить, что часто вместо анализа в книге Дюваля присутствует простое перечисление стихотворений или пьес, список их названий.

* * *

Примитивность анализа не составляет, впрочем, преимущественного отличия книги Дюваля, хотя у него она особенно заметна и подчеркнута. К сожалению, та же примитивность анализа присуща и Жерюзе, и Шмидту, и Жоффре, и Вельшенже, и д'Эстрэ, а иногда даже Марону. Монографии Жоффре, Вельшенже, д'Эстрэ содержат, правда, огромное количество отзывов на отдельные произведения. По этим отзывам мы можем судить о сюжете пьесы, можем даже познакомиться с одним или двумя монологами из нее. Но нам остаются неизвестными ни творческий метод автора, ни его художественная манера, ни его стиль. У Жоффре, у Вельшенже, у д'Эстрэ, не говоря уже об остальных «исследователях» литературы революции, отсутствует сколько-нибудь отчетливая характеристика формы, в которой раскрывается автором пьесы предмет ее изображения.

Но исследователи литературы революционного времени пренебрегают не только формой. В их работах мы не находим и сколько-нибудь серьезной характеристики взглядов, воззрений того или иного автора, его концепции. Особый, подчас своеобразный, необычный аспект, в котором предстают, согласно этой концепции, изображаемые явления, вызывает, как в случае со «Страшным судом над королями» Марешаля, только издевательства и глумление со стороны исследователя. Утверждения авторов рассмотренных монографий о том, что весь театр и вся поэзия времен революции находятся на крайне низком идейном и художественном уровне, основаны именно на применении такого несерьезного, ненаучного подхода к литературе, о котором шла речь выше. Театр и поэзия 1789—1794 гг., как бы утверждают авторы исследований самым своим подходом к ним, не заслуживают сколько-нибудь серьезного отношения, не заслуживают ничего, кроме беглых и поверхностных информации и аннотаций.

Особенно усиливается подобный ненаучный подход у д'Эстрэ, который уже не довольствуется объективистским, якобы безразлично-равнодушным способом описания, характерным, например, Вельшенже или Жоффре. Д'Эстрэ склоняется к субъективистскому методу исследования, окрашивая свой способ изложения иронией. Этот тон по замыслу автора должен, очевидно, показать не только ординарность и заурядность сюжетов пьес, но и вообще их бессмыслицу.

Очень характерно для методологии исследователей революционной литературы отсутствие объективности в оценках. Они не производят отбор пьес и стихотворений, отказываются признавать одни из них лучшими, своего рода шедеврами, другие — менее удачными и даже просто неудовлетворительными. Вместо такого отбора большинство пьес и стихотворений прямо квалифицируются ими как слабые. Ни у д'Эстрэ, ни у Вельшенже, ни у Жерюзе, ни у других авторов монографий, за исключением, пожалуй, Марона, нигде и никогда не устанавливается, что же именно из драматургии и поэзии эпохи революции можно считать пережившим свое время. Конечно, среди многочисленных пьес и стихотворений, созданных в 1789—1794 гг., очень много слабых и примитивных и по идейному содержанию, и по художественной форме: они слабы и примитивны именно потому, что писались крайне быстро, были типичными однодневками, рассчитанными на несколько представлений и исполнений. Кстати, подобные слабые произведения встречаются во всякую эпоху.

В то же время среди пьес и лирических стихотворений, созданных в годы революции, имеются произведения, представляющие собой шаг вперед в развитии французской драматургии и поэзии. Но ни Марон, ни Жерюзе, ни Жоффре, ни Вельшенже, ни д'Эстрэ, ни другие буржуазные литературоведы не удостаивали подобных произведений сколько-нибудь значительного внимания, не выделяли такого рода пьес и стихотворений из общей литературной продукции 1789—1794 гг., не подходили к ним достаточно серьезно и продуманно, не анализировали их развернуто, в деталях. В результате выдающиеся вещи оказывались как бы похороненными в общей массе.

Недостаточно высокий художественный и идейный уровень пьес и стихотворений 1789—1794 гг. усугублялся тем, что литературное движение революции продолжалось всего пять лет, будучи сначала, в годы термидорианского Конвента, смято, а затем, в годы Директории, Консульства и Империи, полностью уничтожено. Буржуазные же литературоведы, склонные вообще ликвидировав литературу Революции, стремятся, выделив ее слабые стороны, сравнивать ее с литературой классицизма или с литературой Просвещения, с их великими достоинствами. Но литература классицизма, выдвинувшая имена Мольера, Расина, Корнеля, Буало, Лафонтена, Лабрюйера и др., формировалась по крайней мере семьдесят лет (1630—1700), если не считать подготовительного периода (1600—1630), а литература Просвещения, выдвинувшая имена Вольтера, Дидро, Руссо, Бомарше, Андре Шенье, развивалась также, если не считать 25-летнего подготовительного периода (1700—1725), в течение, по крайней мере, 64-х лет (1725—1789). Литература Революции на протяжении пяти лет своего существования успела только наметить направление своих усилий. Она даже не смогла теоретически оформить (хотя бы в виде манифеста) свои установки, вопрос о литературной политике возник по сути дела только осенью 1793 г., т.е. за десять месяцев до разгрома революции. Начинания революционной литературы были завершены (и то частично) лишь значительно позже, в годы романтического движения (1815—1830), в годы деятельности Стендаля (20—30-е годы) и Бальзака (30—40-е годы). Естественно, что сравнение литературы Революции с литературой классицизма и с литературой Просвещения оказывается при ближайшем рассмотрении ни на чем не основанным и по меньшей мере несправедливым.

5

В односторонний и тенденциозный подход к литературе 1789—1794 гг., характерный для литературоведов второй половины XIX столетия и начала XX в., не было внесено буржуазной наукой никаких принципиальных коррективов и в дальнейшем. Наоборот, точка зрения на литературу революционных лет как на случайный и незакономерный «перерыв» в нормальном литературном развитии страны, как на период своего рода «временного безумия», победила и утвердилась, оказалась легализованной и санкционированной. В XX в. не появилось ни одного исследования,

достаточно широкого по своему охвату, обнимавшего в своем анализе и поэзию, и драматургию, ни одной монографии, которая подходила бы к литературе Революции как к серьезному явлению, рассматривала бы ведущие произведения эпохи как действительно заслуживающие научный подход к ним Литературоведы типа Марона и Жерюзе, Жоффре и Дюваля, Вельшенже и д'Эстрэ как бы убедили литературоведов XX столетия в том, что литература первой половины 90-х годов XVIII в. не имеет сама по себе никакого значения, что она не вносит ничего нового в литературное развитие страны, что в ней нечего открывать, что ею вообще не стоит заниматься.

Конечно, в XX в. во Франции появлялись книги о писателях революции. Так, в 1908 г. была опубликована полезная по материалу, добросовестная и сравнительно доброжелательная к своей теме книга Тьерсо о песнях и празднествах Французской революции[12]; в 1937 г. была опубликована в связи с датой смерти монография М.-А.Розье о Руже де Лиле[13], в 1950 г. была напечатана хорошая и серьезная книга Ривуара о патриотизме в драматургии революции[14]. В том же году появилось обстоятельное исследование и Сильвене Марешале, написанное Домманже[15]. Но все эти исследования трактовали свой предмет в максимально описательном, Фактографическом аспекте, без больших обобщений и брали отдельные явления без достаточно широкого фона. Они судили к тому же большей частью только о том, что для французской буржуазии казалось в революции 1789—1794 годов уже давно приемлемым — о патриотизме, о революционных одах и гимнах, о поэзии Руже де Лиля, «Марсельеза» которого давно уже стала официальным гимном, или только, как книга Домманже о Марешале, попутно касаясь собственно литературных вопросов. Все эти монографии не произвели вообще сколько-нибудь крутого перелома в изучении художественной литературы времен Революции.

Что касается советского литературоведения, оно, если вспомнить, в первую очередь, широко известные книги и статьи Ю.И.Данилина о литературе 1830, 1848 и 1871 гг.[16], а также монографии Т.К.Якимович[17], много сделало для исследования явлений французской литературы, связанных с революционным движением и замалчивавшихся буржуазным литературоведением. Но о литературе 1789—1794 гг. и советскими критиками своего решающего слова до сих пор не сказано, многих явлений литературы революционных лет наши критики вообще еще не коснулись. Преобладающим жанром советского литературоведения в этой области явился жанр обзорной или описательной статьи. Сравните брошюру Р.Пельше о нравах и искусстве Французской революции[18], в которой для нас наиболее интересен раздел о драматургии, сравните также брошюры А.Овсянникова о песне времен первой революции[19], статьи Ц.Фридлянда[20] и А.Ольшевского[21], также посвященные песням, статью Ц.Фридлянда о поэзии братьев Шенье[22], главу о литературе Французской революции в сборнике «Французская буржуазная революция 1789—1794 гг.», написанную К.Державиным[23], главы о литературе революционного периода в «Истории французской литературы», написанные нами[24]. Все эти работы выгодно отличает от большинства монографий французских буржуазных литературоведов их объективное, не тенденциозно-враждебное отношение к предмету их исследования. Авторы их уже не видят в произведениях французской литературы 1789—1794 гг. собрание бессмыслиц и диковинок или имитацию революционных настроений: литературное движение рассматривается на фоне грандиозных революционных событий и в теснейшей связи с ними.

Работы эти, однако, в большинстве своем лишены обобщений, устанавливающих закономерности историко-литературного процесса, страдают, судя по брошюрам Пельше и Овсянникова, по статьям Ольшевского и Фридлянда, обилием описательного и повествовательного моментов, заполнены главным образом, например, брошюры Овсянникова, краткими сообщениями о неизвестных литературных фактах, о неоткрытом и неизученном материале. Они к тому же в большинстве случаев чересчур лапидарны и по существу не выходят за пределы общей характеристики, лишены детальных анализов выдающихся произведений. Существенно, кроме того, что они интерпретируют художественные произведения как простую иллюстрацию тех или иных событий революции, отказываясь тем самым признавать за этими произведениями самостоятельное художественное значение. Они, наконец, раскрывают литературу 1789—1794 гг. вне органической связи с французской литературной традицией, с дореволюционной литературой. Ко всему этому они кое в чем, как показывают статьи Фридлянда и автора настоящей работы, несколько упрощают и «выпрямляют» литературные явления (об этом свидетельствует характеристика А.Шенье).

Недостатки всех этих статей свойственны и книге К.Державина «Французский театр 1789—1799 гг.», вышедшей в 1932 г. (второе издание — в 1937 г.), точнее трем ее главам, посвященным драматургии 90-х годов XVIII в., так как основной предмет книги Державина составляет не литература, а театральная жизнь Парижа 1789—1799 гг. В этих трех главах сосредоточен огромный материал, очень четко классифицированный и раскрывающий значительные изменения в развитии французской драматургии от первых лет революции через годы якобинской диктатуры к термидорианским временам. Уделив собственно драматургии всего одну треть книги, т.е. только восемьдесят страниц, и заняв их обзором многочисленных пьес, Державин лишил себя, однако, возможности дать сколько-нибудь пространный и развернутый анализ наиболее замечательных

произведений. Он характеризует их крайне бегло, иногда просто мимоходом, ограничиваясь указанием их тематики. Характеризуя содержание огромного количества пьес, появившихся во Франции в 90-х годах XVIII в., автор совершенно не пытается хотя бы наметить основные художественные направления в драматургии того времени, даже не ставит вопрос о творческом методе тогдашних драматургов и, так же как Ольшевский, Пельше, Овсянников, Фридлянд, склоняется к истолкованию художественной литературы как явления чисто иллюстративного порядка, пассивно отражающего процессы действительности.

Среди советских работ о литературе Французской революции 1789—1794 гг. особое место занимают кандидатские диссертации, написанные Ю.И.Божором («Жизнь и творчество М.-Ж.Шенье. Первый период, 1764—1792 гг.». М., 1954; текст в нашей библиотеке: **http://vive-liberta.narod.ru/journal/revol_gazet.htm#m-j_chenier**), О.С.Заботкиной («Французская революционная трагедия эпохи первой буржуазной революции XVIII в.». Л., 1956), Е.П.Ковальчук («Драматургия М.-Ж.Шенье 1789—1794 гг.». Одесса, 1951). Их преимуществом является то, что они представляют собой уже не обзоры или статьи описательного характера, а чрезвычайно детальные исследования. Являясь, так же как работы Державина, Овсянникова и других советских литературоведов, объективными, нетенденциозными монографиями, они характеризуются и обстоятельным анализом художественных произведений, широким знакомством с историческими событиями того времени, с биографией писателя, с его эстетическими взглядами.

К сожалению, однако, авторы диссертаций ограничиваются разбором драматических произведений Мари-Жозефа Шенье, точнее шести его трагедий, созданных в 1789—1794 гг. (исключение составляет О.С.Заботкина, привлекающая еще «М*а*рия в Минтурнах» Арно). Очень мешает авторам диссертаций также и то, что они совершенно не выходят за пределы жанра трагедии, между тем как по-настоящему оценить место трагедии в литературе революции можно только, если учитывать значение «пьесы большого зрелища», комедии «реального факта» и других драматических жанров эпохи. Очень важно также рассматривать трагедию революционного классицизма на фоне развития дореволюционной трагедии. Ограничивать себя, как это делает О.С.Заботкина, разбором трагедий Вольтера и его учеников, не касаясь Корнеля и Расина, представляется также недостаточным.

Совершенно особое место среди проблем, связанных с изучением литературы революции 1789—1794 гг., занимает вопрос о Ж.-П.Марате, которому посвящено в Советском Союзе немало работ. О нем написан ряд обстоятельных монографий. Еще в 30-х годах вышла книга Ц.Фридлянда («Ж-П.Марат и гражданская война 18 века». М., 1934), а совсем недавно книга А.З.Манфреда («Марат». М., 1962). Но Марат трактуется в этих работах по преимуществу как политический деятель. Марат-памфлетист и его сложные отношения с литературой Революции привлекали внимание в последнюю очередь[25].

В предлагаемой вниманию читателя монографии «Литература Французской революции 1789—1794 гг.» мы пытаемся восполнить или, точнее, начать восполнение того серьезного пробела, который образовался в истории французской литературы под влиянием монографий, вышедших в 50—80-х годах прошлого столетия, и не был до сих пор преодолен и советскими исследователями. Мы не ставили перед собой задачи исчерпать материал всей литературы 1789—1794 гг. Мы опускаем огромное количество слабых, незначительных пьес и стихов, привлекаем художественные произведения революционных лет к рассмотрению только после чрезвычайно строгого и сурового отбора, поскольку такой отбор вообще возможен при настоящем состоянии наших знаний о литературе Революции. Мы стремимся лишь внимательно и серьезно рассмотреть произведения наиболее выдающихся писателей 1789—1794 гг. — таких, как М.-Ж.Шенье, Ронсен, Вильнёв, Сизо-Дюплесси, Фабр д'Эглантин, Сильвен Марешаль, Руже де Лиль, Валькур, Марат (я имею в виду последнего только как реформатора жанра памфлета) и др. Мы не считаем возможным судить о всех существовавших тогда жанрах и включаем в свое рассмотрение лишь некоторые из них, наиболее характерные для эпохи (трагедия, «пьеса большого зрелища», комедия «реального факта», революционные оды и гимны, революционно-массовая песня, памфлет). Именно об этом трактуем мы в основных главах работы: «Трагедия в годы революции», «Комедия и драма в годы революции», «Революционные оды и гимны», «Революционно-массовые песни», «Лирика Сильвена Марешаля», «Памфлеты Жан-Поля Марата».

Мы считаем очень важным, что в нашей работе, являющейся собранием очерков, посвященных характеристике отдельных литературных жанров, эти частные характеристики выступают в качестве звеньев единой цепи. Рассказывая о трагедии, о песне, о драме, о памфлете, мы имеем все время в виду как соседние литературные жанры, так и процесс литературного движения революционных лет в целом. Борьбу двух литературных направлений — революционно-буржуазного и революционно-плебейского, классицизма и реализма, — мы рассматриваем как основное в литературной жизни 1789—1794 гг.

Для того чтобы полностью уяснить себе наши цели, следует учесть, что мы категорически отвергаем представления буржуазных литературоведов о периоде революционной литературы как об» искусственном перерыве в историческом развитии французской литературы, якобы заполненном посредственными вещами. С этой целью мы уделяем очень большое место в своей работе анализу и характеристике произведений дореволюционных писателей — Малерба, Корнеля, Расина, Мольера, Буало, Шолье, Реньяра, Лесажа, Детуша, Вольтера, Дидро, Гельвеция, Бомарше, Мерсье и др. Мы стремимся акцентировать непрерывный процесс развития французской литературы XVII, XVIII и XIX вв., подчеркнуть живую связь художественной литературы 1789 г. с традициями дореволюционной литературы, установить, продолжали ли писатели революционной Франции старую литературу или они боролись с нею. Мы ставим себе целью, наконец, указать на те тенденции, которые были обусловлены во французской литературе XIX—XX вв. традициями литературного движения Французской революции.

За пределами нашей монографии — и так достаточно обширной — мы оставили, к сожалению, вопросы критики, литературной теории и эстетики времен революции. Исследование этих совершенно не изученных вопросов, будучи чрезвычайно трудоемким, предполагая обследование всей прессы 1785—1794 гг., требует отдельной монографии. Положение осложняется тем, что многое в этой области может проясниться только при детальном ознакомлении со столь же мало исследованной эстетикой и литературной критикой термидорианской эпохи (1794—1799), т.е. с ее обширной, прессой.

За пределами предлагаемой книги остается, к нашему глубокому сожалению, и вопрос о романе революционных лет, поскольку он пока еще совершенно не изучен и именно поэтому нуждается в самостоятельном исследовании. Приступать к его изучению начали у нас, как показывает только что появившаяся очень интересная статья Э.Б.Дементьева «Философский роман в эпоху французской революции 1789—1794 гг.»[26], совсем еще недавно. Трудность изучения романа 1789—1794 гг. усугубляется еще тем, что в собственно революционные годы — в 1789—1794 гг. — роман столь большой роли, как драматургия или лирика, вообще не играл (немногочисленные романы, появившиеся в это время, продолжали дореволюционные традиции или были связаны с контрреволюционным движением) и стал развиваться лишь после 1794 г.

Мы считаем своим долгом остановиться также на вопросе об А.Шенье, творчеству которого и его эволюции посвящена одна из основных глав книги. У нас сложилась традиция, имеющая своим источником позиции буржуазных литературоведов, рассматривать творчество А.Шенье в связи с революцией и видеть в нем в то же время жертву революционных событий. Между тем традиция эта неправильна. Большая часть произведений А.Шенье, одного из величайших французских поэтов, была создана до 1789 г., когда поэт выступал в русле литературе Просвещения. Во время же революции он действовал только как контрреволюционный публицист и автор «Ямбов». Попытка вывести Андре Шенье-поэта за пределы революционных лет, показать, как он был связан с дореволюционной эпохой, как он превратился за 1789—1792 гг. из просветителя в реакционера, составляет основную задачу работы, помещенной в настоящей книге. Она, как это ни парадоксально звучит, доказывает, что по сути дела Андре Шенье не место в монографии о литературе Революции, что творчество А.Шенье следует исследовать не в книге, посвященной литературе Революции, а в работе об ее предшественниках.

В заключение полагаем необходимым сказать несколько слов о том методе, которым мы пользовались, характеризуя творчество М.-Ж.Шенье, Ронсена, А.Шенье, Э.Лебрена, гражданки Вильнёв. Фабра д'Эглантина, С.Марешаля и др. Мы сознательно оставили в стороне метод стилистического анализа, не раскрывая почти нигде, как пользовались поэты и драматурги словом, его многообразными эстетическими возможностями, ибо мы считаем, что это — задача особого исследования. Главное свое внимание мы уделили проблеме жанровой структуры как особого выражения мироощущения писателя. Мы интересовались в этой связи различными формами драматургии, лирики, памфлета и уделяли много места борьбе различных жанров между собой, которую мы пытались рассматривать как борьбу различных творческих методов. Не меньшее значение мы придавали проблеме героя и проблеме врага (т.е. отрицательного персонажа), проблеме характеров и структуры, вопросу о том, как понимают и трактуют различные художники человека и его отношение к окружающему, к вещам, другим людям и своему внутреннему миру, идеям. Изображение и понимание человека мы пытались раскрывать как выражение мироощущения писателя, как особую форму его творческого метода.

1 Здесь и далее цитируется по изданию E.Maron. Histoire litteraire de la revolution. P., 1856.

2 Здесь и далее цитируется по изд: E.Maron. Histoire litteraire de la Convention nationale. P., 1865.

3 E.Maron. Histoire litteraire de la revolution, p.297.

4 E.Maron. Histoire litteraire de la Convention nationale, p.331.

5 Здесь и далее цитируется по изданию: E.Geruzez. Histoire de la litterature francaise pendant la revolution 1789-1800. P., 1859.

6 Здесь и далее цитируется по изд.: Ю.Шмидт. История французской литературы со времени революции 1789 г., т.I. СПб., 1863.
7 Здесь и далее цитируется по изданию; J.Jauffret. Theatre revolutionnaire. P., 1869.
8 Здесь и далее цитируется по изд.: H.Welchinger. Theatre de la revolution. P., 1881.
9 Здесь и далее цитируется по изд.: P. d'Estree. Le teatre sous la terreur. P., 1913.
10 Следует отметить, что пьеса Сизо-Дюплесси отличается от пьес гражданки Вильнёв и своим стилем. Сизо-Дюплесси совмещает в «Народах и королях» реалистическую интерпретацию событий с их аллегорическим изображением, в то время как для всех четырех пьес гражданки Вильнёв аллегорический метод изображения абсолютно чужд.
11 G.Duval. Histoire de la litterature revolutionnaire. P., 1879, p.27.
12 J.Thiersot. Les fetes et les chants de la revolution Francaise. P., 1908.
13 M.-A.Rosier. Rouget de Lisle. P., 1937.
14 J.Rivoire. Le Patriotisme dans le treatre serieux de le revolution. P., 1950.
15 M.Dommanget. Sylvain Marechal. P., 1950.
16 См. Ю.Данилин. Поэты Июльской революции. М., 1935 (этот текст нами готовится; см. также Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в. **http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html**); Он же. Поэты Парижской Коммуны М., 1947 (в библиотеке наших коллег: **http://politazbuka.ru/knigi/danilin__poety_parizhskoj_kommuny.djvu**); Он же. Накануне февральской революции. — «История французской литературы», т.II. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр.511—533: Он же. Поэзия февральской революции. — Там же, стр.533—566, и др.
17 См. Т.Якимович. Сатирическая пресса французской республиканской демократии 1830—1835 гг. (К истории реализма XIX века во Франции), Киев, 1961; Он же. Французский реалистический очерк 1830—1848 гг. М., Изд-во АН СССР, 1963; и др.
18 Р.Пельше. Нравы и искусство французской революции. Пг., 1919; Изд.9, Л., 1930.
19 А.Овсянников. Великая французская революция в песнях современников. Пг., 1920; Изд.2, 1922; Он же. Последние дни Людовика XVI по песням великой французской революции. Пг., 1921.
20 Ц.Фридлянд. Пафос революции. — В сб.: «Песни первой французской революции». М., 1934, стр.7—35.
21 Ольшевский. Песни французской революции. — Там же,
22 Ц.Фридлянд. Поэзия братьев Шенье. — Там же, стр.564—576.
23 Сб. «Французская буржуазная революция 1789—1794 гг.». М—Л., Изд-во АН СССР, 1941.
24 «История французской литературы», т.II. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр.11—80.
25 Настоящая монография была уже закончена, когда нам довелось познакомиться с работой С.И.Великовского «Поэты французских революций 1789—1848» и участвовать в ее редактировании. Книга С.И.Великовского представляет значительный шаг вперед в деле изучения французской революционной литературы 1789—1848 гг. Автор ее анализирует творчество поэтов — Андре Шенье, Лебрена, Мари-Жозефа Шенье, Марешаля, Руже де Лиля, а также песни времен революции. Ему, несомненно, удалось продемонстрировать индивидуальное своеобразие всех этих поэтов, а также убедительно показать историческую и литературную обстановку, в которой создавались их произведения. Он раскрывает при этом творчество братьев Шенье, Лебрена и других в тесной связи с последующим развитием революционной французской поэзии, рассматривает его как начало, первые шаги этого развития. Свою книгу С.И.Великовский посвятил главным образом французской поэзии XIX в., т.е. творчеству Беранже, Барбье, Гюго, Дюпона, Шарля Жилля и др. Вынужденный уделить всего треть книги анализу стихов 1789—1794 гг., он коснулся многого очень сжато, почти конспективно. Так, например, в главе об Андре Шенье не говорит о лучшем в наследии поэта, о его элегиях, написанных до революции, и бегло сообщает о его публицистике, очень важной для понимания эволюции А.Шенье; точно так же в главе о Марешале он почти не уделяет внимания главному в его творчестве — его атеистической лирике (см. С.Великовский, Поэты французских революций 1789—1848. М., Изд-во АН СССР, 1963. В нашей библиотеке полный текст: **http://vive-liberta.narod.ru/biblio/poets_velikovski.pdf**).
26 «Вестник ЛГУ», 1963, № 8. Серия истории, языка и литературы, вып.2, стр.74-85.

1. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ДВИЖЕНИЯ 1789-1794 гг. *

1

Для того чтобы правильно понять литературное движение первой половины 90-х годов XVIII в., следует учитывать особенности исторической эпохи, в которую оно протекало, учитывать особенности Французской революции, которая это движение питала.

Французская революция 1789—1794 годов была первой в истории буржуазной революцией, в которой борьба против феодализма была доведена до конца, до полной победы буржуазии над господствующим классом феодального общества.

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М., «Наука», 1964

* Поскольку данная работа прежде всего литературоведческая, для более точного и разностороннего уяснения исторической ситуации читателю стоит обратиться к подборкам **документов** и **научным статьям** в нашей библиотеке. — *Ред. Vive Liberta*

Vive Liberta. Век Просвещения, 2009

Основным содержанием революции 1789—1794 годов явилась ликвидация феодальных производственных отношений и замена их капиталистическими производственными отношениями, уничтожение феодальных порядков в деревне, внутренних таможенных пошлин и цеховой системы. Во время революции были уничтожены сословные привилегии дворянства и духовенства, были распроданы церковные и эмигрантские земли, установлена демократическая республика, основанная на всеобщем избирательном праве, создана новая революционная армия.

Историческое значение Французской революции 1789—1794 годов становится особенно ясным, если вспомнить слова В.И.Ленина о том, что «весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции. Он во всех концах мира только то и делал, что проводил, осуществлял по частям, доделывал то, что создали великие французские революционеры буржуазии»[1].

Революция 1789—1794 годов протекала при высокой политической активности и непосредственном участии ремесленников, рабочих, крестьян, мелких служащих и мелких торговцев; революционная ликвидация феодального строя осуществлялась самим народом, его действиями, его усилиями, произошла в результате его выступлений. Именно восстание народных масс Парижа в июле 1789 г., закончившееся взятием Бастилии, привело к падению абсолютизма и установлению конституционной монархии. В результате бурных выступлений трудящихся в 1792 г. была свергнута монархия, отменена цензовая конституция, установленная за год перед этим, и введена демократическая избирательная система. Под давлением крестьянского движения 1790—1792 гг. Конвент летом 1793 г. довел до конца ликвидацию феодальных отношений в деревне. Именно активностью народных масс определялась в значительной степени политика Конвента в период якобинской диктатуры (1793— 1794гг.).

Размышляя над ходом событий во Франции в 90-х годах XVIII в., Энгельс пришел к мысли о том, что буржуа в революции 1789—1794 гг. «были слишком трусливы, чтобы отстаивать свои собственные интересы», и что, «начиная с Бастилии, плебс должен был выполнять за них всю работу... без его вмешательства 14 июля, 5—6 октября, 10 августа, 2 сентября и т.д. феодальный режим неизменно одерживал бы победу над буржуазией, коалиция в союзе с двором подавила бы революцию и... таким образом, только эти плебеи и совершили революцию»[2].

Уничтожая вместе с буржуазными революционерами и под их руководством феодальный порядок, народные массы преследовали и собственные цели; разрушение феодальных отношений, уничтожение сословного неравенства, ликвидация абсолютной монархии являлись для них крайне желательными, но вместе с тем явно недостаточными. По замечанию Энгельса, плебеи «вкладывали в революционные требования буржуазии такой смысл, которого там не было». Они «делали из равенства и братства крайние выводы, ставившие эти лозунги наголову, ибо буржуазный смысл этих лозунгов, доведенный до крайности, обращался в свою противоположность»[3]. Лозунги эти оказались направленными не только против феодального строя, но отчасти и против крупной буржуазии. Народные массы, таким образом, не только энергично помогли буржуазным революционерам сокрушить феодально-абсолютистский режим, но и вступили в противоречие с новым господствующим классом — буржуазией, с буржуазной монархической партией фельянов, с жирондистами, с группой Дантона. Если революционная ликвидация феодального порядка явилась основной задачей революции 1789—1794 годов, то раскол «третьего сословия» на буржуазию и плебеев, обострение противоречий между беднотой и крупными собственниками, противоречий, которые наметились еще в середине XVIII в., оказались также своеобразной особенностью революции.

Именно об активности народных масс, которые с оружием в руках отстаивали свое право на счастье и благополучие и которых буржуазия считала необходимым усмирить, свидетельствует контрреволюционная политика Учредительного и Законодательного собраний в 1790—1792 гг., а также контрреволюционный характер деятельности жирондистов в Конвенте 1792 г. Не против монархии, дворянства и духовенства, а против народных масс, представлявших грозную опасность уже не только для дворян, но и для крупных собственников вообще, были направлены в 1791 г. закон Ле Шапелье, запрещавший стачки и рабочие союзы, и цензовая конституция, выработанная Учредительным собранием и объявлявшая большинство французского народа политически бесправным.

Активность народных масс, поднявшихся на борьбу за свое место в обществе за политические свободы, за ликвидацию нищеты голода, послужила в то же время реальной базой для выступления в 1792—1793 гг. идеологов рабочего класса того времени — Ру, Варле, Леклерка, которых крупная буржуазия прозвала «бешеными». Эта активность оказала влияние на поведение левых якобинцев — Шометта, Эбера и их единомышленников. Самодеятельность народной массы нашла свое выражение в деятельности и самом существовании так называемой Парижской Коммуны, т.е. Парижского городского управления, которое возглавляли Шометт и Эбер, в котором принимали участие Робеспьер, Марат, Паш и которая поддерживала деятельность якобинского Конвента. Активность народа определила во многом и политику якобинской диктатуры (1793—

1794), руководимой Робеспьером, Сен-Жюстом, Кутоном и др., поскольку якобинская диктатура сдерживала стремительное накопление материальных ценностей в руках нуворишей, спекулянтов, военных поставщиков, постольку она препятствовала дороговизне и установила максимальные цены («максимум») на продукты первой необходимости, воспрещая тем самым безграничное обогащение немногих и делая доступными большинству народа предметы потребления. Особенно характерными для демократических устремлений якобинской диктатуры были так называемые «вантозские декреты», которые Конвент утвердил по представлению Сен-Жюста 26 февраля и 3 марта 1794 г. Согласно этим декретам собственность лиц, ставших врагами революции, безвозмездно передавалась властями неимущим патриотам. Эти декреты имели своей целью укрепить положение крестьянской бедноты и явились особо враждебными остаткам дворянства и крупной буржуазии.

Подчеркивая демократический характер событий Французской революции 1789—1794 годов, вытекавший из активной роли, которую играли в них народные массы, не следует, однако, забывать, что не революционному плебейству, а буржуазии, бывшей еще тогда прогрессивным классом, принадлежало руководство движением. Революция 1789—1794 годов была революцией буржуазной.

Объективная историческая задача эпохи сводилась не к уничтожению всякой эксплуатации человека человеком, а к устранению феодальной формы эксплуатации, к созданию новой, более прогрессивной формы эксплуатации — капиталистической. Полное и совершенное удовлетворение потребностей народных масс при тогдашнем уровне развития производительных сил, при неразвитости промышленности, малочисленности пролетариата было невозможно

Именно поэтому ход событий революции привел не к торжеству последней, а к перевороту 9 термидора, к казни Робеспьера и его группы, к реорганизации Комитета общественного спасения и Революционного трибунала в августе того же 1794 г., к закрытию якобинского клуба и отмене «закона о максимуме» в ноябре — декабре. Именно поэтому же ход событий революции завершился созданием цензовой термидорианской республики, отменившей демократическую избирательную систему, созданием консульства, явившегося переходным этапом от республики к монархии, созданием империи, восстановившей монархический строй в стране. Ход событий 1789—1799 гг. закончился полной и безоговорочной победой буржуазии, сбросившей с себя маску демократизма под которой совершался переход от феодализма к капитализму. Следует указать, что в пореволюционные годы (1794—1801) были постепенно отменены выборность местных органов самоуправления, свобода печати, свобода собраний, свобода совести и другие политические свободы, они были завоеваны французским народом во время революции, но оказались невыгодными крупной буржуазии, новому господствующему классу.

Буржуазный характер революции 1789—1794 годов объясняет и многие мероприятия руководителей якобинской диктатуры — Робеспьера, Сен-Жюста, Кутона и др. Их аграрная политика объективно, независимо от их желаний, способствовала укреплению зажиточной части крестьянства. Они не сочли возможным отменить закон Ле Шапелье, созданный Законодательным собранием и направленный против стачек и рабочих союзов. Репрессии в конце апреля 1794 г. против рабочих, боровшихся за повышение заработной платы, декрет Конвента от 30 мая 1793 г. о мобилизации сельскохозяйственных рабочих свидетельствуют, что якобинская диктатура была диктатурой буржуазии, опиравшейся на массы лишь при решении общенациональных задач революции, при отпоре интервентам и при укреплении тыла, поддерживавшего этот фронт.

Вскоре после того, как якобинцам удалось ликвидировать феодальные повинности крестьянства, подавить контрреволюционные мятежи, дать сокрушительный отпор иностранным захватчикам, обнаружились и обострились противоречия между якобинской диктатурой и трудящимися массами города и деревни. Вполне естественно, что народные массы не оказали робеспьеристам необходимой поддержки в решающие дни термидорианского переворот» и не воспрепятствовали в июле 1794 г. казни Робеспьера, Сен-Жюста, Кутона и их единомышленников, так как не видели в них своих представителей, до конца преданных народу. А эта казнь по» существу знаменовала собой конец революции, точнее говоря, конец ее восходящего периода.

2

Чтобы полностью уяснить основные черты всей обстановки и всех обстоятельств, в которых происходило возникновение и развитие литературного движения времени революции, следует учитывать, что развитие революции прошло от 1789 к 1794 г., в основном, два этапа.

На первом этапе в осенние и зимние месяцы 1789 г, в 1790, 1791 и в зиму, весну и лето 1792 г. на авансцене действовали еще политически умеренные слои буржуазии, по большей части крупяной, и либеральное, обуржуазившееся, порвавшее с абсолютной монархией и феодализмом дворянство. Героями дня были вначале фельяны — сторонники конституционной монархии — Лафайет, Бальи, Мирабо, Барнав, а несколько позже жирондисты — Ролан, Бриссо, Верньо, Петион. Это все были политические лидеры, цель деятельности которых не шла дальше буржуазной республики и которые склонялись в той или иной степени к компромиссу с силами «старого порядка», с королевским двором, с дворянством, не эмигрировавшим за границу, оставшимся в стране Интересы народных масс, хотя последние и играли основную роль в годы 1789—1792 в революции и находили свое идейное выражение в памфлетах Марата и в выступлениях так называемых «бешеных»**, еще не вступили в решающее противоречие с интересами той части буржуазии, которая все эти годы руководила борьбой против абсолютизма. Специфические интересы народных масс были отодвинуты в это время на второй план общими для всего третьего сословия интересами борьбы против феодализма, позиции которого в стране тогда еще были очень сильны.

Отсюда возник и определяющий лозунг первого этапа революции (1789—1792). Он сводился к борьбе за уничтожение абсолютной монархии и сословного неравенства, за ликвидацию привилегии дворянства и духовенства, за лишение духовенства земельных владений, за установление буржуазной конституционной монархии.

В начале второго этапа, т.е. в последние месяцы 1792 г. и в первую половину 1793 г., кое в чем сохраняются особенности первых лет революции. Хотя монархия и свергнута 10 августа 1792 г., хотя во Франции и провозглашена республика, хотя Законодательное собрание сменил Национальный Конвент, власть находится все же в руках крупной буржуазии, которую представляет в Конвенте умеренная буржуазная партия жирондистов. Жирондисты препятствуют радикальной аграрной реформе, сопротивляются борьбе с дороговизной, введению максимальных цен на продукты первой необходимости и даже замышляют контрреволюционный переворот.

Но своеобразие этого периода (1792—1794) в том-то и состоит, что в это время влияние крупной буржуазии идет на убыль, что народные массы постепенно освобождаются от своих третьесословных иллюзий, что рядом с жирондистами возникает и все более усиливается партия монтаньяров, или якобинцев, представителей революционного крыла буржуазии, которыми руководят Марат, Робеспьер, Дантон, Сен-Жюст, Шометт, Эбер и др. Лидеры этой партии заключают наступательный союз с народными массами против остатков феодализма, а также против крупной буржуазии и сближаются, хотя бы на время, с «бешеными». Народное выступление 31 мая—2 июня 1793 г., происходившее под руководством якобинцев, завершается арестом 22 депутатов-жирондистов. Государственная власть переходит к Робеспьеру, Дантону, Шометту.

Апогей второго периода Французской революции, который приходится на лето и осень 1793 г., на зиму 1793/94 г., на весну и часть лета 1794 г., обычно именуется временем революционно-демократической диктатуры якобинцев. В это время осуществляется союз революционного крыла буржуазии с народными массами. На первом плане политической жизни страны появляется трудовой люд, беднота, мелкая буржуазия. Она оказывает влияние на деятельность высших органов политической власти страны, оттесняя крупную и среднюю буржуазию. Значительная часть буржуазии, со своей стороны, как о том свидетельствует деятельность жирондистов, а с осени 1793 г. поведение дантонистов, разорвавших с центром и левым крылом якобинского блока, переходит в лагерь контрреволюции.

В целом второй этап революции (1792—1794) характеризуется тем, что в это время народные массы сначала, в 1792—1793 гг., выдвигают свои независимые от буржуазии требования (движение «бешеных»), а затем в 1793—1794 гг., в годы якобинской диктатуры, получают возможность частично осуществить эти требования. Народные массы влияют в эти годы на правительственные мероприятия, направленные на удовлетворение потребностей бедноты например, закон о максимуме, вантозские декреты.

На втором этапе революции выдвигается на авансцену революционное крыло буржуазии (якобинцы), которое было чрезвычайно слабо представлено в Учредительном и Законодательном собраниях и не располагало доминирующим влиянием в 1792—1793 гг. в жирондистском Конвенте. В 1793—1794 гг. якобинцы завладевают Конвентом, вытесняя из него идеологов крупной буржуазии — жирондистов. Революционное крыло буржуазии, стремящееся к полной ликвидации феодального строя, проводит в годы якобинской диктатуры через Конвент ряд декретов,

---

** О фельянах: **http://vive-liberta.narod.ru/biblio/tyrs.htm**. О жирондистах: **http://vive-liberta.narod.ru/discuss/girond.ind.htm**. О якобинцах см. раздел «Жирондисты и монтаньяры» в библиотеке. О «бешеных» см., например: *Я.Захер.* **Теофиль Леклерк и его «Друг народа»**, *Г.Солманозская.* **Ж.-П.Марат и «бешеные» весной 1793 г.**, *Я.Захер.* **Последний период деятельности Жака Ру**, *Я.Захер.* **«Бешеные», их деятельность и историческое значение**, *Я.Захер.* **Жан Варле во время якобинской диктатуры**.

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ XVIII в. 1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

окончательно уничтожающих феодальные отношения в деревне. Оно ставит одной из своих целей улучшение материального положения беднейших слоев населения. В тесном союзе с массами оно возглавляет подавление контрреволюционных мятежей внутри страны, берет в свои руки оборону Франции от наступающих на страну интервентов и блестяще справляется с этой задачей, осуществляя полнейший разгром противника. Для второго этапа революции характерен огромный подъем революционного патриотизма французского народа, отстаивающего свою родину и завоевания революции от чужеземных феодальных армий.

3

Основная направленность революции 1789—1794 годов, антифеодальное содержание, составляющее ее существо, яростная борьба ее сторонников против старого режима, против его внешних и внутренних защитников определили общий характер литературного движения революционных лет.

Чрезвычайно любопытны в этой связи слабость и полная беспомощность литературы феодального лагеря этого времени, оказавшегося бессильным выдвинуть до самого конца 90-х годов XVIII в. сколько-нибудь крупного писателя. Среди поэтов и драматургов, оборонявших феодальный строй в годы революции, не встречается ни одного сколько-нибудь известного, пережившего свое время имени. Контрреволюционные тенденции или выражаются в однодневках, в наскоро состряпанных драматических произведениях, одах и куплетах, или проникают в литературу в умеренно буржуазном обличье, по своему качеству также не поднимаясь до больших литературных высот. Так обстоит, в частности, дело с лирикой А.Шенье 1791—1794 гг., в особенности с его «Ямбами». То же наблюдается в комедийном искусстве Лэйа, Коллена д'Арлевиля. Карбона де Фленса, Беффруа де Рейньи. Аналогичную картину имеем мы и в жанре трагедии, у Легуве, в его пьесах 1792— 1793 гг., у Арно в его пьесах 1794—1795 гг.

Значительную роль в литературном движении революции играло направление, развивавшее в 1789—1792 гг. многие тенденции, идеи и образы классицистского искусства, возникшего еще в XVII столетии и приобретшего в XVIII в., в результате скрещения с культурой Просвещения, новый облик. В классицизме еще до революции нашло свою художественную форму подспудное антифеодальное движение, не раз в течение XVII—XVIII столетий вырывавшееся наружу и завершившееся в конце концов великой буржуазной революцией, грандиозными событиями 1789—1794 гг.

Исторической заслугой классицизма, продолжавшего в этом отношении традиции Возрождения, его борьбу со средневековьем, явился уже в XVII в. у Корнеля, Расина, Мольера апофеоз человеческого разума, апология человека, взятого в его интеллектуальном и эмоциональном аспектах. Уже классицисты XVII столетия исходили из убежденности в том, что не потусторонний мир и его силы, а сам человек определяет как свою деятельность, так и изменение действительности, которым он (а не бог) управляет. Классицизм в XVII в. был, впрочем, сильно отягощен своей связью с абсолютной монархией, которая оказывала на него в лице Ришелье и Людовика XIV свое влияние. Правда, это влияние было по сути дела вторичным, только наслаивавшимся на исходные, коренные тенденции. Но оно все же имело значение для общего смысла художественной концепции классицизма XVII столетия и искажало его по сути дела антифеодальную и его в некотором смысле антирелигиозную основу.

Свое укрепление эта основа получила в XVIII в., в культуре Просвещения, у Вольтера и его учеников Сорена, Лемьера, Леблана. Они не только усилили борьбу со средневековьем, религиозным мировоззрением, с идеей потустороннего мира, начатую Корнелем, Расином, Мольером. Они углубили свойственные последним сомнения в отношении абсолютной монархии, выдвинув в своем творчестве героя-бунтаря, выступающего против политического гнета, деспотизма и насилия, хотя и оказались не в состоянии окончательно порвать с ней (идея «просвещенного абсолютизма»),

Очень важно, что классицизм был воспринят литературой революции прежде всего в этом последнем просветительском варианте. Просветительский классицизм обрушивался на сословное неравенство феодального общества, на бесправие и беззаконие, царившие при абсолютизме, на власть религиозных предрассудков, укреплявших силу духовенства, дворянства, короля.

Расцвет искусства классицизма именно в 1789—1794 гг. совершенно закономерен. В образах героев древности, в частности Кая Гракха, воплощается величие революции, героизм ее участников, их революционный энтузиазм, способность идти на подвиги, на самопожертвование. Деятели буржуазной революции или, как их называет Маркс в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта», «гладиаторы буржуазного общества», находят, по мысли Маркса, в «традициях Римской республики» «идеалы» и «иллюзии», необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»[4].

Антифеодальная направленность революционного классицизма объясняет ту значительную роль, которую он играет в литературе 1789—1794 гг. Представителями его являются крупнейшие литературные деятели того времени, создатели трагедий, комедий, од, гимнов, — Мари-Жозеф

Шенье, Ронсен, Лебрен, Руже де Лиль, Фабр д'Эглантин, Дезорг, Арно и др. Влияние классицизма несомненно сказывается и на таком выдающемся французском писателе той эпохи, как Сильвен Марешаль.

Писатели, стоящие на позициях революционного классицизма, перед собой в качестве центральной задачи обличение произвола и насилия, насаждавшихся абсолютной монархией. Революционный классицизм выдвигает в своих трагедиях, комедиях, одах и гимнах образ свободного гражданина, сбросившего с себя путы феодальной идеологии, носителя антифеодального мировоззрения. Для героя революционного классицизма характерны передовые взгляды на общество и государство. Герой революционно-классицистической трагедии и оды пропагандирует просветительские идеи естественных человеческих прав, свободы, закона, т.е. идеи, направленные против деспотизма и неравенства. Во всем этом — и в показе антиобщественной и противочеловеческой сути старого порядка, и в изображении положительного героя, защищающего и пропагандирующего антифеодальное мировоззрение, — заключена сила классицизма 1789—1794 гг., тесно связанная с тем, что он отражает революционный переворот первой половины 90-х годов XVIII в.

Революционный классицизм, таким образом, резко отличается от последующей буржуазной литературы XIX и XX вв., потому что он выражает интересы буржуазии, которая в этот период еще выступает против феодализма вместе с народом. Создатели классицизма революционных лет еще «скрывают от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы», действуют вполне бескорыстно, высказываются от имени всей угнетенной феодализмом массы общества, не будучи еще опутаны узкоклассовыми буржуазными интересами.

Не следует думать, что революционный классицизм был повторением или вариантом классицистического искусства эпохи Просвещения. Правда, он совпадал во многом, особенно в области трагедии, с творчеством учеников Вольтера, в первую очередь с «Вильгельмом Теллем» Лемьера. Но он вместе с тем произвел или во всяком случае попытался произвести радикальную перестройку классицистического творческого метода. Он обобщил и систематизировал многие новаторские черты, появившиеся в отдельности у Вольтера и особенно у его учеников. Он ввел в трагедию в качестве действующего лица, фигурирующего на сценической площадке, образ возмутившейся бунтующей народной массы, толпы. Он пытался, как показывает опыт «Аретафилы» Ронсена, утвердить на месте центрального героя простого человека, плебея.

Особенно отчетливо проявилось новаторство и своеобразие классицизма революционных лет в области лирики. Революционный классицизм создает совершенно новый тип оды, отличный от аналогичных жанров Просвещения и старого классицизма, отличный от лирики XVII и XVIII вв., лирики, прежде всего размышляющей о мире и осмысляющей его. В основу оды или гимна он кладет принцип действенности, активности. Она уже не ограничивается образом изолированного лирического героя, она наполняется обращениями к внешнему миру, к людям, призывами и лозунгами. Она вводит образ его союзников, его единомышленников, а на место оппонента героя вводит образ его врага. Сохраняя классицистический приоритет сознания над действительностью, ода революционного классицизма уже не сводится к размышлению или спору. Она побуждает к действию, требует от действительности изменений, поэт обрушивается на противников и поддерживает единомышленников. Она представляет собой, кроме того, своеобразный симбиоз классицистического и реалистического искусства. В поэтический мир революционной оды входят детали реального мира.

Правда, в самом революционном классицизме, поскольку он не отказывается от идеалистической эстетики старого классицистического искусства, сохраняются старые, чуждые реализму тенденции. Они выражаются, прежде всего, в своеобразной камерности трагедии, далекой от жизни широких народных масс, сосредоточенной в небольшом кругу действующих лиц. Они обнаруживаются, далее, в одиночестве положительного героя трагедии, в его оторванности от народа, интересы которого он защищает. Они проявляются, наконец, в двуплановости революционной оды и гимна: в ней наряду с образами реальных людей недаром фигурируют абстрактные олицетворения, персонифицированные понятия и образ Верховного существа, бога.

Антиреалистические аспекты классицизма содействуют тому, что он оказывается несоразмерен содержанию своей эпохи, оказывается неспособен вместить в себе это ее содержание и все вытекающие из него задачи. Классицистическая трагедия не отражает в самом характере и аспекте своих образов и идей наиболее вершинные явления революционной эпохи. Представители классицизма, за исключением, пожалуй, только Ронсена или Руже де Лиля в его «Марсельезе», отчасти Мари-Жозефа Шенье («Кай Гракх»), оставляют вне своего кругозора жизнь народа, образ простого человека и его нужды.

Ограниченность революционного классицизма проявляется, правда, не сразу. Очень показательно, что высшим расцветом его существования являются главным образом 1789—1792 гг., первый период революции, время борьбы с абсолютной монархией, с феодализмом, за монархию конституционного буржуазного типа, время борьбы с церковью за секуляризованное, светское государство. Позже, в период 1793—1794 гг., классицистическое направление, если иметь в виду значительную часть его сторонников (Легуве, Лемерсье, поздний Арно), перестает быть революционным и переходит на позиции реакции. Оно остается верным революции по существу только в сфере лирической поэзии у М.-Ж.Шенье, у Руже де Лиля, у Э.Лебрена, отчасти в трагедиях М.-Ж.Шенье («Фенелон», «Тимолеон»). Оно осуществляет эту верность революции лишь постольку, поскольку в эти годы продолжается борьба против внешнего врага, против интервентов, сохраняются патриотические мотивы и лозунги, совместимые и с буржуазной революциограниченность революционного классицизма объясняет, почему им не исчерпывается литературное движение революционных лет. Он представляет собой только один из секторов литературной эпохи.

Это обстоятельство, несколько суживающее роль и значение классицизма в литературном движении революционных лет, отвергающей его как единственное передовое направление в литературе революционного времени, обнаруживает свое реальное основание в том, что в событиях 1789—1794 гг., как уже об этом говорилось выше, мы имеем дело не с единым революционным процессом.

С одной стороны, к этому времени относится буржуазная революция, борьба «третьего сословия», т.е. блока буржуазии и народных масс против привилегированных сословий, против феодально-абсолютистской монархии. С другой стороны, в это же время возникает революционное движение плебейских низов третьего сословия, которое обрушивается не только на привилегированные социальные слои старого режима, не только на дворянство и духовенство, но и на верхушку третьего сословия — на крупную буржуазию. Серьезное размежевание между идеологами буржуазии и идеологами революционного плебейства находит свое выражение в том, что одни из них выступают только против старого режима, против власти двух привилегированных сословий, против абсолютной монархии, другие же направляют пафос своего возмущения не только в сторону защитников дореволюционного порядка, но и в сторону скупщиков, поставщиков, спекулянтов и других представителей нового господствующего класса.

4

Социальные противоречия внутри третьего сословия вносят дополнительные и очень существенные оттенки в общий характер литературного движения революционных лет, которое представляется в своей антифеодальной направленности, на первый взгляд, единым. Размежевание между буржуазией и плебсом определяет внутреннее расслоение литературного движения эпохи, вызывает различия внутри этого движения, своеобразные черты и борьбу отдельных литературных направлений и группировок между собой.

Классицизм, если смотреть на литературу революционного времени с точки зрения борьбы наличных группировок, является идеологическим выражением первого процесса, процесса буржуазной революции. Идеологическим выражением второго процесса оказывается второе литературное направление — направление революционно-плебейское. Оно выступает одновременно и в союзе с классицизмом, поскольку последний обрушивается на старый режим, и в то же время против его элементов, чуждых реализму.

Второе литературное направление развивается главным образом в последний период революции, во время ожесточенной борьбы с буржуазной монархией и с феодальной интервенцией, в годы 1793—1794, когда в стране утверждается революционная диктатура якобинцев, когда достигает своего апогея революционное движение социальных низов. Революционно-плебейское направление в литературе отражает требования масс в буржуазной революции, требования, выходящие зачастую за пределы последней. Оно ставит в качестве своей главной цели изображение революционной активности народа, простого человека. Основные литературные жанры, которые разрабатываются писателями революционно-плебейского направления, это так называемая «пьеса большого зрелища», которую выдвигают гражданка Вильнёв и отчасти Сизо-Дюплесси, затем «театральное зрелище» и лирические фрагменты Сильвена Марешаля, далее так называемая комедия «реального факта», которая создается на базе дореволюционного водевиля Резикуром, Раде, Дефонтеном и др. К революционно-плебейскому направлению относятся, кроме того, памфлеты Марата и, наконец, революционно-массовые песни.

Разбирая вопрос о плебейском направлении в литературе революционных лет, следует все время иметь в виду его особое положение в буржуазном обществе. Если буржуазная литература имеет в своем распоряжении многочисленные журналы, газеты, альманахи, если революционные оды и гимны исполняются на официальных празднествах, а пьесы ставятся на подмостках многочисленных театров Парижа, то литературу, выражающую интересы революционного плебейства, допускают в газеты, журналы, альманахи, на сцены театров лишь постольку,

поскольку она направлена против общего врага — феодализма, поскольку буржуазия в своей борьбе с дворянством опирается на народные массы и вынуждена с ними считаться. Ввиду своего особого положения в буржуазном обществе революционно-плебейское направление получает наиболее благоприятные условия для своего развития лишь в годы борьбы за якобинскую диктатуру, лишь во время господства последней, т.е. в 1793—1794 гг. В это время правительство в своей политике учитывало в известной мере, как мы уже знаем, интересы беднейших слоев населения.

Размышляя о революционно-плебейском направлении в литературе 1789—1794 гг., стоит задуматься над его творческим методом. Революционно-плебейское направление возникает из оппозиции нереалистическим моментам классицизма. Оно примыкает к дореволюционному развитию реалистического искусства. При этом оно остается во многом независимым от просветительского реализма, который складывается и достигает своего расцвета во второй половине XVIII столетия в творчестве Вольтера (его повесть), Дидро (его романы и повести), а также у Ж.-Ж.Руссо. Традиции просветительского реализма особенно выразительно проявляются в романе и повести, жанрах, которые как раз и не получают развития в литературе революционных лет; роман и повесть, продолжающие известные аспекты этих традиций, относятся в большинстве случаев к дореволюционному или послереволюционному временам. Просветительский реализм, как он выразился в драме Дидро и Мерсье, оказывается более существенным для революционного плебейского направления. Именно эта его тенденция определяет многое в творческом методе реализма революционных лет.

Ближе оказывается революционно-плебейское направление к тому типу реализма, который находит свое воплощение в испанском плутовском романе XVI—XVII вв. и в английской комедии эпохи Реставрации (XVII в.). Но революционно-плебейское направление усваивает из этого реалистического метода только его обличительную, критическую сторону. Ему остаются чуждыми мотивы пресыщенности земным существованием, темы всеобщей бренности и безраздельного торжества зла. Для реализма революционно-плебейской литературы не меньшее значение, нежели образы врага, отрицательного персонажа, получают образы положительных героев, восходящих к ренессансному реализму, проникнутому настроением героики и оптимизма. В этом отношении революционно-плебейское направление оказывается связанным с традициями Сервантеса, Лопе де Вега, Шекспира, Рабле и др.

Размышляя о специфических особенностях реалистического художественного метода, который начал складываться в годы революции, не следует забывать и о том, что он кладет в основу своих образов самые решающие, ведущие черты современности, что он пренебрегает второстепенным, дополнительным, вторичным, что он очищает существо изображаемых явлений от всякого рода оговорок, оттенков, переходов, рисует все резко, контрастно. Подобные эстетические установки делают реализм революционной литературы глубоко отличным от реализма дореволюционных и послереволюционных времен. Они придают его изображениям значительно большую резкость, большую непримиримость. Они порождают одновременно с этим некоторую опасность схематизма.

Реализм революционно-плебейского направления проявляется в первую очередь в том, что его представители развивают и углубляют ораторские публичные жанры лирики, присутствующие и в искусстве классицизма (революционные оды и гимны). Они вовлекают в лирику, судя по революционным массовым песням и лирическим фрагментам Сильвена Марешаля, мир прозы, нужды, материальных потребностей, события небольших дистанций и масштабов. Они насыщают лирику конкретными фактами и подробностями, наполняют ее изображением материальных предметов, вещей, включают в нее детализованные и дифференцированные образы персонажей, отходят в ней от абстрактных, отвлеченных образов человека вообще.

Очень существенно для массово-революционных песен, для «театральных зрелищ» С.Марешаля («Страшный суд над королями»), для так называемой комедии «реального факта», отчасти для «пьесы большого зрелища» и для лирики С.Марешаля то обстоятельство, что многое, рисовавшееся авторами трагедий, од и гимнов как грозная опасность, как явление трагедийного порядка, представляется здесь в комедийном ракурсе. Оно высмеивается, освобождается от возвеличивающего ореола, до предела приближается к его подлинному, реальному облику. В этом проявляется безраздельная уверенность в победе над злым и уродливым, свойственная реалистическому направлению революционной эпохи. Здесь сказывается большое значение для этого направления традиций дореволюционной комедии, традиций Мольера, Реньяра, Бомарше, отчасти Лесажа, поскольку у последних элементы реалистического творческого метода имели значительно больший удельный вес, нежели в трагедийном искусстве.

С этим стоит в тесной связи то решающее обстоятельство, что авторы «пьес большого действия» и создатели комедий «реального факта», отрицая антиреалистические моменты классицизма, отвергают тем самым трагедийность и камерность классицистического искусства. Они порывают с отрешенностью и одиночеством центрального героя классицистской трагедии, переносят действие своих драматургических произведений из дома, из комнаты на улицы и

площади, вводят на сцену своих драм и комедий многочисленных персонажей, толпу. Они возобновляют в своих пьесах традиции Шекспира и Лопе де Вега.

Реализм революционного плебейского направления выражается, наконец, в том, что персонажи предстают в произведениях этого направления, следуя здесь традициям прозы Дидро и отчасти Руссо, социально определенными и окрашенными, что представители его изображают уже не человека вообще, не абстрактного индивида, а богача и бедняка. И создатели «пьес большого зрелища», и авторы комедий «реального факта», и творцы революционных массовых песен исходят при этом из того, что на месте центрального героя должен находиться простолюдин, человек труда или же человек, опирающийся в своих действиях на народные массы. В лирических фрагментах Марешаля особое внимание поэта обращается на бедняков, на трудовой люд, на земледельцев, «арендаторов». И в лирике Марешаля, и в памфлетах Марата бедняки, трудящиеся, всеобщие кормильцы и создатели материальных и культурных ценностей расцениваются как основная движущая сила истории, как позитивное начало действительности.

Рассматривая реалистическое направление в литературе революционных лет в его противоположности к классицизму, нельзя не считаться с наличием компромиссных переходных литературных форм, характерных для того времени. Писатели реалистического направления, находящиеся на относительно отстающих участках революционно-плебейского фронта, как о том свидетельствует, например, драма Сизо-Дюплесси «Народы и короли», не до конца порывают с принципами идеалистической эстетики и порой сохраняют в своем творчестве мотивы, чуждые реализму, сковывавшие и революционный классицизм. Они выдвигают иногда, как показывают те же «Народы и короли», принцип двуплановости искусства, вводят в художественное произведение реалистические моменты и вместе с тем надстраивают реалистический план произведения вторым, ирреалистическим планом. Их творческий метод напоминает художественную манеру революционных од и гимнов. Подобные явления представляют собой, конечно, исключение из общего правила. И тем не менее с ними следует считаться.

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

1 В.И.Ленин. Сочинения, т.29, стр.342.

2 К.Маркс и Ф.Энгельс. Избранные письма. Госполитиздат, 1954, стр.408.

3 Там же.

4 К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения, т.8, стр.120.

2. ТРАГЕДИЯ в ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ

1

Одна из основных проблем французского литературного движения эпохи революции 1789—1794 годов — проблема трагедии, которая именно в это время усиленно разрабатывалась рядом писателей. Идейно-художественные особенности трагедии времен революции были подготовлены в результате почти двухвекового развития этого жанра в дореволюционной Франции.

Поэтому, чтобы правильно установить основное содержание и направленность трагедии революционного классицизма, следует рассмотреть, хотя бы в общих чертах, развитие трагедии в дореволюционное время, учесть основные стадии этого развития — творчество Корнеля, Расина, Вольтера и его учеников — Сорена, Леблана и Лемьера. Необходимо учесть при этом постепенное нарастание элементов, характерных для трагедии революционного классицизма, которые возникали и складывались внутри жанра в XVII в. и открыто проявились в трагедии первых трех четвертей XVIII столетия, особенно если иметь в виду 60-е и 70-е годы.

Идейно-художественные особенности французской трагедии XVII—XVIII вв. определяются творческим методом классицизма. В настоящей работе мы не сможем развернуть всестороннюю характеристику классицистского метода. Мы коснемся здесь лишь той его стороны, которая, с нашей точки зрения, обусловила долголетие и даже бессмертие наиболее выдающихся произведений классицизма, сохранила их для нашей эпохи, дала возможность классицизму преодолеть время. Пытаясь уяснить себе классицизм как творческий метод изучения и изображения действительности, нельзя это по-настоящему сделать, если при его анализе мы будем исходить из эстетических принципов, выработанных на основе изучения реалистического искусства, как оно сложилось к XIX и XX вв. Понятия «обстоятельств» и «характера», способствующие правильному пониманию произведений реализма, во многом применимы к искусству классицизма так сказать в обратном смысле. Ибо последнее отправлялось от убежденности в том, что человеческие действия, совершающиеся в реальном мире, предполагают определенное душевное состояние и решение человека и что тем самым процессы объективной действительности лишь следуют за миром идей и чувств, подчиняются последнему, что объективных обстоятельств как чего-то основополагающего, первичного не существует, так как эти обстоятельства сами оказываются производными характера, сознания, чувств, мыслей. Действие

во внешнем мире согласно классицизму, подготавливается ходом мысли, сначала идет обдумывание, проектирование предстоящих поступков, движений, затем уже совершаются сами поступки.

Это понимание происходящего в мире может показаться с нашей современной точки зрения по меньшей мере странным и, во всяком случае, антиреалистическим, реакционным, если забыть о том, что оно явилось ответом на средневековое мировосприятие, если не видеть в нем шага вперед в мировом развитии художественной литературы по сравнению со средневековыми ее формами, если не учитывать, что классицизм продолжал осуществлять великий переворот в искусстве, начатый в эпоху Возрождения. Переворот этот заключался в отделении искусства от религии, в разрушении его религиозной формы, господствовавшей в эпоху средневековья. В этом отношении классицизм — прямой наследник традиций Возрождения, его гуманизма и антропоцентризма, его вражды к религиозной догматике, наследник Рабле и Монтеня.

Правда, в классицизме по сравнению с реалистическим искусством Ренессанса содержатся известные утраты. Классицизм более идеалистичен, именно поэтому пренебрегает миром материи, более сосредоточен на внутреннем мире человека, продолжает в большей степени традиции Монтеня, нежели традиции Рабле. Воспевая человеческий разум, классицизм в то же время очень часто ограничивает себя изображением человеческого сознания, очень часто игнорирует человека, как часть физического, объективного мира. В этом — своеобразие классицизма, но своеобразие далеко не прогрессивное, относящееся к числу утрат классицизма на пути от Ренессанса.

При всем этом классицизм никогда полностью не отказывался от идей, чуждых средневековью и заключающихся в том, что не бог и не потусторонние силы, а человек управляет действительностью. Источником всего предстоящего, всего имеющего быть объявлялся в классицизме не бог, а человеческое «я». Классицизм предполагал разрыв с идеей потустороннего мира, хотя и не возвещал об этом разрыве прямо и откровенно. Если мастера средневекового искусства полагали, что мысль человека — производное мысли бога, то писатели классицизма со своей стороны не считали, что на земле мы имеем дело только со следствиями первичных импульсов, исходящих от небесного мира. Самым фактом утверждения человеческого сознания как своеобразного первоначала классицизм отвергал пассивность человека, его готовность подчиниться «высшим», потусторонним силам. Факты, явления внешнего мира получили у него значение лишь постольку, поскольку они оказались проведенными через внутренний мир человека, поскольку они были осознаны или «прочувствованы» человеком.

Все сказанное выше о классицизме имеет в первую очередь отношение к Корнелю, к его «Сиду» (1636), «Горацию» (1640), «Цинне» (1640) и «Полиевкту» (1641)1. Продолжая традиции Ренессанса, Корнель отказывается от фантазирования о каких-либо религиозных, потусторонних явлениях как причинах, якобы порождающих процессы реальной жизни, и концентрирует свое внимание на самих этих процессах. Он придает огромное значение крупным общественным учреждениям и институтам, в первую очередь государству и роду. Он рассказывает в своих трагедиях преимущественно не соотношениях человека к богу и потустороннему миру, а к явлениям общественно-политического порядка, хотя при этом он нигде не заявляет прямо об отрицательной оценке религиозного миропонимания, нигде прямо не отвергает религию.

Основная историческая заслуга Корнеля как автора трагедий заключается также в том, что он одним из первых утвердил в литературе изображение идей, принципов. Идея, понятно, и раньше присутствовала в искусстве слова, но лишь в качестве основополагающей мысли автора, в качестве аспекта, в котором рисовался писателем мир. А вот у Корнеля идея, мысль стала объектом изображения. Писатель проявлял, создавая свои трагедии, полное равнодушие к повседневному окружению героя, к быту, к вещам, к материальной среде, к показу самих реальных процессов, поскольку они совершаются вне сознания. Он резко отличался в этом отношении от создателей бытового романа, от Сореля, Скаррона, Фюретьера. Его не интересовали в то же время сами по себе конкретные поступки героев, как они рисовались у тех же Сореля, Скаррона, Фюретьера, а также у авторов авантюрного романа типа Кальпренеда и Скюдери. Его внимание было всецело поглощено не поведением героя, а причинами его поведения, поскольку эти причины коренятся во внутренней, душевной жизни человека.

Но Корнель не ограничивает себя изображением идеи. Он демонстрирует ее в тесном взаимодействии с остальным содержанием внутреннего мира человека, с его чувствами, привязанностями, страстями. Раскрывая внутренний мир героя в аспекте борьбы идей, принципов, чувств, страстей, он рисует в «Сиде» борьбу идеи государства с принципом рода и со страстью, столкновение родственных привязанностей с принципами родины в «Горации» и «Цинне», борьбу религиозной идеи с чувствами семейного порядка в «Полиевкте». *Д. Д. Обломиевский*

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Говоря о душевной борьбе у героев Корнеля, нельзя забывать какую роль играет у него различение, с одной стороны, чувств, страстей, привязанностей к конкретным людям, с другой же стороны — идей, абстрактных принципов. Страсти, чувства, привязанности рождаются у его героя из соприкосновения с окружающей действительностью, с семьей, домом. Их источник — окружающие персонажи: возлюбленная, возлюбленный, отец, сын, жена, муж. Такую роль для Родриго играют его возлюбленная Химена и отец его дон Диего («Сид»), для Горация — его сестра Камилла, жених его сестры Куриаций («Гораций»), для Эмили — ее отец («Цинна»), для Полиевкта — его жена («Полиевкт»). Если страсти и привязанности исходят в конечном счете из внешней среды, то принципы и идеи имманентны сознанию, хотя и выходят в конечном счете в своем генезисе за его пределы. Они противостоят окружающему, ближайшей среде, существуют в противовес ей. Они выражают уже не отношение героя к определенным людям, не любовь, не чувство родства и дружбы, а его отношение к крупным, но далеким общественным учреждениям, например к государству, к явлениям, от которых зависят судьбы огромного количества других людей. Подчиняя свое поведение не страсти, а идее, Родриго, Гораций и его отец, Цинна и Эмилия действуют вопреки влияниям семьи и дома, ближних и родственников. Они следуют в своих поступках интересам дальнего окружения, охватывающего целые нации, государства.

Очень важно в связи с этим, что государство вовсе не тождественно у Корнеля дону Фернандо из «Сида», царю Туллию из «Горация», императору Августу из «Цинны». Не из любви к данному королю, царю, императору, не из верноподданнических, монархических чувств к ним рождается принцип государства в душе Родриго, Горация, Цинны. И это, с другой стороны, связано с тем, что государство присутствует у Корнеля в качестве явления внешнего мира только во вторую очередь, находясь где-то в глубоком фоне картины. Оно представляет собой прежде всего содержание абстрактного принципа, явления сознания. Еще более важно, что привязанности, страсти, возникающие в душе героя из воздействия на него его непосредственного окружения ближней среды, трактуются у Корнеля как слабость, и что они, если герой полностью отдает себя в их распоряжение, приводят его к гибели, как свидетельствует о том в «Горации» судьба Камиллы.

Выдвигая активность человека, рисуя своих героев — Родриго, Химену, Горация — верными принятому ими решению, Корнель представляет себе человека цельным, увлеченным одной идеей, которая постепенно поглощает в нем все прочее как второстепенное, захватывает шаг за шагом все его существо. Корнель восхищен смелостью, целеустремленностью, одержимостью Родриго или Горация, видит в них прежде всего людей гордых, не знающих рабства и приниженности. Мятежность, независимость Родриго, несколько ослабленная в образах Горация и Цинны, вновь возрождается в героях трагедий Корнеля так называемой «второй манеры», в Плациде из «Теодоры», в Селевке из «Родогуны», в Ираклии и особенно в Никомеде.

Цельность и целеустремленность корнелевских героев тесно связаны с возражениями Корнеля против внутренней противоречивости человека. Недаром, судя еще по «Сиду» и «Горацию», противоречивость имеет место прежде всего у персонажей несовершенных (Куриаций, Камилла) или у героев, еще не завершивших свое развитие и в этом смысле как бы незаконченных (Родриго). Из веры в человека и его силы непосредственно вытекает и оптимизм Корнеля. Демонстрируя внутренний мир своих героев в состоянии борьбы, Корнель рисует эту борьбу в оптимистическом разрезе, считая само собой разумеющимся, что развитие действия не может привести к гибели героя. Конечно, торжество Родриго проходит через смерть отца Химены, победа Горация через смерть Камиллы. Конечно, положительное начало необходимо несет на своем пути к торжеству существенные утраты. Но оно все же не обречено на обязательную катастрофу. Носители положительных сил, за редкими исключениями, в конце концов торжествуют. Такова судьба Родриго, Горация, Ираклия, Никомеда. Очень характерно в этой-связи, что уже в первых трагедиях Корнеля мы не сталкиваемся с законченными, полностью сформировавшимися отрицательным» персонажами (ср. «Сида», «Горация», «Цинну», «Полиевкта»), а в так называемых трагедиях «второй манеры», например в «Родогуне», «Теодоре», «Горации», «Ираклии», «Никомеде», негативные персонажи почти никогда не одерживают верх и устраняются к концу действия как нечто несоизмеримое по своей мощи с главным героем. Вспомним смерть Клеопатры в «Родогуне». Правда, сопротивление позитивному началу, судя по образам той же Клеопатры или Марцеллы («Теодора»), Фоки («Ираклий»), Арсинои («Никомед»), в трагедиях «второй манеры» определенно усиливаются. Но и здесь зло не приводит ко всеобщему хаосу и деградации.

Твердая уверенность Корнеля в том, что противоречия существующего не безысходны, что человеческому разуму суждено в конечном счете восторжествовать над злом, над препятствиями, стоящими на пути героя, не случайна. В этом сказывается то решающее обстоятельство, что Корнель создает свои первые трагедии к свои трагедии «второй манеры» в период начинающегося распада феодализма и укрепления абсолютной монархии во Франции. Абсолютизм в то время опирался не только на дворянство, но и на растущую буржуазию, на города. Он содействовал объединению страны, образованию французской нации, создавал единое государство, пытался

ликвидировать анархию раннего феодализма, его партикуляризм и разобщенность, связанные с притязаниями феодальной знати. Абсолютная монархия являлась тогда еще передовой социальной силой, была еще прогрессивна, не обнаружила еще внутренних противоречий, своей органической связи с феодально-средневековым строем. Это, несомненно, объясняет апологию абсолютной монархии, предпринятую Корнелем в «Цинне». Это объясняет и его оптимизм, вызванный тем, что жизненные противоречия представлялись тогда писателю не безысходными, а разрешимыми.

Принимая абсолютную монархию как передовую силу современности, Корнель не был, впрочем, в своих лучших произведениях идеологом абсолютизма. Недаром его трагедия «Сид» вызвала столь сильное неудовольствие Ришелье, который остался недоволен и следующей пьесой Корнеля, его «Горацием». Нельзя забывать и о том, что в трагедиях Корнеля так называемой «второй манеры» — в его «Теодоре», «Родогуне», «Ираклии» и других — чрезвычайно сильно выражена враждебность писателя к культу государства, который пропагандировался идеологами абсолютизма.

Учитывая оппозиционное отношение Корнеля к абсолютной монархии, не следует, с другой стороны, преувеличивать и прямой враждебности писателя к средневековому мировоззрению. Следуя традициям Ренессанса, он отвергал одновременно с этим реалистический аспект этих традиций. Отказываясь от принципа божества и потустороннего мира, он все-таки предпочитал объективной реальности внутренний, душевный мир человека, причем представлял себе этот мир как первопричину объективного, материального. Утверждая приоритет сознания над догмой, над традиционным, Корнель вовсе не всюду и не всегда был безоговорочным противником Средневековья и его пережитков. Он допускал, судя по «Полиевкту», прямые уступки католической церкви. Восторженно изображая в «Сиде» независимого и никому не подчиняющегося Родриго, он уже не решается на апологию независимости в «Горации» и особенно в «Цинне». В «Сиде» мы имеем еще дело со стойкими, упорными характерами, которые оставались без изменения на протяжении всего действия. В «Горации» также присутствовали образы, которые существовали вопреки изменениям объективной ситуации (Гораций, его отец, Камилла). В «Цинне» утверждаются характеры, которые идут на сделку с объективной ситуацией, на подчинение ей. Стойкость, непреклонность человека, выраженные в фигурах Родриго и Горация, сменяются «мягкостью», податливостью, уступчивостью. Это связано со стремлением писателя смягчить остроту изображаемого конфликта. Корнель изображает враждебные силы и в «Сиде», и в «Цинне» таким образом, что их можно после многочисленных усилий согласовать друг с другом.

2

Расина принято считать писателем более близким к абсолютной монархии, более сросшимся с нею, чем Корнель. Однако если при рассмотрении творчества Расина не исходить из этой априорной предпосылки, если помнить, что у Расина к концу его жизни наметилось явное охлаждение его связей с абсолютизмом, он предстанет перед нами писателем не смягчающим, а углубляющим оппозиционность «Сида» и трагедий «второй манеры» Корнеля. Творческий метод Расина представится нам тогда как путь к преодолению, пусть неполному, первоначальных заблуждений писателя в отношении абсолютной монархии.

Ранние трагедии Корнеля и его трагедии «второй манеры» создавались в 30—50-х годах XVII столетия, когда абсолютизм был еще прогрессивен, вел борьбу против классического феодального порядка, поддерживал становление новых социальных сил в городах. Трагедия Расина создается в 60—70-х годах, когда абсолютная монархия начинает обнаруживать свою внутреннюю противоречивость, начинает поддерживать весьма еще мощные остатки феодализма, все более явно становится на их сторону. Абсолютизм уже не представляется теперь столь благоприятным для жизни страны, как во времена Корнеля. Эта перемена в объективной роли абсолютной монархии объясняет углубление оппозиционности по отношению к ней у Расина. Надо только учитывать при этом, что Расин, так же как Корнель, не доводит эту оппозиционность до логического конца, до разрыва с абсолютизмом. Расин, правда, принимает последний только как трагическую необходимость, ибо не видит другого выхода в силу недостаточной развитости общественных отношений во Франции, из-за отсутствия в стране сильной и влиятельной буржуазии, из-за отсутствия «третьего сословия», т.е. союза буржуазии с народом. Но Расин все же принимает существующее, хотя и не соглашается на его идеализацию или безоговорочное оправдание, и дает его в трагедийной интерпретации. И это потому, что он живет и действует как писатель лишь при самом начале деградации абсолютной монархии, когда еще ее кризис не обозначился столь четко и явно, как в XVIII в.

Творчество Расина, нашедшее свое наиболее полное выражение в «Андромахе» (1667), «Британнике» (1669), «Баязете» (1672), «Митридате» (1673), «Ифигении в Авлиде» (1674), представляет собой не только прямое продолжение традиций Корнеля, но и новый этап развития трагедии классицизма во Франции.

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

В чем Расин продолжатель и ученик Корнеля? В том, что герой его, прежде чем пойти на тот или иной шаг, обязательно продумывает все его предпосылки и последствия, что у него, как у Корнеля, главное в действиях героя, действия же последнего вытекают из его душевной жизни, из его внутреннего мира. Вспомним поведение Андромахи из одноименной трагедии, поступки Агриппины из «Британника» или Роксаны из «Баязета». Расин продолжает Корнеля и в том, что изображает своих героев верными избранному ими принципу, непреклонными, несмотря на гнет и давление извне. Таково у него поведение Андромахи, не желающей предать память мужа, отказаться от сына и подчиниться велениям Пирра, таковы же поступки Юнии в «Британнике». При всем этом Расин вносит чрезвычайно много нового в свой творческий метод, радикально изменяя тот его вид, который он имел у Корнеля. Жизнь души, по-прежнему стоящая на первом плане, утрачивает у Расина однолинейный характер, явный перевес рационального начала. Оставаясь как художник в пределах внутреннего мира, Расин рисует его значительно более сложным, чем Корнель, обнаруживает, что явления, представлявшиеся Корнелю только слабостями, обладают большой мощью, нередко превосходящей силу разума. Они господствуют вопреки сознательно принятому решению, существуют независимо от него.

Герои Расина, такие, как Пирр, Орест и Гермиона («Андромаха»), Британник и Юния («Британник»), Баязет, Аталида и Роксана («Баязет»), всецело поглощены своей страстью. Воля их слабее чувства, подчинившего их себе. Они не видят никого и ничего, кроме объекта своей любви. Они пренебрегают из-за своей страсти своими обязанностями и гражданским долгом. Они забывают из-за нее об элементарной человечности, становятся жестокими, кровожадными. Гермиона и обожает Пирра, и готова его из ревности уничтожить. Причина их гибели — страсть, которой они отдаются. Вспомним судьбу Аталиды и Роксаны из «Баязета». Если Корнелю раздвоенность человека представлялась несовершенством, от которого человек должен освободиться, то герои Расина отданы в полную власть внутренней борьбы, причем наличие последней составляет нормальное свойство человека, а не его слабость. Человек исходит из сознательно принятых решений. Он действует согласно этим решениям. Но его действия постоянно перебиваются при этом встречными потоками переживаний и впечатлений. В его внутренний мир врываются то любовь, то ненависть. Верность мужу осложняется у Андромахи привязанностью к сыну, страсть к Аталиде оспаривает у Баязета чувство самосохранения.

Подтачиваемый изнутри страстью, терзаемый к тому же муками ревности, которые превращаются в чувство ненависти, герой Расина обладает, в отличие от корнелевских персонажей, значительно более сложным и многослойным внутренним миром. Отсюда своеобразная двуплановость душевной жизни, характерная для многих персонажей Расина, во внутреннем мире которых строго различается подлинное и кажущееся. Так, Гермиона делает вид перед Орестом и сама себя убеждает, что она возненавидела Пирра, даже велит Оресту, чтобы он Пирру отомстил. На самом деле она продолжает любить Пирра и впадает в отчаяние, когда узнает, что он по ее же приказу заколот Орестом («Андромаха»).

Двуплановость внутреннего мира расиновского персонажа влечет за собой особое изображение душевных процессов: мы видим происходящее в душе героя лишь с точки зрения приближенного или наперсника. О том, что совершается во внутреннем мире Роксаны, мы узнаем лишь от Акомата и из слов самой Роксаны, обращенных к Затиме. Мы не касаемся, таким образом, самой душевной жизни Роксаны, которая скрывает за речами, адресованными другим, свои подлинные переживания. Мы же можем эти подлинные переживания только предполагать, так как имеем дело не с самим внутренним миром героя, а с его проявлениями во вне. Сам психологический процесс доходит до нас только в своем первоначальном и заключительном звеньях. Так, драматург не показывает ход переживаний Андромахи, решившей выйти замуж за Пирра, чтобы спасти своего ребенка, и затем после венчания покончить жизнь самоубийством. Расин опускает, как Андромаха дошла до такого решения. Мы узнаем из ее разговора с наперсницей только о самом этом решении.

Следует отметить, что в этом расчленении душевной жизни героя на две сферы Расин самым серьезным образом отходит от Корнеля. У последнего, особенно в первых трагедиях, между подлинными переживаниями героя и восприятием их остальными персонажами и читателем не существовало никаких преград, так как у него действительные переживания не маскировались другими, вымышленными. Во всем этом открывается, впрочем, и иной аспект. Если Корнель утверждал в своей трагедии антропоцентрическое отношение к миру, если главное для него было в приоритете человеческого сознания над бытием, то у Расина в антропоцентризме выходит на первый план гуманистическая сторона последнего. Расин задумывается над «чужим» сознанием, над внутренним миром другого человека. И здесь очень важно подчеркнуть, что любовь — чувство, приближающее героя к другому человеку, оказывается у Расина более могущественной, нежели ревность и порождаемая ею ненависть — чувства, отдаляющие его от другого человека. Если ревность возникает в результате познания мира и обнаружения в нем зла, если она служит основой для рациональных решений, в то время как любовь подрывает доводы рассудка, то, с другой стороны, любовь продолжает существовать, не взирая на эти доводы. Будучи оскорблен

изменой, влюбленный герой Расина старается подавить в себе любовь, привязанность к другому человеку. Но любовь вырывается наружу, сокрушает ненависть. Так обстоит дело с Митридатом, который испытывает муки ревности в отношении Монимы и своего сына Ксифареса, пока отцовская привязанность к Ксифаресу не побеждает в нем чувства ненависти.

Если иррациональная стихия душевной жизни ослабляет у Расина принципы разума, сознания, то драматург и не думает ослаблять тем самым в человеке его величие, которое воспевал Корнель. Расин вовсе не отвергает это величие. Он лишь расширяет его границы, усматривает его не только в разуме, видит его в душевном благородстве, в мягкости, в человечности, концентрируя его не на отношении человека к окружающему его миру вообще, как Корнель а на отношениях человека к другим людям. Отношение к другому человеку, взятое как основа миропонимания, определяет и появление у Расина в качестве главного героя людей-жертв, людей подвластных и подчиненных. Если у Корнеля Родриго, Гораций, Цинна, Полиевкт вызывали только восхищение, заставляли только преклоняться перед их высокими качествами, то у Расина преследуемая пленница Андромаха, лишенный прав, бывший наследный принц Британник, опальный, находящийся под угрозой смертной казни брат султана Баязет, гонимый царевич Ксифарес к другие вызывают сочувствие к их слабостям и несчастьям. У Расина начинает играть роль объективное положение, в котором находится герой. Для Корнеля — особенно для его трагедии, «первой манеры» — это объективное положение не имело никакого значения. Для него была важной весомость человека как носителя идеи, или, вернее, значительность человеческой мысли, самой по себе, независимо от ее носителя. Он как бы отрешал идею от конкретного человека и ценил прежде всего ее, а не его. Расин — и в этом исходная установка его гуманизма — возвращает значение самому человеку. В этой связи новый смысл приобретает у Расина самостоятельность, автономность человека, которой мы любовались, знакомясь с Родриго, с Полиевктом и даже с Горацием. Он рисует в лице Андромахи и Британника, Ксифареса и Баязета благородную гордость и непреклонность людей униженных и материально беспомощных. Андромаха, как и Баязет, не способна пойти на уступку своим врагам. Расин подчеркивает несгибаемость ее духа, высокое сопротивление, которое она оказывает всякого рода насилию.

Расин усиливает непреклонность своих героев тем, что дает их в противовес враждебному окружению, что изображает рядом с ними всемогущих тиранов и деспотов, которые и организуют вокруг них вражескую блокаду. Эти всесильные деспоты — Пирр, Нерон, Роксана, Митридат, Агамемнон, Гофолия, пытающиеся подавить и уничтожить людей более слабых, чем они, недаром играют в трагедиях Расина столь значительную роль, опять-таки в отличие от Корнеля, особенно от Корнеля «первой манеры», который как бы не знал насильников, деспотов, вернее не придавал им значения. Они, правда, не занимают у Расина, — что опять-таки весьма характерно для него, — центральное положение в произведении. Оно принадлежит их жертвам, людям бесправным и подвластным — Андромахе, Британнику, Баязету, Ифигении и др. Другое дело, что Расин, хотя и углубляет оппозиционность Корнеля, вводя в свои трагедии антитезу тирана — жертвы, но в то не решается на чересчур резкий разрыв с абсолютной монархии. Он опасается чересчур глубоких конфликтов, пытается внести смягчающую ноту, ноту примирения даже в образы тиранов. Его деспоты, насильники, Митридат, Агамемнон или даже Пирр и Роксана, находят свое оправдание, поскольку они противостоят еще более могущественным тиранам и насильникам и поскольку сами находятся во власти страсти, как бы не отвечая за свои действия. Так, Митридат оправдан тем, что он возглавляет движение против Рима, более могущественного насильника, чем он сам. Агамемнон оправдан тем, что он сам находится под давлением жрецов и богов.

Наличие в мире Расина героев-жертв объясняет и двуплановость душевной структуры человека у драматурга, о которой говорилось выше. Ее существование связано в первую очередь с такими персонажами, как Андромаха, Баязет, Юния, которые вынуждены скрывать свои подлинные чувства, так как они находятся во враждебном окружении. Их обступают со всех сторон недоброжелатели, а они не хотели бы нанести своей откровенностью ущерб другим людям, которых они любят и которые находятся в столь же беззащитном состоянии, что и они. Именно таким образом, не ради личного спасения, поступает в отношении Аталиды Баязет, опасающийся, что Роксана узнает о любви Аталиды к нему. Именно так, ради спасения Британника, поступает Юния. Именно отсюда тот двойной слой душевной жизни, который мы обнаруживаем в героях-жертвах — слой поверхностный, открытый для всех, и слой глубинный, недоступный тиранам и их приспешникам, существующий только для себя и близких.

Присутствие в трагедиях Расина темы страсти и темы ревности, присутствие у него образов угнетенных людей и образов тиранов связано с тем, что он придает гораздо большее значение, нежели Корнель, реальному общественному миру, объективному положению, которое в нем занимает персонаж. Очень любопытно, что в трагедиях Расина играют такую выдающуюся роль честолюбцы, строящие свое поведение исходя из учета объективной, вне сознания находящейся действительности, из учета соотношения реальных сил. Таковы Агриппина в «Британнике», Акомат в «Баязете», Агамемнон в «Ифигении», частично Митридат в одноименной трагедии. Уже не из ревности и не из отвлеченного идеала вытекают их поступки. Страсть может только

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука», 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

отклонять, как у Митридата, их поведение. И все они совсем не обязательно злодеи, противники центрального героя. Внимание всех этих людей направлено не на самих себя, не на свои внутренние противоречия, в которых они хотели бы разобраться. Оно обращено во вне, на реальный «общественный мир, который и входит через них в трагедию Расина.

А вместе с ними в трагедию входит и народ, с силой и значением которого вынуждены считаться честолюбцы. Конечно, говоря о роли, которую играет в трагедии Расина народ, следует сразу же оговориться, что понятие народа выступает у драматурга не расчленение, не индивидуализированно. Это масса, толпа, иногда войско. Но это вместе с тем коллектив, состоящий не из изолированных личностей, погруженных в себя, переживающих в одиночестве свои страсти, муки ревности, честолюбивые мечтания. Этот коллектив, кроме того, обладает материальной силой. Дело у Расина уже не только в том, что герой правильно мыслит, следует правильной идее, дело в том, что его поддерживают в его мыслях и дерзаниях другие люди, причем не отдельные личности, а коллектив, толпа. Действия персонажа именно тогда получают необходимую им мощь, когда он опирается на силу народа, на войско.

У Корнеля народная масса представляет собой величину, которой вполне можно пренебречь. Она не только не присутствует на сцене ни в «Сиде», ни в «Горации», ни в «Цинне». Она вообще не оказывает никакого влияния на ход действия. Не то у Расина. Многие персонажи и даже такие, как Пирр, Гермиона, Аталида, т.е. лица, казалось бы, целиком поглощенные собой и своей страстью, все время ощущают наличие рядом с собой огромного океана людей, которые всегда могут отказать им в поддержке, обратиться всей своей силой на них и поглотить их собою. Народ у Корнеля — только сила, способная восхищаться героем, воспламеняться его подвигами. Так обстоит дело с народом и Родриго в трагедии «Сид», так получается даже и с Никомедом, хотя в трагедии «Никомед» рассказывается уже о восстании народа. У Расина народ — настолько существенная величина, что герою необходимо бывает заручиться его поддержкой и для этого он вынужден даже обманывать народную массу, как это делают Агриппина («Британник») и Акомат («Баязет»). С ней обращаются как с несознательным ребенком, но уже потенциально способным на многое. Предоставлять его собственной воле более чем опасно.

Но новаторство Расина, поскольку он вводит в трагедию, хотя и не прямо на сцену, народ, нельзя и преувеличивать. Своими нововведениями относительно изображения массы, вернее относительно рассказа о ней, драматург никак не выходит за пределы искусства классицизма. Материальные силы все же остаются у него за пределами непосредственного изображения. Главное, что занимает Расина, это все-таки борьба внутри сознания. Другое дело, что на эту борьбу иногда воздействует столкновение сил вне внутреннего мира героев. Но ведь эти силы не демонстрируются наглядно перед читателем, о них только думают, их воображают персонажи, о них только сообщает один герой другому. Силы эти выступают все-таки прежде всего как факты сознания. И здесь рационализм и психологизм классицистской трагедии обнаруживают, может быть, впервые, даже более явно, чем у Корнеля, свою оборотную сторону, свой консервативный аспект.

Ибо считать, что корнелевская оппозиционность в отношении абсолютной монархии у Расина определенным образом углубляется, вовсе не означает, что нужно преуменьшать консервативные стороны Расина, совершенно пренебрегать его связями с абсолютной монархией, которые действительно существовали. Нельзя ведь упускать из виду, что Расин, сохраняя верность своеобразному стоицизму, непримиримости героев первых трагедий Корнеля, остается верен Корнелю и в том смысле, что он изображает душевную жизнь человека, отодвигая, так же как Корнель, все прочее, выходящее за ее пределы, составляющее внешний мир, на второй план или вообще за границы сцены. Вынесенными за пределы сценической площадки оказываются всякие материальные акты — и убийство или ранение персонажа («Андромаха», «Митридат»), и захват толпой дворца («Баязет»), и народное восстание («Британник»), и действия войска («Баязет», «Ифигения в Авлиде») Реальный мир объявляется при всей внимательности Расина к нему (в частности, к поведению толпы) второстепенным явлением. Герой, его разум, его сознание, его душевная жизнь трактуются как явление высшего порядка, первопричина, ключ ко всему существующему.

3

Третий этап в развитии трагедии классицизма до революции связан с Вольтером, с его «Брутом» (1730), «Заирой» (1732), «Смертью Цезаря» (1731), а особенно с его «Альзирой» (1736), «Магометом» (1741), «Меропой» (1743) и другими более поздними драматическими произведениями. Если уже в трагедии Расина проявлялись оппозиционные мотивы (образ героя-жертвы, образ тирана), свидетельствовавшие о начале кризиса абсолютной монархии и о том, что классицизм может превратиться в идеологию, враждебную абсолютизму, то трагедия Вольтера, относящаяся к середине XVIII в., когда абсолютная монархия окончательно обнаружила свою реакционную сущность, оказалась направленной против существовавшего тогда социально-политического строя. Это трагедия, в которой традиции старого классицизма осложняются принципами культуры Просвещения, образуют в своем единстве классицизм нового типа,

просветительский классицизм. Следует только учитывать, что и Вольтер не доходит в своей трагедии до полного разрыва с абсолютной монархией, находится в поисках некоей компромиссной формы. Об этом свидетельствует сама идея «просвещенного абсолютизма».

Как бы то ни было, но Вольтер продолжает в своих пьесах передовые для своего времени традиции ранней классицистической трагедии, трагедии Корнеля и Расина. Он недаром изображает человека, опорой которого является прежде всего его внутренний мир. Человек этот отправляется в своих поступках от своих принципов, идей, чувств, страстей. Человек этот, не взирая на преследования, которым подвергают его враги, остается верен своим убеждениям и чувствам. Так Альзира, героиня одноименной трагедии, сохраняет верность Замору, хотя ее насильно выдают за дона Гузмана, а Меропа, также героиня одноименной трагедии, не считает для себя возможным забыть мужа и сына — выйти замуж за Полифонта.

Говорить о Вольтере как о непосредственном и прямом ученике одного Корнеля или одного Расина трудно. Вольтер не согласен с Корнелем и примыкает к Расину в том отношении, что он считается, судя по «Заире», «Альзире», «Магомету» и даже «Бруту», не только с ролью идей, абстрактных принципов и вообще сознания, но также и с ролью чувств, эмоций, стихийной страсти. В то же время он не забывает и об идеях. Он вводит их не только в такие трагедии, как «Брут» или «Смерть Цезаря», где главенство принадлежит абстрактным принципам, но и в «Заиру», и в «Альзиру», и в того же «Магомета», рисуя в этих трагедиях образы представителей различных мировоззрений. Сравните в «Альзире» антитезу дона Альвареса и его сына — дона Гузмана — представителей двух отношений к миру: милосердного, гуманного, основанного на принципе веротерпимости, равенстве рас, и жестокого, противочеловеческого, основанного на религиозной нетерпимости, на идее неравенства народов. Надо сказать только, что Вольтер все же в большей степени склоняется не к Корнелю, а к Расину. Отдав дань Корнелю в молодости, он приходит к Расину в своих зрелых и поздних пьесах.

Расину следует Вольтер и в том, что в его трагедиях приобретает гораздо большее значение, чем у Корнеля, внешний, объективный мир, оказывающий не меньшее влияние на развитие действия, нежели события душевной жизни. Было бы, конечно, чрезвычайным упрощением понимать внешние и внутренние влияния на ход действия в трагедии классицизма так, будто у Корнеля конфликты сосредоточены в душе человека, в то время как внешний мир вообще не знает противоречий. Ибо уже у Корнеля борьба враждебных сил происходит не только в душе Родриго и Химены или Горация и Камиллы, но также и во вне (ср. столкновение полководца Родриго с войском мавров, единоборство Горациев и Куриациев, борьбу христиан и римлян в «Полиевкте»). Другое дело, что приоритет, главенство принадлежит у того же Корнеля событиям внутреннего мира, так как, например, о столкновениях язычников и христиан в «Полиевкте» мы узнаем только как о явлении второго плана, в то время как главное в трагедии составляет борьба верности христианству с противоположными ей чувствами в душе Полиевкта.

Важен совсем иной аспект явления. Если у Корнеля его персонажи действуют друг от друга независимо, будучи поглощены собственными идеями и чувствами, то уже у Расина вокруг героя и значит вне его души образуется круг лиц, ему сочувствующих и его поддерживающих. Таковы Аталида, Акомат, Заира, Осмин, группирующиеся вокруг Баязета, в то время как против него действует по сути одна Роксана, опирающаяся на свою наперсницу Затиму.

А вот у Вольтера, в отличие от Расина, дело уже не в существовании за пределами души героя отдельных действующих лиц, которые этого героя поддерживают и оберегают. Дело в существовании вне внутреннего мира героя двух, до него возникших социально-политических лагерей. Правда, уже и у Расина выступали не только отдельные личности, но и коллективы, толпа. Однако коллектив, толпа не рассматривались у Расина как особый политический лагерь. У Вольтера мы узнаем, читая его трагедии, о борьбе, в которую вступают лидеры различных группировок. Так в «Бруте» первоочередное значение имеет не борьба идей с чувством в душе Туллия, сына Брута, а столкновение Брута, как лидера республиканского Рима, с Ароном, сторонником царской власти. Так в «Заире» большая часть конфликтов вытекает из столкновения Орозмана, представителя магометанско-азиатского мира, с Люзиньяном, представителем мира христианско-европейского. И тогда становится ясным, что Вольтер в каких-то отношениях подходит ближе не к Расину, а к Корнелю, который более интересуется цельностью своих персонажей, единством их характера, в то время как у Расина центр тяжести лежит на внутренней расщепленности образов, на борьбе, которая протекает внутри их мира. Только Вольтер, углубляя различия своих персонажей, подчеркивая исключительную неоднородность их внутреннего склада, выводит эту неоднородность не из особенностей их характера, а из их объективного положения. Он недаром вводит в свои трагедии международную тему и сопоставляет в своих пьесах людей различных наций. Он, видимо, не допускает очень серьезных различий между людьми одной нации. Герои Вольтера недаром или французы-крестоносцы, попавшие в плен к арабам («Заира»), или коренные жители Америки, оказавшиеся в подчинении у завоевателей-испанцев («Альзира»), или скифы, сталкивающиеся с персами («Скифы»), или персы, противостоящие римлянам («Гебры»).

Тема нации, тема родины намечается у Вольтера в связи с тем, что у него идет речь о сопротивлении чужеземцам-завоевателям. Так тема сопротивления тирану, насильнику начинает срастаться и переплетается у Вольтера с темой борьбы за национальное единство, с явлением значительно более конкретным и живым, нежели отвлеченная идея государства у Корнеля.

Сопротивление тирану оказывается тесно связанным у Вольтера с усилением объективного, «внедушевного» момента в его трагедиях. Недаром в основе сюжетного конфликта у Вольтера всегда лежит колоссальное неравенство материальных сил между героем и его противником, не имеющее прямого отношения к их внутреннему миру. Очень важно, во всяком случае, что позитивные свойства соединяются у Вольтера с подавленным, угнетенным положением его персонажей. Положительный герой Вольтера это неимущий, слабый, беззащитный человек. Таковы у него Заира, Альзийа и ее жених Замор, Пальмира и ее возлюбленный Сеид («Магомет»). Все они подвергаются агрессивному воздействию, активным преследованиям со стороны власть имущих — иерусалимского правителя Орозмана («Заира»), испанского губернатора Перу дона Гузмана («Альзира»), вождя арабов Магомета («Магомет»). Помещая в фокус своих трагедий гонимых и преследуемых персонажей, Вольтер, судя по его пьесам 30—40-х годов, конечно, не думает при этом о каком-либо возвышении простых людей, людей из народа. Он выдвигает в качестве своих центральных героев — царей, полководцев или царских жен, сыновей, дочерей. Но относит он их царское достоинство к прошлому, дает своих положительных героев в качестве бывших властителей, людей, утративших власть, лишенных царского престола и вообще выдающегося положения в обществе. Недаром к числу положительных персонажей его трагедий относятся Заира и Нерестан, дети побежденного магометанами иерусалимского короля Люзиньяна, Замор, изверженный властитель одного из американских государств, присоединенного к испанской провинции Перу, Эгист и его мать Меропа, сын и вдова бывшего мессинского царя Кресфонта.

В своих трагедиях 60—70-х годов — «Скифах», «Гебрах» — Вольтер делает попытку приподнять простого человека. В «Гебрах» недаром разрешение сюжетного конфликта производит простой земледелец Арземон и только в самом конце пьесы его мероприятие санкционируется римским императором. В «Скифах» центральное место в пьесе принадлежит Индатиру, сыну землепашца. Эти образы показывают, конечно, движение Вольтера в сторону более демократических идей по сравнению с его ранними трагедиями. Но само это движение не является для Вольтера основным. Главное для него это борьба с деспотизмом и угнетением, утверждение в качестве положительного героя человека, находящегося в несчастьи, страдающего от своего униженного положения.

Вольтер в этом отношении — прямой продолжатель дела Расина, который, так же как он, выдвигал в противовес Корнелю в своих трагедиях на первые роли, и притом роли положительные, людей, преследуемых и гонимых. Но Вольтер не просто повторяет здесь Расина. Он вносит очень существенный штрих в характеристику своих героев, резко отделяющий их от расиновских персонажей. Герои Вольтера не только внутренне остаются неизменными, не только сохраняют верность своим первоначальным принципам и чувствам, несмотря на то, что враги угрожают им смертью, они вступают вместе с тем в активную оппозицию по отношению к враждебному миру, действуют в качестве бунтовщиков, сопротивляющихся своим притеснителям. Замор не только враждебно противостоит губернатору Перу дону Гузману. Он совершает против него террористический акт, наносит ему смертельное ранение («Альзира»). Сеид не только обороняется, но и переходит в наступление против Магомета. А Эгист не только негодует против своего притеснителя Полифонта, убийцы его отца, но нападает на него и убивает («Меропа»).

Введением героя-бунтовщика, мятежника, активно вмешивающегося со своими требованиями в мир, Вольтер доводит до своего апогея то стремление к человеческой активности, которое лежит в основе классицизма и которое не смогло до конца проявиться у Корнеля и Расина именно потому, что они, хотя и выдвинули в ряде своих трагедий («Цинна», «Родогуна», «Британник», «Гофолия») идею свободы человека от деспотического строя, не смогли развернуть и разработать эту идею, стояли в самом начале борьбы против абсолютизма. В этом смысле переход Вольтера на антиабсолютистские, хотя и компромиссные (идея просвещенного абсолютизма) позиции, явился для него вместе с тем и реализацией, доведением до апогея тех прогрессивных возможностей, которые были заложены в искусстве классицизма. Введенный Вольтером в трагедию образ мятежного героя является у него подлинным фокусом пьесы. Это становится особенно ощутимым по тому, как этот образ отражается на ходе действия трагедии, для завязки которой уже у Расина имел огромное значение мотив незнания. Но ход от незнания к знанию, определявший действие у Расина, относился в первую очередь к врагу героя, тирану или деспоту, вроде Гермионы, Нерона, Роксаны, Митридата. Пока Нерон не знал о любви Британника к Юнии, пока Роксана не догадывалась о любви Баязета и Аталиды, а Митридат — об отношениях Ксифареса и Монимы, они не решались на убийство Британника, Баязета, Ксифареса; они решались на убийство последних только после у того, как им становилась известной истина.

Отличие Вольтера от Расина — различие глубоко знаменательное — в том, что у Расина путь от незнания к истине проделывал отрицательный персонаж, причем овладение истиной делало его еще более всемогущим и содействовало гибели положительного героя. У Вольтера путь от незнания к знанию проделывает положительный персонаж — Брут, Замор, Сеид, Эгист, юный Арземон. Недаром Замор долгое время даже не подозревает, что спасенный им дон Альварес — отец его противника дона Гузмана и что его невеста Альзира насильно отдана ее отцом замуж за того же дона Гузмана. Точно так же обстояло дело и в «Магомете», где Сеид и Пальмира долгое время не догадывались, что намеченная Магометом жертва — шейх Зопир, которого Сеид должен убить, — их родной отец. Им так же, как Бруту, Замору, Эгисту, открывается истина только ближе к концу трагедии, а то и в самом ее финале. При этом обо всех «тайнах» хорошо известно и с самого начала пьесы отрицательным персонажам — Полифонту, Магомету, дону Гузману и др.

Рост сознания героя, оказавшегося в положении жертвы деспота, тирана, расширение кругозора этого героя, освобождение его от иллюзии — вот что особенно интересует Вольтера, являющегося не случайно лидером классицизма нового типа, просветительского классицизма. Победа истины над иллюзией у Расина равносильна победе смерти над жизнью. У Вольтера победа истины над заблуждением тождественна победе жизни над смертью. И это потому, что мировоззрение Вольтера в целом более оптимистично. Вольтер изображает не подавленную жертву, которая только внутренне свободна, а человека пробуждающегося, сбрасывающего груз предрассудков, которые делали его рабом. Именно такое значение имеет у Вольтера образ Сеида («Магомет»). Он поднимает вооруженный бунт против Магомета, но этот бунт — только следствие того, что в душе Сеида разум освободился от предрассудков и иллюзий.

Вольтер вносит существенно новые штрихи и в образ деспота, казалось бы, достаточно хорошо разработанный уже у Расина (образы Нерона, Пирра, Гофолии) и отчасти у Корнеля (образы Клеопатры, Арсинои). Корнеля и Расина более всего заботил человек, страсти которого были ничем не обузданы, который действовал по слепому инстинкту. Вольтер отчасти в связи с тем, что его внимание привлекает столкновение и борьба различных мировоззрений, наделяет деспота особым отношением к миру, особой идеологией. Дон Гузман не только жестоко подавляет население Перу, но еще исходит из того, что американские жители, которых пытаются подчинить себе чужеземные завоеватели — испанцы, — своеобразные «недочеловеки», существа, годные только на рабское состояние. Таков же у Вольтера Магомет, который возводит в теорию стремление подчинить себе волю других людей, воздвигая принципиальное различие между собой, своего рода сверхчеловеком, и остальными людьми, годными только на то, чтобы способствовать росту его величия и могущества.

В образе Магомета, так же как в образах дона Гузмана, Полифонта, Атамара, Вольтер, кстати, подвергает серьезному ограничению тезис Корнеля о величии и внутренней красоте самостоятельного, свободного от всякого влияния извне человека, человека, решающего все автономно, под давлением собственных внутренних импульсов. Справедливость требует напомнить, что Корнель и особенно Расин также тяготели к этому ограничению, стремясь при этом углубить гуманизм, присущий классицистическим тезисам о приоритете сознания над бытием. Корнель тяготел к подобному ограничению в своих трагедиях «второй манеры» («Родогуна», «Никомед»), Расин в образах своих тиранов. Но у Вольтера это ограничение получает уже вполне отчетливое решение и формулировку. Для него наиболее отрицателен и враждебен человек, который, хотя и действует самостоятельно, подчиняет при этом себе Других людей, превращает других людей в орудие своей воли. Принцип самостоятельности соединяется здесь с идеей борьбы против деспотизма. Это чрезвычайно важный шаг в развитии классицистического искусства, это переход от ортодоксального классицизма к Просвещению.

Мы не точно характеризовали бы образ героя-бунтаря у Вольтера, если бы не учитывали, что он очень тесно связан у писателя с образом народной массы, роль которой в трагедии Вольтера значительно повышается по сравнению с Расином Народ, войско, если вспомнить «Баязета», «Британника» и другие произведения Расина, являлись очень важным фактором в борьбе героя против его преследователей, причем, правда, народ не обязательно всегда выступал на стороне героя или героини В «Ифигении в Авлиде», например, он действовал против нее. Он являлся во всяком случае дополнительным обстоятельством, создающим перевес сил или на стороне героя, или на стороне его врагов, усиливающим их, делающим их более мощными. И вот у Вольтера этот важный дополнительный фактор становится поистине решающим. Только народ оказывается способен разрешить победу или поражение героя. От того, на чью сторону станет в конечном счете народная масса, зависит все Сила героя или деспота определяется тем, кого из них поддерживает народ. Нельзя никак забывать того, что Полифонт («Меропа») силен в начале пьесы только тем, что он опирается в это время на обманутый им народ. Могущество Магомета также проистекает от поддержки со стороны введенной им в заблуждение народной массы Когда Сеид гибнет от яда, подсыпанного ему в питье слугами Магомета по приказанию последнего, Магомет использует эту смерть для того, чтобы дискредитировать Сеида в глазах народа Он объясняет ее как кару, якобы ниспосланную богом, как кару, которая якобы постигла Сеида

потому, что он восстал против Магомета. Дискредитация Сеида в глазах народа еще важнее для Магомета, чем самое устранение Сеида. И это потому, что борьба героя и деспота есть одновременно и борьба за народную массу. Недаром в «Смерти Цезаря» народ систематически переманивают на свою сторону сначала Юлий Цезарь, затем Брут, наконец Антоний.

И самое существенное во всем этом, что выступление героя против деспота непременно ведет к восстанию народа против последнего. Замор не только совершает индивидуальный террористический акт против дона Гузмана. Он также возглавляет народное восстание против него («Альзира»). Сеид не только в одиночку выступает против Магомета, но и ведет за собой против него народ. Эгист («Меропа») не только убивает своей рукой Полифонта, но и добивается поддержки своих враждебных Полифонту актов со стороны народа. Лишь поддержка народа, который одобряет убийство Полифонта, и приносит Эгисту окончательную победу.

Все это не значит, впрочем, что Вольтер, в отличие от Корнеля и Расина, признает первенствующую роль народа в трагедии, что он отменяет форму трагедии, органически связанную с пониманием роли народа в общественной жизни как роли второстепенной. Нет, народ все-таки первенствующей роли и у него не получает. Он недаром демонстрируется всегда обманутым, не способным на самостоятельное действие, на реалистическое, свободное от иллюзий видение мира. Главное сосредоточено у Вольтера все-таки в выдающейся личности, в Бруте, в Заморе, в Сеиде, в Эгисте, а не в народе, который только скрепляет своей печатью инициативу этой личности, следует за ней.

4

Эстетические установки Вольтера как драматурга укрепляются и получают свое утверждение в произведениях его учеников, среди которых особенно выделяются Сорен, Лемьер и Леблан, выступающие со своими пьесами в 60—70-х годах XVIII в., т.е. одновременно с написанием и постановкой вольтеровских «Гебров» и «Скифов». К 1760 г. относится трагедия Сорена «Спартак». В 60-х и 70-х годах ставится трагедия Лемьера «Вильгельм Телль» и «Вдова Малабара». В 1763 и 1772 гг. выходят в свет трагедии Леблана — «Манко Капак» и «Друиды». Следует напомнить, что кризис системы абсолютизма достигает в 60—70-х годах своего апогея, что в это время особо обостряется движение против абсолютной монархии во Франции, издается Энциклопедия, в конце 50-х и в 60-х годах выступают со своими лучшими произведениями Дидро, Гольбах, Гельвеций, Руссо, что в 1775 г. на сцене появляется «Севильский цирюльник» Бомарше, что только пятнадцать-тридцать лет отделяет эти годы от революции.

Развивая начатое Вольтером, Сорен, Лемьер и Леблан уже не довольствуются вниманием Расина к людям униженным и находящимся в слабом положении. Подобно позднему Вольтеру они концентрируют свое внимание на людях, испытывающих социальное угнетение, на людях, принадлежащих к низам общества. О такого рода концентрации внимания на социальных низах свидетельствует образ раба Спартака у Сорена или образ крестьянина Телля у Лемьера. Правда, Сорен, так же как Вольтер в «Альзире», «Магомете», «Меропе», допускает известные уступки традициям старого классицизма в том отношении, что он делает Спартака сыном Ариовиста, вождя одного из германских племен, побежденного римлянами. Он подчеркивает, таким образом, в Спартаке его высокое социальное положение в прошлом, которого он лишился в результате того, что войско его отца было разгромлено Римом, отец убит, а сам он взят в плен. Но тот факт, что центральным героем становится человек, который был рабом, вырвавшийся, по его собственным словам, к славе и блеску из «глубины позора», из «презренного положения», создавший, не взирая на это положение, армию (д.III, сц.4) и возглавивший восстание рабов, которые под его руководством стали героями (д.I, сц.1), сохраняет свое значение, несмотря на все оговорки автора.

Более отчетливо и уже безоговорочно интерес к герою из социальных низов проявляется в трагедии «Вильгельм Телль» Лемьера, герой которой, по словам Ульриха, помощника Геслера, «относится к людям темного происхождения». Он занят трудом земледельца и единственной собственностью его является лишь его физическая сила и ловкость в стрельбе (д.III, сц.1). Выделиться из людей «подлого звания» Телль, как утверждает тот же Ульрих, может только при помощи своей смелости и того, что ему «нечего терять» (д.IV, сц.5).

Отвергая образ созерцательного, углубленного в себя героя Расина, ученики Вольтера выдвигают на первый план активного, бунтующего героя, который не только не согласен с существующим порядком вещей, но и смело борется против него. Наиболее показателен в этом отношении Телль Лемьера. Он поднимает восстание против австрийского наместника в Швейцарии Геслера, убивает его и добивается уничтожения деспотического порядка, насажденного в Швейцарии чужеземцами-завоевателями.

В том же аспекте рисуется у Сорена Спартак, вождь и организатор восстания, нанесшего ошеломляющие удары римлянам и доведшего их почти до катастрофы.

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Критика старого режима сопровождается у Сорена, Лемьера и Леблана, так же как ранее у Вольтера, позитивной системой мировоззрения. Положительный герой является у них, точно так же как у Вольтера, не только мятежником, но и носителем определенной системы принципов. Так сореновский Спартак проводит в своих мероприятиях совершенно новое, неприемлемое полководцу старого типа Крассу понимание войны. В то время как люди, подобные Крассу, видят в ней способ завоевания чужой страны, покорения другого народа и вообще средство приобретения рабов, в то время как они не знают в своих действиях чувства жалости и руководствуются стремлением устрашить противника, Спартак рассматривает войну как средство «освобождения народов» (д.III, сц.4), как покровительство слабым и угнетенным. Он всеми силами ратует против мародерства, против убийства мирных граждан, против расхищения их имущества. Он проповедует милосердие по отношению к побежденным. Он не хочет отягчать зло, нависшее над землей. Он стоит за его максимальное «смягчение» (д.I, сц.2). Тот же характер гуманности, направленной против варварства, отличает мировоззрение Манко Капака, героя одноименной трагедии Леблана. Манко Капак пропагандирует прощение и милосердие по отношению к побежденному врагу, проповедует мир, человечность, обличает защитников войны, сторонников истребления врагов и суровых кар. Отметим гуманистический, просветительский характер идеологии верховного жреца Сендонакса из трагедии Леблана «Друиды», идеологии, которая обращена против жреца Эмнона, стоящего на страже «предрассудков», жестокого, преследующего инакомыслящих и охраняющего интересы всего сословия друидов. Отметим и точку зрения Телля, который противопоставляет славе добродетель, согласен на то, чтобы его имя было забыто потомством, лишь бы были уничтожены тираны, стремящиеся подчинить себе Швейцарию.

Передовая система принципов обязательно противопоставляется у учеников Вольтера архаическому мировоззрению, носителями которого оказываются деспоты, вроде Красса («Спартак»), завоеватели, вроде Геслера («Вильгельм Телль») или жрецы, защищающие старый порядок («Вдова Малабара», «Манко Капак», «Друиды»). Очень важна эта направленность передового мировоззрения у Сорена, Лемьера, Леблана против реакционеров, ее боевой, наступательный характер. Важно и другое — то, что Лемьер и Леблан уделяют серьезное внимание самой тщательной обрисовке образа врага. Они изображают его не только сильным, опирающимся, как Геслер, на войско, как первосвященник Тамзи («Манко Капак») и жрец Эмнон («Друиды»), на религиозные предрассудки народа. Они представляют врага как лицо, опасное своим умом, хитростью, коварством. Геслер действует против Телля, Мельхталя и других швейцарцев, совсем не подчиняясь при этом мгновенным настроениям гнева, раздражения и т.п. Он строго анализирует свое поведение, руководствуется холодным, трезвым расчетом. Он не просто давит и гнетет противника, он озабочен тем, как ему превратить народ а покорную, тупую массу, как подчинить его инстинктивному чувству страха, как заставить его поступать вопреки разуму. Хитрость проявляет и первосвященник Тамзи. Совсем не случайно, что в своей борьбе против Манко Капака, этого «философа на троне», он использует мятежников, которыми предводительствует Гуаскар. Тамзи укрепляет этим союзом свои позиции, хотя мятежники преследуют в своих выступлениях против Манко Капака совсем другие цели, нежели Тамзи. Они стремятся к свержению монархии вообще, в то время как он думает только об устранении просвещенного абсолютизма.

Прямые последователи Вольтера — Сорен, Лемьер и Леблан — делают известный шаг вперед в сравнении с Вольтером в том отношении, что они подчеркивают в своих положительных героях сознательно общественный, общенациональный характер их деятельности. Они ценят в них, в отличие от Расина и следующего за ним Вольтера, постоянное стремление взять под защиту не свои частные интересы, подавленные всемогущим противником, а интересы целого. Они в то же время, в отличие от Корнеля, видят в этом целом уже не отвлеченное государство, якобы стоящее над классами и партиями, а подавленное большинство населения страны, всю совокупность нации. Спартак недаром заявляет, что он затеял воину с Римом совсем не для того, чтобы вызволить одного себя; из рабского состояния, не для одной «собственной выгоды». Он видит в себе «мстителя за землю, испускающую стоны» (д.V. сц.5), мстителя за «угнетенную землю» (д.III, сц.4). Аналогичен образу Спартака образ Эмирены из «Друидов» Леблана, которую беспокоит мысль о будущем Галлии. Галлия подверглась нападению со стороны захватчиков-римлян, а Эмирена, зная как важна для победы над римлянами жизнь галльского полководца Клодомира, предлагает в жертву богам себя вместо Клодомира, который совершил преступление против религии и должен быть принесен в жертву. Стоит вспомнить также образ лемьеровского Телля, который в своих поступках исходит из нужд родины и убеждает Мельхталя не столько мстить за своего отца, убитого завоевателями, сколько бороться за освобождение родной страны, бороться против «железного ига» австрийцев, которое нависло над всей Швейцарией.

Сорен, Лемьер, Леблан воспринимают, впрочем, у классицизма XVII в. и у Вольтера не только оппозиционные, прогрессивные его стороны, но и стороны консервативные. То обстоятельство, что борьба нового общественного порядка против старого отождествляется в их трагедиях с борьбой двух мировоззрений, вернее подменяется этой борьбой, обусловливает отрешенность их

трагедий от реального мира. Они ограничивают конфликты своих пьес столкновением лидеров, вождей. Они оставляют за пределами сцены, на которой развертывается действие, народную массу, представляют последнюю слепым орудием, пассивно исполняющим предначертания идеологов. Любопытна в этой связи явная гиперболизация положительного героя, руководящего массой. Он приподнят над обыкновенными людьми уже у Сорена, который именно в таком духе интерпретирует Спартака. Один из ведущих персонажей трагедии Норис, вождь племени, воюющего вместе со Спартаком против римлян, недаром утверждает, что на лбу Спартака начертано нечто «грандиозное и ужасающее», что он кажется стоящим «над человечеством», что он производит впечатление не смертного, а «героя» или даже «бога» (д.IV, сц.1). Недооценка массы, пусть и не столь явная, как у Сорена, присутствует и у Лемьера, который вполне закономерно заставляет своего Телля называть народ «опустившимся», «забывшим о своих правах». Телль видит свою задачу именно в том, чтобы об этих правах ему напомнить, доказать ему своим поведением, что «честь еще существует в Швейцарии» (д.III, сц.2). Слова Телля относительно народа как бы повторяет и Ульрих, который сообщает Геслеру, что «народ только ропщет» и не осмеливается сделать что-нибудь для своего освобождения. Лишь у Телля, по его словам, можно еще обнаружить в глазах «гордость» (д.III, сц.1).

Отмечая слабые стороны трагедии, создаваемой учениками Вольтера, нельзя, правда, забывать, что ей несвойственно то вынужденное признание абсолютной монархии, носившее характер своеобразной трагической необходимости, с которым мы имели дело у Корнеля и Расина и которое было значительно ослаблено у Вольтера. Но рассматривая борьбу нового со старым как борьбу безоговорочную, как борьбу на смерть, Сорен, Лемьер, Леблан, так же как и Вольтер, видят движущую силу перехода к новому не в действиях народных масс, а в силе идей, к которым приходят передовые люди, вожди, идеологи. В этом их слабость, поскольку они возвещают революцию сверху, революцию без масс. Эта слабость содействует тому, что герои, нового типа, непривычный для Корнеля и Расина, выдвинутый Вольтером, сохраняется у его учеников в традиционной системе классицизма XVII столетия, т.е. в трагедии камерного склада.

Интересны в этом отношении и присутствующие в трагедии учеников Вольтера образы просвещенных монархов и жрецов-просветителей, особенно отчетливо обрисованные у Леблана в его «Манко Капаке» и «Друидах». Пьеса «Манко Капак» завершается победой новых идей и новых порядков, эти идеи воплощающих. Но победу эту реализует мудрый правитель в борьбе с реакционерами, которые бешено сопротивляются нововведениям и которых новый правитель вынужден уничтожить. Именно так поступает Манко Капак, вождь перуанского племени, стоящий во главе государства и, кстати, опирающийся на войско. Именно так же действует верховный жрец Сендонакс против других жрецов, предводимых Эмноном («Друиды»).

5

Переходя к рассмотрению классицистической трагедии, создававшейся в период революции, в годы 1789—1792, следует с самого же начала отметить, что трагедия революционных лет во многом явилась завершением, итогом многовековой эволюции классицизма.

Трагедии в первые годы революции писались в основном Мари-Жозефом Шенье, Антуаном Арно и Шарлем Ронсеном. Первый выпустил в 1789 г. «Карла IX», в 1790 г. — «Генриха VIII», в 1791 г. — «Жана Каласа», в феврале 1792 г. — «Кая Гракха». Второй поставил в мае 1792 г. «Лукрецию» и «Мария в Минтурнах». Третий — в 1790 г. «Людовика .XII», а в июне 1792 г. — «Аретафилу, или революцию в Кирене».

Отличительные черты трагедии революционного классицизма определялись тем, что предреволюционный классицизм создавался в условиях прочного старого режима и был направлен против существовавшей тогда мощной абсолютной монархии, против присущего ей деспотизма, против сословного неравенства, свойственного всему строю, в то время как революционный классицизм, создававшийся в 1789—1792 гг., имел дело с повергнутым наземь, опрокинутым, хотя еще и не до конца уничтоженным социально-политическим порядком прошлого. Трагедии революционных лет были, таким образом, написаны и ставились на сцене в условиях 1789—1792 гг., когда буржуазная революция находилась еще, несмотря на достигнутые успехи в деле сокрушения феодализма летом 1789 г. под серьезной угрозой справа. В руках М.-Ж.Шенье, Арно, Ронсена классицизм сохранил именно поэтому многие наиболее прогрессивные традиции предреволюционного классицистского искусства. Некоторые из этих прогрессивных традиций получил» в условиях революционного времени возможность углубления, дальнейшего развития и значительно обогатились новыми темами и новыми аспектами прежних тем.

Говоря о прогрессивных традициях предреволюционного классицизма, усвоенных и развитых трагедией эпохи революции, необходимо отметить прежде всего глубокую самостоятельность и независимость героя трагедии революционных времен. Ибо он мыслит и действует вопреки установленным мыслям и обычаям, вопреки, устоям, освященным временем и привычкой. Уже в первой трагедии, появившейся в годы революции, в «Карле IX» Мари-Жозефа» Шенье отчетливо выделились носители положительного начала — гугенот адмирал Колиньи и король Наварры (будущий Генрих IV). Они отличались своим свободолюбием и вольномыслием, своей

своей независимостью и автономией, тем, что оказались подчиненными только своему сознанию, своим личным идеям. Такое же вольнолюбие и свободомыслие отличали центральных героев других трагедий М.-Ж.Шенье — его «Жана Каласа» и «Кая Гракха», а также его Анну Болейн из «Генриха VIII». Жан Калас не случайно заявлял, что подлинная честь находится у человека только в «глубине души»» («Жан Калас», д.IV, сц.4). Свободолюбивыми и независимыми изображались у Арно Марий («Марий в Минтурнах») и Брут («Лукреция»). Независимыми и никому не подчинявшимися рисовались Ронсеном центральные герои его «Людовика XII», а также героиня ронсеновской «Аретафилы» и союзник этой героини, вождь восстания Энар.

Противники положительных героев у Шенье, у Арно, у Ронсена повторяют чужие, до них высказанные, всеми апробированные! мысли и суждения о вещах и людях. Они выражают принципы, сложившиеся в условиях авторитарного, архаического строя жизни, утверждают идеи, освященные стариной и авторитетом. Так поступают в «Карле IX» Шенье французская королева Катерина Медичи и ее единомышленник кардинал де Лоррен. Так действуют заглавный герой «Генриха VIII» Шенье и консул Опимий, один из основных персонажей «Кая Гракха» Шенье. Так ведут себя в «Лукреции» Арно царь Тарквиний, в «Марии в Минтурнах» Арно сенатор Геминий, в «Людовике XII» Ронсена королевские министры Героэ и Вольмар. И вот в противоположность им положительные герои трагедий революционных лет проводят мысли и идеи, соответствующие их внутренним убеждениям, которые возникают у них зачастую вопреки велениям других людей и учреждений, ибо они не принимают во внимание господствующих в окружающем их обществе точек зрения, мыслят и чувствуют по-своему так, как подсказывает им совесть.

С этим связано и исключительное упорство, неспособность пойти на какие-либо сделки, также напоминающие героев дореволюционной трагедии. Положительные герои М.Ж.Шенье, Ронсена, Арно не способны ни на какие уступки, не могут допустить отказ от своих принципов и убеждений. Кай Гракх у Шенье гордо отвергает предложение консула Опимия перейти на сторону сенаторов И предать дело бедняков, которых защищает Кай Гракх и с которыми не желают разделить свои богатства патриции, нажившиеся на войнах Рима. Анну Болейн преследует, заключает в тюрьму, приговаривает к смертной казни разлюбивший ее супруг, английский король Генрих VIII. Но она не уступает ему, не соглашается с обвинениями в измене, которые предъявляет ей на основании подкупленных свидетелей королевский суд. Вопреки инсинуациям клевретов короля она считает себя «оправданной в глубине своего сердца» («Генрих VIII», д.III, сц.3). Ту же непримиримость, неуступчивость обнаруживаем мы у невинно осужденного на смерть Жана Каласа из одноименной пьесы М.-Ж.Шенье. Он гордо предпочитает смерть измене своим убеждениям. Аретафила у Ронсена не идет на предложение тирана Нората выдать за него замуж дочь. Она согласна скорей погибнуть, чем вступить в договор с человеком, уславшим в изгнание ее мужа Эглатора. Гордость Мария у Арно такова, что его «ничто не способно сломить» («Марий в Минтурнах», д.II, сц.2). И это несмотря на то, что он находится вне Рима, изгнанный из него сенаторами, и ежеминутно опасается быть убитым.

Трагедия, создающаяся в революционные годы, и в том отношении поддерживает и углубляет тенденции старого и предреволюционного классицизмов, наметившиеся еще у Расина и по-настоящему развернутые Вольтером, Сореном, Лебланом, что она распространяет конфликт за пределы душевной жизни героя, стремится захватить в сферу борьбы внешний мир, дополнить столкновение враждебных идей и чувств столкновением между персонажами. Для М.-Ж. Шенье, Ронсена, Арно дело уже не только в борьбе принципов, идей, страстей, чувств, борьбе, происходящей внутри героя, в его душе, но и в конфликтах, возникающих между носителями этих идей и страстей, в стычке между отдельными героями. Характерно в этой связи в трагедии «Карла IX» соотношение, с одной стороны, образов Колиньи, Лопиталя и, с другой стороны, образов Катерины Медичи, кардинала де Лоррен. Характерно и сопоставление фигур французского короля Людовика XII, крестьянина Монталя, военачальника Баярда с фигурами королевского интенданта Героэ, королевского министра Вольмара в трагедии Ронсена «Людовик XII».

Конечно, стремление к выходу за пределы душевной жизни героя влечет в трагедии революционного классицизма, так же как ранее в трагедии Вольтера и его школы, к частичному отходу от психологического раскрытия человека. Оно влечет за собой частичное снижение исключительно тонкого искусства изображения внутреннего мира человека, которое имело столь большое значение для творчества Корнеля и особенно Расина. Но эта существенная утрата восполняется не менее существенным завоеванием — демонстрацией борьбы героя во внешнем мире против сил ему враждебных. Надо только иметь в виду, что показ столкновений героя с внешним миром явился в трагедии вольтеровской школы и в трагедии революционного классицизма только самым началом процесса, который достиг своего апогея лишь в XIX в., у романтиков, так что открытие внешнего мира, сделанное Вольтером и драматургами революционного классицизма, находится у них в зачаточном состоянии, в то время как открытие внутреннего мири, сделанное Корнелем, раскрывается уже у Расина в полную силу.

Как бы то ни было, но создатели трагедии революционного классицизма именно в связи со своим стремлением к выходу за пределы душевной жизни человека отклоняют изображение персонажей с раздвоенным внутренним миром, создают цельные характеры, свободные от внутренней расщепленности, от внутренних противоречив, игравших большую роль у Расина, оказываются в этом-отношении ближе к Вольтеру и его школе. В «Людовике XII» и в «Аретафиле» мы имеем дело, если судить по образам Людовика XII, Баярда, Монталя, по образам Энара, Эглатора, Аретафилы, с персонажами, которые знают, чего они хотят, для которых? не существует ничего неясного, никаких сомнений. Правда, некоторые колебания вспыхивают у Аретафилы, но они не касаются главного — ее ненависти к узурпатору Норату, ее решения уничтожить его. Они имеют отношение лишь к сравнительно второстепенному пункту — к Энару, к тому, достоин ли он быть мстителем за Эглатора и республику или нет.

В «Лукреции» Арно также отсутствует положительный герой, раздираемый внутренними противоречиями. Лукреция целиком подчинена одному чувству — чувству долга, и кончает с собой только потому, что становится жертвой насилия со стороны царского сына Секста, только потому, что оказывается слабее его Что касается самого Секста, то для него в начале трагедии имеет, правда, некоторое значение его раздвоенность между обязанностями наследника царского престола и страстью к Лукреции. Однако в последующих ситуациях трагедии, чем дальше идет развитие ее действия, внутренняя раздвоенность Секста все более ослабляется. Страсть заглушает в нем голос долга. Секст к концу трагедии в момент своего покушения на честь Лукреции представляется очень цельным персонажем: идея долга совершенно исчезает из его внутреннего мира. Он целиком отдается страсти, оказывается полностью во власти стихии.

Представление о том, что авторы трагедий революционных лет тяготеют к изображению цельных характеров, вызывает, правда, сомнение, стоит только вспомнить, что Карл IX, герой одноименной трагедии М.-Ж.Шенье, более всего характеризуется своей внутренней расщепленностью между «просвещенческими» принципами Колиньи и Лопиталя, с одной стороны, и «абсолютистской» точкой зрения Катерины Медичи и кардинала де Лоррен — с другой. Но Карл IX, если к нему внимательно присмотреться, не то что раздвоен, а просто не выработал собственных, самостоятельных принципов, подчиняется чужим идеям, повторяет высказывания чужих людей, то вдохновляясь мыслями Лопиталя, то воспламеняясь мнениями Колиньи, то пассивно следуя за заявлениями Катерины Медичи, то рабски копируя разглагольствования кардинала де Лоррена. Представление о том, что отрицательный герой лишен мыслей, что в его душе превалирует стихийное, бессознательное начало, представление, к которому приводит логика развития образа Карла IX укрепляется в образе Генриха VIII. Внутренний мир последнего совсем не представляет собой, как у Расина или Корнеля, арену для борьбы двух принципов или борьбы принципа со страстью В душе Генриха VIII не главенствует вместе с тем какая либо доминирующая идея, исключающая все прочее. Генрих VIII целиком захвачен страстью к Джен Сеймур, ради которой он забывает о своей жене, Анне Болейн. Он подчиняет этой страсти все свое поведение, обвиняет свою жену в измене, добивается ее заключения в тюрьму и смертной казни.

Образ врага, отрицательного персонажа, как он создается в первых трагедиях М.-Ж Шенье и у Арно (ср. фигуры Карла IX, Генриха VIII и Секста), напоминает по силе стихийного чувства, овладевающего им, персонажей Расина (ср. фигуры Пирра, Нерона, Роксаны). Позднее он приближается к той интерпретации врага, которую мы имели у Вольтера и его учеников, рисовавших врага хитрым и умным. Если Генрих VIII и Секст напоминают Пирра и Нерона, то при знакомстве с судьей Клераком («Жан Калас» Шенье), с консулом Опимием («Кай Гракх» Шенье), с правителем Норатом («Аретафила» Ронсена) на ум приходят фигуры вольтеровских Магомета и Полифонта. Другое дело, что уже в образах Карла IX, Генриха VIII, Секста мы имели дело с чуждой Расину цельностью характера. У Клерака, Опимия, Нората эта цельность определяется отсутствием у них самостоятельных, собственных идей. Им именно поэтому все ясно. Они именно поэтому не знаки сомнений. Сомнения остаются у них где-то позади, за пределами действия, до начала пьесы, а если и возникают, то только в ее финале. Характерно, что и «Жан Калас», и «Кай Гракх» заканчиваются победой отрицательного персонажа и его краткой репликой. А в этой реплике выражаются угрызения совести и сомнения в своей правоте, овладевшие персонажем, который только что одержал победу. В репликах этих как бы свидетельствует о своем существовании пробудившаяся, свободная, собственная мысль, которая отсутствовала в течение всего действия.

Трагедия революционного классицизма сильно напоминает, предреволюционный театр и самим образом центрального героя. Знакомясь с пьесами М.-Ж.Шенье, Ронсена, Арно, мы снова встречаемся в них, так же как ранее у Расина и Вольтера, с образом несчастной жертвы произвола, насилия, с человеком, оказавшимся во власти материально превосходящего врага, который опирается на армию, полицию, тюрьмы. Антитеза слабого, униженного героя и могущественного противника, каким являются в «Генрихе VIII» бывшая королева Анна Болейн и ее муж, ныне царствующий король Генрих VIII, в «Жане Каласе» узник Калас и судья Клерак, в

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука», 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

«Марии в Минтурнах» лишенный всех прав Марий и стоящий у власти сенатор Геминий, сохраняет, таким образом, свое значение и для Шенье, и для Арно, и для Ронсена. Сравните в «Лукреции» противостоящих персонажей — беспомощную Лукрецию и всесильного Секста, в «Аретафиле» жену бывшего правителя Кирены Аретафилу и теперешнего ее правителя Нората, в «Людовике XII» обвиненного в преступлении крестьянина Монталя и королевского интенданта Героэ. В этой связи для «Генриха VIII» и «Жана Каласа», для «Мария в Минтурнах», «Аретафилы» и «Людовика XII» весьма характерен знакомый нам по Расину и Вольтеру герой, заключенный в тюрьму, лишенный свободы действия, появляющийся в сопровождении вооруженной охраны. Стоит вспомнить образы Анны Болейн, Жана Каласа, Монталя, Аретафилы и ее дочери Оксианы. А в «Аретафиле» и в «Марии в Минтурнах» мы встречаемся, кроме того, если вспомнить об Эглаторе и о том же Марии, с героем-изгнанником, которого преследует всесильный противник, с героем, скрывающимся от своих врагов, от Суллы и Нората, которые временно взяли над ним верх. Эглатор обрисован Ронсеном как человек, высланный из страны, прячущийся после своего возвращения домой в уединенной хижине на окраине города, как человек, объявленный вне закона, «влачащий свои дни в позоре» («Аретафила», д.I, сц.2), как беглец, которого клеймит и поносит, объявляя его преступником, Норат, завладевший властью. Марий у Арно изображен покинутым друзьями, несчастным, выброшенным отовсюду, преследуемым судьбой. Он бродит во мраке ночи, которая покрывает его своей тенью, ему кажется, что он «блуждает» по «обломкам мира», что море «прислушивается» к нему со «страхом», что земля «отталкивает его от себя», что все «смолкло», все «в глубоком ужасе», «избегает» его («Марий в Минтурнах», д.II, сц.1).

Наряду с образом угнетенного человека, М.-Ж.Шенье, Ронсен, Арно, следуя в этом отношении за трагедиями Сорена, Лемьера и Леблана, выдвигают образы положительных персонажей совершенно иного типа, нежели те, что действовали у Расина и отчасти еще у Вольтера. У Расина, правда, такие образы намечались в «Гофолии», но в большинстве его трагедий мы не обнаруживали такого рода героев, как Колиньи, Лопиталь и Генрих, король Наварры («Карл IX»), как Крамер («Генрих VIII»), как Лассаль («Жан Калас»). Мы не встречаем у него и героев, подобных Людовику XII и Баярду («Людовик XII»), Энару («Аретафила»), Спурию и Бруту («Лукреция»). Это уже не те несчастные, угнетенные люди, сохранившие при этом свое внутреннее достоинство, которых любил изображать Расин. Это и не униженные, слабые персонажи, только что пробуждающиеся к сопротивлению, которых предпочитал выводить в своих пьесах Вольтер. Это люди, которые поднимают протест против зла не потому, что оно нанесло ущерб лично им, а потому, что страдает вся страна. Лично они занимают довольно высокое положение, являясь военачальниками, как Колиньи, Баярд, министрами, как Лопиталь, Крамер, судьями, как Лассаль, королями, как Людовик XII, Генрих Наваррский, начальниками тюрьмы, как Энар. Они действуют против существующего строя бескорыстно, имея в виду не изменение личного положения, а перемены в судьбе всей страны, в положении других людей.

Они действуют в качестве всеобщих защитников, озабочены не своими собственными злоключениями и бедами, а судьбами и несчастиями целой нации. Они напоминают в этом отношении сореновского Спартака, лебланoвских Манко Капака и Сендонакса, лемьеровского Вильгельма Телля. Так, Энар у Ронсена думает не о себе, а о восстановлении республики, о свержении тирана Нората, о возвращении на родину Эглатора и об его восстановлении на посту руководителя государства, об освобождении заключенных в тюрьме жены и дочери Эглатора Аретафилы и Оксианы. Аретафила ставит себе целью «спасти государство» и «отомстить за мужа», т.е. за Эглатора («Аретафила», д.IV, сц.11). Эглатора же более мучает «иго», которым «подавлено» население Кирены, нежели свое собственное изгнание из родной страны («Аретафила», д.I, сц.3). Вспомним еще, что Людовик XII и Баярд обеспокоены нищетой народа, его задавленностью налогами и злоупотреблениями «вельмож» и «министров», а совсем не своим положением. Вспомним, наконец, что Марий решает покончить с собой, но его уводит от мыслей о смерти уверенность в том, что он еще нужен Риму. Он решается продлить жизнь, так как смерть равносильна для него «бегству». Он печется о спасении сына не потому, что это его сын, а потому, что это возможный продолжатель его дела.

В этой связи приобретает исключительную роль мировоззрение героя в трагедии. Вслед за Вольтером и его учениками, которые придавали большое значение антитезе и борьбе различных идеологий (ср. вольтеровских «Заиру», «Альзиру», «Магомета», сореновского «Спартака», лемьеровского «Вильгельма Телля», лебланoвского «Манко Капака» и др.), в противовес Расину, которого, как правило, не интересовало столкновение мировоззрений, писатели, создававшие трагедии в годы революции, концентрируют свое внимание на людях, владеющих целой системой убеждений, на людях вещающих твердые, выработанные принципы. Идеология положительного героя рассматривается при этом, так же как у вольтеровских учеников, в качестве идеологии оппозиционной, атакующей наличные общественные порядки. Она отражает интересы не привилегированной кучки, а подавляющего большинства населения страны. Выступая на стороне нового против старого, она квалифицируется как передовая идеология и противопоставлена идеологии апологетической. Носители охранительного отношения к миру — французская королева

Катерина Медичи, кардинал де Лоррен, король Генрих VIII, судья Клерак, консул Опимий, королевский интендант Героэ и министр Вольмар — находятся в конфликте с положительными персонажами именно как сторонники реакционной идеологии. Колиньи, Лопиталь, Крамер у Шенье, Людовик XII, Баярд, Монталь у Ронсена выдвигают идею конституционной монархии, идею ответственности короля перед законом. Кай Гракх у того же Шенье высказывается за республику Спурий и Брут из трагедии Арно «Лукреция» также ратуют за законность, республику и мир Судья Лассаль в «Жане Каласе» защищает право человека свободно мыслить, поступать, защищает веротерпимость и доверие к человеку, необходимое для нормального судопроизводства. Если таковы позиции Колиньи, Лопиталя, Крамера, Лассаля, Кая Гракха, Спурия, Брута, Людовика XII, Монталя, то их антагонисты стоят как раз на страже абсолютизма, Привилегий господствующих сословий, дворян и священников, на страже бесправия и ничем не ограниченного самоуправства короля. Они обороняют нетерпимость, религиозный фанатизм, феодальное судопроизводство, основанное на равнодушии к человеческим страданиям, на жестокости. Они берут под защиту власть аристократии, сенаторов, богачей. Именно так думают и поступают Катерина Медичи и кардинал де Лоррен, Генрих VIII и Клерак, Опимий и Тарквиний, Героэ и Вольмар.

То обстоятельство, что создатели трагедий революционного классицизма определенно предпочитают традиции Вольтера традициям Расина, сопровождается тем, что они выдвигают, как и Вольтер, в своих произведениях в качестве положительного героя не пассивные жертвы произвола и насилия, а бунтарей, мстителей. Особенно характерно безбоязненное, бескомпромиссное отношение к действительности, наступательный дух для Ронсена, для таких образов его «Аретафилы», как сама Аретафила, Энар, Эглатор, образов, которые напоминают соответствующие персонажи «Магомета», «Меропы», «Альзиры» Вольтера, а также сореновского Спартака и лемьеровского Вильгельма Телля. Герои Ронсена не только осмеливаются иметь свои собственные суждения, расходящиеся с принятыми в верхах точками зрения на мир. Они не только отстаивают свои взгляды на существующее Они стремятся сокрушить чуждые им, но распространенные и утвердившиеся точка зрения. Они смело выступают против носителей этих точек зрения, пытаются распространить свои взгляды среди окружающих их людей. В «Аретафиле» Ронсена рассказывается о борьбе против тирана Нората, которую ведут Эглатор, Аретафила, Энар, Федим, о восстановлении в конце трагедии низвергнутого Норатом республиканского строя в Кирене, о возвращении изгнанного Норатом правителя республики Эглатора, об освобождении из тюрьмы жены Эглатора Аретафилы и его дочери Оксианы. Стоит задержаться на образе Аретафилы чтобы спасти свободу своей страны, жизнь мужа и дочери, Аретафила отравляет Нората, но чтобы одновременно с этим усыпить подозрение тирана, она сама выпивает на его глазах отравленное вино перед тем, как дать его выпить осужденному ею на смерть.

М.-Ж.Шенье, впрочем, далеко не сразу выказывает предпочтение Вольтеру перед Расином, предпочитает не с первых же шагов образу героя-жертвы образ героя-бунтовщика В первых своих трагедиях, в «Карле IX», в «Генрихе VIII», в «Жане Каласе» Шенье более придерживался традиций Расина или, точнее говоря, производил своеобразную транскрипцию тем Вольтера в манере Расина. Рассказывал он в этих трагедиях не о бунте, а о сопротивлении насилию, усматривал активность только на стороне носителей зла. Он недаром повествовал в «Карле IX» не о революции, а о реакционном перевороте, о Варфоломеевской ночи, о наступлении сил реакции — Катерины Медичи и кардинала де Лоррена и поддавшегося им Карла IX — на деятелей прогресса — Колиньи, Лопиталя, Генриха Наваррского, о гибели Колиньи и торжестве Катерины. Точно так же в «Генрихе VIII» шла речь о заключении в тюрьму и смерти невинных людей — Анны Болейн и Норриса, о победе Генриха VIII и его клевретов, а в «Жане Каласе» имелось в виду опять-таки наступление католической реакции, арест и обвинение, заключение в тюрьму и смертная казнь ни в чем неповинного гугенота Каласа.

Шенье, изображая в своих первых трагедиях «интеллектуального» героя (Колиньи, Жан Калас, Норрис), акцентировал при этом преобладание в нем мысли над поступком. Ту же пассивность, перевес чувства над действием он подчеркивал и в образе Анны Болейн. Если сореновский Спартак, лемьеровский Вильгельм Телль, леблановский Манко Капак активно действовали, боролись за новые формы жизни, за победу нового мировоззрения, то в первых трагедиях Шенье носители нового мировоззрения не столько борцы за новые идеи, за их осуществление в жизни, сколько пропагандисты этих идей. Сила героев первых трагедий Шенье заключена в их упорстве и верности своим принципам, в силе их духа, которая воспрещает им пойти на компромисс, на уступки по отношению к сильным мира сего. Недостаток их в том, что они не решаются на бунт, а ограничиваются сознанием своей внутренней правоты. Пни как бы не хотят бороться за самих себя, отстаивать силой свои идеи и пассивно идут навстречу своему трагическому концу. В трагедии «Карл IX» все внимание устремлено на Колиньи, уверенного в справедливости своего мнения о положении в стране и вместе с тем далекого от какого-либо протеста и вызова. Норрис («Генрих VIII»), союзник Анны Болейн, заключенный королем в тюрьму и приговоренный к смертной казни, переносит свои упования в загробное бытие, не ждет ничего от реального мира. Зная, что Генрих VIII и его судьи обязательно приговорят его к смерти, Норрис

бесстрашно обличает короля. Обличения эти, однако, ослаблены тем, что Норрис прямо заявляет, что достиг того «момента своей жизни», когда «кончается власть» над ним и «рождается равенство», когда «подавленный человек», наконец, «обретает свободу» («Генрих VIII», д.III, сц.4), т.е. рассматривает смерть как переход в «лучший мир», а не как поражение.

Пассивность положительного героя в первых трагедиях М.-Ж.Шенье нельзя, впрочем, рассматривать как результат его «модерантизма», политической умеренности, недостаточной радикальности его политических позиций. В то время, когда создавались эти трагедии (1789—1791 гг.), позиции Шенье были далеки от правого фланга революционного фронта, к которому он пришел в 1793—1794 гг. Пассивность его героев была связана с тем, что после революционного переворота лета 1789 г. наступило некоторое затишье, во время которого ликвидация абсолютизма шла в значительной степени мирным путем. Лишь в 1792 г. Шенье создал образ Кая Гракха, героя одноименной трагедии. И это был образ человека активного, охваченного мятежным, наступательным духом, нисколько не уступающего бунтарям Вольтера, Сорена, Лемьера. А именно в 1792 г. в стране снова начала складываться революционная ситуация, на очереди стала революционная ликвидация конституционной монархии, уничтожение остатков самодержавия, окончательный разгром феодализма. Осуществленный 10 августа 1792 г. «Кай Гракх», в центре которого стоит образ мятежного, буйного героя, как бы подводил итоги смелому и безоговорочному обличению абсолютной монархии, католической церкви, феодального суда, которое вел в своих первых трагедиях Шенье и которое более всего свидетельствовало о прогрессивности трагедии революционного классицизма. Это — наиболее сильная сторона трагедии, создававшейся М.-Ж.Шенье.

6

Особенности трагедии революционного классицизма не сводятся, однако, к воспроизведению, продолжению и углублению старых тем, образов и идейных тенденций. Для трагедии революционных времен характерны и ее принципиальные отличия от дореволюционного театра, составившие ее своеобразие, свидетельствующие о существовании в ней принципиально нового, невозможного как в трагедии XVII столетия, так и в трагедии просветительского толка.

Если Вольтер, Сорен и Леблан обрушивались на власть предрассудков, на засилье церковников, на власть деспотизма и привилегированных сословий, то М.-Ж.Шенье и Ронсен, имея в виду того же врага, поражая в самое сердце того же противника, по-иному представляют его существо и его облик. Они уточняют и конкретизируют его. Они отказываются от абстракций, от сведения его к деспотизму вообще, отказываются видеть в нем отвлеченного тирана, берут именно поэтому в качестве предмета своих трагедий уже не античность и не средневековье, а Европу нового времени и иногда даже прямо Францию. Они сосредоточивают свои инвективы в «Карле IX», «Генрихе VIII», «Жане Каласе», «Людовике XII» не на деспотической власти вообще, а на абсолютной королевской монархии, возникшей в Западной Европе в эпоху Возрождения, не на власти знати и богачей вообще, а именно на власти феодалов и католического духовенства, причем Ронсен непосредственно имеет в виду французских феодалов XV—XVI вв.[2] Классицистская трагедия никогда не была столь конкретной, как у Шенье и в «Людовике XII» Ронсена. Не случайно в их пьесах обличению подвергаются не отвлеченные деспоты и тираны, а реальные французские короли Карл IX и Людовик XIV. А их, не говоря уже о Корнеле и Расине, не касался даже Вольтер и его ученики. У Шенье в «Жане Каласе» Людовик XIV прямо назван «врагом всякой свободы», про него прямо говорится, что его более боялись, чем уважали, что ему более льстили, чем нежно любили, что он назывался «великим» за счет «несчастий мира». Также конкретизируется враг в «Людовике XII» Ронсена, где он предстает в виде «феодальной гидры», где речь идет о «дерзости вельмож», об их произволе, где феодалы прямо именуются «грабителями» и «гордецами» («Людовик XII», д.I, сц.2). Не следует, конечно, преувеличивать размеров конкретизации, присущей М.-Ж.Шенье и Ронсену в «Карле IX», «Генрихе VIII», «Жане Каласе», «Людовике XII». Не следует думать, что они изображают Катерину Медичи, Генриха VIII, Людовика XII или семейство Каласов и крестьянина Монталя с привлечением исторически-конкретных деталей, что они показывают их «домашним образом», т.е. так же, как В. Скотт, Бальзак и Пушкин демонстрировали в своих произведениях Людовика XI, Елизавету, Петра I. Здесь, однако, важен уже самый факт обращения писателя к конкретной действительности, важен самый факт включения в его кругозор конкретной истории независимо от степени углубления в нее.

Для конкретизации трагедии у М.-Ж.Шенье не менее характерно и то обстоятельство, что он представлял своих положительных героев как исторических предшественников тех исторических сил, которые победили в 1789 г., что обращал взоры Колиньи и Каласа к будущему. Калас уверен, что в конце концов «разум победит предрассудки», что он, «распространяя повсюду вокруг свет», делает «посев будущего», убежден, что «защитники природы и гуманности» придут к его могиле «искать в ней истину» (Жан Калас», д.IV, сц.7). Калас верит, что настанет день, когда над Францией уже не будут господствовать люди, «окруженные палачами и могилами». На «горделивые головы» этих людей падуг молнии, и отомстят за «прах несчастного Каласа» (там же,

д.V, сц.6). Та же обращенность в будущее у Колиньи в «Карле IX». Рассуждая относительно того, что «мир и торговля» должны прийти на смену войне, он как бы провидит грядущие столетия. С удовлетворением отмечая, что ум человека просвещается, что человек «начинает сомневаться» и что «будущие века» довершат развитие ростков новой жизни, Колиньи восклицает: «Когда-нибудь французы, свободные от фанатизма и междоусобий, смогут стать примером для наций» («Карл IX», д.II, сц.3). В этой исторической конкретизации обличителя и объекта обличения, в приближении темы трагедии к современности, в перспективе на будущее, которая открывается в трагедии, кстати, и заключен в первую очередь тот шаг вперед, который сделала трагедия в эпоху революции по сравнению с трагедией дореволюционной. Надо только отметить, что этот новый шаг совершился в произведениях М.-Ж.Шенье и Ронсена параллельно их работе в области трагедии на античные темы. «Кай Гракх» Шенье, «Аретафила» Ронсена не являлись для них произведениями второстепенного порядка. В «Кае Гракхе» и «Аретафиле» заключались вершины творчества обоих писателей.

Историческая перспектива на будущее, открывающаяся у М.-Ж.Шенье, смягчает неразрешимость конфликта его произведений первого периода и представляет в совершенно новом свете катастрофические развязки и неизбежность поражения позитивных сил в его пьесах. Трагедийный характер пьес Шенье выражался в том, что он представлял в своих произведениях такое соотношение борющихся сил, которое присуще старому режиму и не свойственно эпохе революции, эпохе крушения старого порядка. Положительное, передовое всегда изображалось у него как нечто более слабое в материальном отношении, нежели силы зла. Поражение терпели Колиньи, Лопиталь и Генрих Наваррский, Анна Болейн, Крамер и Норрис, Калас, Кай Гракх и Фульвий, торжествовали Катерина Медичи и кардинал де Лоррен, Генрих VIII, Клерак и Опимий. Трагизм театра Шенье восходит к трагедийной концепции мира в театре Расина (у Корнеля, как мы помним, были крайне редки несчастливые развязки), которая складывалась из представлений Расина о вечной, внеисторической слабости и ничтожности сил прогресса или вернее добра на земле по сравнению с силами зла, о безысходности, неразрешимости конфликта между ними. Вольтер, правда, решал этот вопрос во многих своих произведениях, в частности в своих одах, совсем по другому, в пользу исторического оптимизма. Но традиции XVII столетия временами еще оказывались сильнее оптимистических тенденций в его мировоззрении. Этим поддерживалось в его творчестве самое существование жанра трагедии.

Не отвергая конфликт между силами добра и силами зла, не отказываясь от изображения победы негативного начала над положительным героем, М.-Ж.Шенье обращает внимание на исторический, преходящий характер печальных итогов этого конфликта, на то, что слабость положительных сил ограничена во времени, ограничена той исторической эпохой, когда борьба против сил зла еще только начиналась. Для Шенье его герои, гибнущие под натиском превосходящих сил противника,— зачинатели нового движения, которое пока еще бессильно, маломощно, но в будущем непременно восторжествует. Именно так изображен в его трагедии «Жан Калас» ее герой, мечтающий о справедливом мире, которому суждена победа в грядущем и который предназначен в будущем для всего человечества. Именно полнейшей беспомощностью перед врагами определяется и то обстоятельство, что Жан Калас обращает свои взоры к небу, видит «единственную опору» для себя лично в боге, смотрит на смерть для себя лично как на своеобразный «порт», в который прибывают суда после странствий по бурному морю («Жан Калас», д.III, сц.2). Именно поэтому же Жан Калас производит на окружающих его людей впечатление человека, который «выведен из заблуждений относительно всего земного» (там же, д.V, сц.6), т.е. не верит в возможность счастья на земле, спокойно ждет лично для себя только могилы, хотя на самом деле уверен, что человечеству в целом суждены более радужные и счастливые перспективы.

Своеобразие трагедии революционного классицизма не ограничивалось, впрочем, исторической конкретизацией образа врага, перспективой на будущее у центрального героя, ограничением исторического пессимизма и трагедийности. Не менее существенным признаком трагедий Шенье и Ронсена явился и свойственный им патриотический принцип, отрицание культа государства, этатизма[3]. А нельзя упускать из виду, что этатизм был неотъемлемой чертой Корнеля, если даже учесть и его оппозицию против этатизма в трагедиях так называемой «второй манеры» (1645—1652 гг.), и вообще неотъемлемой чертой классицизма XVII столетия. Обрушиваясь против частного и индивидуалистического, анархического и своевольного, Шенье и Ронсен видят в целом, которое всему этому они противополагают, уже не отвлеченное государство, якобы стоявшее тогда над классами и партиями, фактически же являвшееся диктатурой дворянского класса, а подавляющее большинство населения страны, всю совокупность нации, если вывести за ее пределы дворянство и духовенство. Они окончательно порывают (и в «Карле IX», и в «Генрихе VIII», и в «Жане Каласе», и в «Кае Гракхе», и в «Людовике XII») с культом абстрактного государства, с культом, во власти которого находился в большинстве своих трагедий Корнель. Они видят в государстве, приобретшем в их сознании конкретно-историческую форму абсолютистского государства XVI—XVIII вв., только враждебное начало. Понятие государства как

позитивного начала, противополагаемого понятию личного и индивидуалистического, окончательно сменяется в их сознании понятием нации. Шенье недаром именует свою пьесу «Карл IX» «национальной трагедией». От имени нации, от имени ее потребностей говорят в его трагедиях и Колиньи, и Лопиталь, и Крамер, и Лассаль, и Кай Гракх.

В этом второй принципиальный шаг вперед, сделанный создателями трагедий революционного классицизма по сравнению с Корнелем, а также по сравнению с Расином, который, хотя и не всегда защищал культ государства, но не выдвигал и принцип нации. Что касается Вольтера и его учеников, то для них понятие нации еще включало в себя первое и второе сословия, как показывают «Альзира» Вольтера и «Друиды» Леблана, где действуют достойные и добродетельные священники и дворяне. Для Шенье и Ронсена понятие нации мыслится как понятие, тождественное с третьим сословием. Они допускают в нацию дворян и попов, только если эти дворяне и попы, сами того не сознавая, выступают лидерами третьего сословия, как Колиньи, Крамер, и только если они фактически говорят от имени этого сословия, т.е. всей нации, только если они, как Людовик XII и Баярд у Ронсена, защищают интересы бедняков против «вероломных министров», которые «задавили их налогами», обдирают их (д.III, сц.1 и 2) и отнимают у них последние гроши (д.II, сц.4). Следует отметить здесь же, что изображение Людовика XII в виде «отца народа» у Ронсена нельзя ни в коем случае рассматривать как проявление своеобразной антиисторической и тем самым антиреалистической модернизации. Это изображение опирается на исторические факты. Нельзя ведь забывать, что Людовик XII собрал в марте 1499 г. в городе Блуа нотаблей для улучшения судопроизводства, для судебной реформы, за что и был прозван «отцом народа», что он в начале своего царствования, т.е. в 1498—1500 гг., пытался облегчить налоги и урегулировать отношения между крепостными и феодалами, точно определить и тем самым ограничить феодальные повинности крестьян что он действовал тогда если не как революционер, то во всяком случае как реформатор феодализма, как своего рода представитель просвещенного абсолютизма.

Новое содержание, обусловившее своеобразие трагедии революционного классицизма, проявляется, наконец, в проблеме народа. Корнель, Расин и даже Вольтер, если и касались народной массы как явления действительности, если и учитывали народ как реальную силу, способную помочь герою, демонстрировали народ объективистски, т.е. никогда не допускали его оценку, никогда не усматривали в нем явления высокоположительного, образцового, достойного уважения. Для авторов трагедии, созданной в эпоху революции, очень важно их стремление видеть народ чуждым всякой подавленности, приниженности, рабской покорности. Брут, герой трагедии Арно «Лукреция», полон ненависти и гнева в отношении Тарквиния и его сына Секста и в то же время признает, что в душе любого римлянина, т.е. в душе народа, «зреет ненависть» против них и что нужен только толчок, чтобы «все воспламенилось» (д.IV, сц.3). О столь же высокой моральной оценке народной массы идет речь и во второй трагедии Арно «Марий в Минтурнах». Сын М*а*рия не случайно утверждает здесь, что народ, если и запуган Суллой, то вместе с тем он ропщет, недоволен обращением сенаторов с Марием, с тревогой и изумлением вопрошает, неужели этот великий человек, дважды спасший Италию от иноземного нашествия, совершенно забыт сенатом. «Сулла напрасно полагает, что уже нет римлян, — заявляет простой воин Амиклас, имея в виду народ, — что благодарность не в природе человека» (д.I, сц.3).

Арно допускал к тому же еще возможность помощи герою со стороны массы. Он видел временами в последней явление более могущественное, чем герой. В противоположность Корнелю, Расину и Вольтеру он выносит на первый план не рабское следование народной массы за героем, а наоборот — покровительство народа герою. Если у Расина народ только учитывался как реально существующее явление лишь в замыслах некоторых персонажей, если у Вольтера и его последователей он подкреплял и санкционировал своими действиями поступки положительного героя, то Арно считает возможным спасение героя народной массой, сокрушение народом врагов героя. Сенат отказывается поставить Мария во главе войска, посылаемого против Югурты, а народ прямо «называет» Мария вождем этого войска. Народ «не согласен» с тем, что сенаторы, представители социальной верхушки, изгоняют Мария из Рима, готовятся его уничтожить. По словам сына Мария, народная масса всегда была «опорой великого человека», в то время как сенат завидовал его «доблестям». Но дело не только в пассивном сочувствии народа Марию. Именно содействие массы, прямая ее помощь Марию приводит к счастливому для последнего исходу столкновения между ним и его врагами. Именно вмешательство народа приводит всю трагедию к счастливой развязке. Мария спасает от смерти восстание народа, схватившего в свои руки оружие, разрушившего во главе с Кимвром стены тюрьмы, в которой заключен Марий, и взявшего под стражу Геминия и других клевретов Суллы. К числу верных союзников и покровителей Мария относится и представитель народной массы старый солдат Амиклас. Точно так же в трагедии Арно «Лукреция» помощь народа Бруту приводит последнего к победе, хотя эта победа и омрачена тем, что Лукреция, сторонница республики, обесчещенная сыном царя Секстом, кончает жизнь самоубийством.

Еще более явно сочувствие народу и представление о нем как об активной силе ощущается у М.-Ж.Шенье. Никак нельзя упускать из виду, что осуждение народа, взгляд на него сверху вниз мы находим в трагедии Шенье только у отрицательных персонажей. Если Катерина Медичи считает народ «непостоянным», всегда готовым «жаловаться», достойным только «презрения» и нуждающимся для своего обуздания лишь в страхе (д.II, сц.4 и д.III, сц.2), то Генрих Наваррский именует французский народ «доблестным, добрым, щедрым» (д.V, сц.3). Колиньи уверяет Карла IX, что народ «своими трудами... придает блеск» королевской власти, так как он «возделывает землю» и «защищает границы» (д.II, сц.3). А Кай Гракх прямо возмущается бедностью и нищетой плебеев, тем, что у них нет убежища, где они могли бы «преклонить голову», что они «подавлены игом», «изнемогают в позоре и рабстве» (д.I, сц.1). Кай Гракх призывает плебеев обращаться к сенаторам без боязни, подходить к ним без «опущенных взоров», видеть в них «равных себе», а не покровителей. Именно плебеям, по его словам, нужно гордиться, плебеям следует сознавать свою силу и чувствовать слабость своих врагов (д.I, сц.4).

Сочувствие положительных героев народу поддерживается у М.-Ж.Шенье тем, что самому народу предоставлена у него большая, чем обычно, свобода, что сам народ у него значительно более активен и смел, нежели в трагедии Расина и даже у Вольтера и его учеников Правда, в ранних трагедиях Шенье, в его «Карле IX». «Генрихе VIII», «Жане Каласе», роль народа еще была сведена, как полагалось в дореволюционной классицистской трагедии, до минимума Ему была предоставлена альтернатива. Или он присутствовал и действовал только за сценической площадкой и об этих его действиях лишь рассказывали на сцене («Генрих VIII»), или он поддерживал на сцене врагов положительного героя, который характеризовался как предтеча революции («Жан Калас»). Народ был представлен в этом последнем случае обманутым, введенным в заблуждение врагами героя, находился во власти предрассудков и иллюзий. Он был похож в этом отношении на народ у Вольтера в его «Магомете».

М.-Ж.Шенье опирался в первых трагедиях на свой дореволюционный опыт. «Карл IX», как известно, был написан еще до революции, в «Генрихе VIII» (1790) и в «Жане Каласе» (1791) писателем еще не были освоены и осознаны впечатления об активных действиях народа в первые годы революции. Но вот в «Кае Гракхе», относящемся к февралю 1792 г. и недаром удостоенном самой лестной оценки со стороны якобинцев, народ впервые за всю историю трагедии не только выходит на сцену, но и действует наравне с главным героем и даже независимо от него. Народная масса принимает прямое и непосредственное участие в событиях, которые разыгрываются на сцене, поддерживает героя и его требования, обращенные к сенаторам, обрушивается на последних, кричит «смерть сенаторам!», готова применить к ним физическое насилие, народ хотя и изображается здесь в виде слитной, недифференцированной массы, утрачивает свою обычную «немоту», его представители произносят монологи, оспаривают точку зрения сенаторов, высказывают свое особое, отличное от Кая Гракха, мнение по поводу происходящего.

Если М.-Ж.Шенье выдвигает народ на авансцену в качестве партнера Кая Гракха, то Ронсен вводит представителя народа уже в число главных персонажей, изображает его не как элемент фона, а как центр действия. Что касается положительных оценок народной массы у Ронсена, то их мы уже обнаруживаем в его первой трагедии — «Людовике XII» (1790). Здесь, правда, мы сталкиваемся и с немалым количеством отрицательных суждений, высказанных по адресу народа. Так, интендант Героэ говорит, что народ в своих действиях «руководствуется заблуждениями» и «всегда жалуется»; он именует народ «тупой чернью» («Людовик XII», д.III, сц.2); видит в поведении хлебопашца Монталя, возглавившего толпу народа, «наглость мятежника» (там же, сц.3). Враждебность народу выказывает и тиран Норат, отрицательный персонаж второй трагедии Ронсена, его «Аретафилы» (июнь 1792 г.), который убежден, что масса «всегда жалуется», хвалят ли ее или «угнетают», ибо она рождена, чтобы ненавидеть («Аретафила», д.IV, сц.2). Норат утверждает, что масса в своих поступках всегда следует «капризу или страху». Сам Норат чувствует вместе с тем, что в массе зреет сопротивление, и думает лишь о том, чтобы «усмирить» ее «дерзость», так как она начинает «подымать глаза» и «взирать на свободу» («Аретафила», д.III, сц.2). Что касается положительных персонажей, сражающихся в «Людовике XII» за интересы народа (ср. поведение самого Людовика XII и Баярда, а также крестьянина Монталя) и борющихся в «Аретафиле» за восстановление республики (ср. поведение самой Аретафилы, а также Эглатора, Энара, Федима), то они не усматривают в поступках народа никаких органических пороков. Людовик XII признает, что «народ всегда был жертвой вельмож» («Людовик XII», д.II, сц.6), что он «отягощен налогами» и что он именно поэтому «ропщет, испускает угрозы» против интенданта Героэ (там же, д.III, сц.2). Людовик XII выражает глубокое сочувствие нищете народа, который «поливает землю своим потом». Он выражает презрение богачам, которые погрязли в роскоши, пышности и праздности. Баярд со своей стороны напоминает, что «хлебопашец», «простой земледелец» обогащает и «оплодотворяет землю», в то время как вельможи ее опустошают (там же, д.III, сц.4). Еще более любопытны в той же трагедии «Людовик XII» высказывания крестьянина Монталя, который с ожесточением оспаривает воззрения на народ, принадлежащие Героэ и Вольмару. В то время как последние изображают народную массу в

качестве людей отчаявшихся и трусливых, он подчеркивает, что народ не желает более быть «игрушкой вельмож и министров», что он пробудился, «взял в руки оружие», чтобы вернуть слабым и оскорбленным их честь и их права (там же, д.I, сц.4). Монталь, таким образом, видит в «трусливости и отчаянии» народа временное, преходящее явление. Эглатора не случайно более всего беспокоит в народе его хотя бы временное «молчание» и «бездействие». Он с ужасом подозревает, что народ «привык к игу» и потому «не ропщет», что «гнусные правила» тирана могли «ядом лжи... заразить душу» народа («Аретафила», д.I, сц.3).

Наиболее основательно упреки, обращенные в адрес народа, опровергаются Энаром, который утверждает, что на сторону Нората перешло не большинство народа, а лишь «безнравственные люди», «честолюбивые льстецы», которые тотчас же станут объектом «общественной ненависти», как только Кирена «наполнится слухами об убийстве Нората» (там же, д.I, сц.3). Энар первый сообщает, что «весь народ неистовствует», бунтует, что он «сломил стражу», что против Нората «вооружились тысячи бунтовщиков». Его сообщение служит как бы приступом, введением к словам Эглатора, адресованным Норату: «Народ — все, ты — ничто без него» (там же, д.IV, сц.2). Эти слова вместе с тем как бы подкрепляют различие, которое проводит Эглатор между сенаторами и народом. Ибо если бездействие народа вызывает его сожаление, то сенаторов он обличает не только за то, что они «унизились, опозорились, опустились», не только за их «неблагодарность» (там же, д.IV, сц.5), но в первую очередь за то, что они стали «рабами тирана» (там же, д.IV. сц.2).

Но особенно интересны в «Людовике XII» образ хлебопашца Монталя, а в «Аретафиле» образ Энара. В образе Монталя более всего любопытно, что он «рожден в полях», «воспитан под соломенной кровлей», что он ставит «счастье королей» в зависимость от отношения к ним народа, объявляет их находящимися под «охраной» народа («Людовик XII», д.I, сц.2), призывает Людовика XII «царствовать над французами, а не над рабами». Монталь прямо дает советы королю и открывает ему правду о поведении королевского интенданта Героэ. Он сообщает королю, что Героэ опустошил своим мотовством государственную казну и затем попытался наполнить ее «грошами бедняков», «придавив» последних «налогами» (там же, д.II, сц.4). В Энаре Ронсен обращает особое внимание на то, что Энар — выходец из народных низов, что он «рожден в бедности», «обречен на низкий труд», продан своим отцом в рабство Норату. Энар начинает свою сознательную жизнь с того, что, соблазненный и обманутый Норатом, он действует как его слепое орудие, точно исполняет его приказы, верит клевете Нората на Эглатора. Его душа «закрыта для сострадания». В начале трагедии он является начальником тюрьмы, в которую заключены Аретафила и Оксиана, жена и дочь Эглатора. Но затем в нем, так же как в вольтеровском Сеиде (с той разницей, что с Сеидом это происходит только к концу действия), просыпается разум, который освещает ему все своим пламенем, выводит его из заблуждений. Он чувствует, что «рождается вновь» и в «новом мире». В нем возникает любовь к свободе. Он смущен своими заблуждениями, возмущен тем, что служил преступлению, начинает понимать, что «ползал у ног господина». Ему стыдно, что он принимал благодарность от Нората. Он обнаруживает в последнем «кровожадное чудовище», проникается к нему ненавистью, решается его уничтожить («Аретафила», д.I, сц.8).

Создавая образ Энара, который становится в ходе действия вождем народа и ведет толпу против тирана, против его войска, подчеркивая в Энаре, что он по своему рождению принадлежит к беднякам и является рабом, Ронсен как бы полемизирует с теми, кто считает, что сила и мысль встречаются только на верхах общества. Он продолжает, но уже безоговорочно, начатое Сореном в его «Спартаке». Недаром сам Энар заявляет, что он чувствует в себе гордость независимого человека (там же, д.I, сц.2), видит в себе «бедняка с прямым и чувствительным сердцем» (там же, д.III, сц.6). Его приводит в негодование, что многие считают низкое происхождение несовместимым с человеческим достоинством (там - же, д.III, сц.6). У него. По словам Оксианы, «чистое и чувствительное сердце» (там же, д.II, сц.1), «прекрасная душа», его «возбуждает самая чистая добродетель» (там же, д.II, сц.2). Эглатор усматривает в Энаре «непокоренное сердце», Энар свидетельствует своим поведением о величии народа, свидетельствует, что «добродетель не умерла вместе со свободой» (там же, д.1, сц.3).

7

Характеризуя классицистскую трагедию революционных лет, нельзя никоим образом забывать, что усвоение ее создателями традиций предреволюционного классицизма и продвижение трагедии вперед по сравнению с этими традициями, обогащение старой традиции новыми идеями, темами, аспектами определялось в 1789—1792 гг. не только антифеодальным революционным подъемом, но и все более широко развертывающимся движением социальных низов, движением революционного плебейства. Классицистская трагедия уже тогда не была соразмерна настроениям этих низов Она совпадала с этими настроениями, пока речь шла о низвержении абсолютизма, о совместных действиях буржуазии и народа. На ней отражалось вместе с тем не только антифеодальное революционное движение, но и все более усиливающиеся опасения и страхи буржуазии, вызванные размахом, широтой подъема народных масс, все более крепнущая уверенность буржуазии в том что революция против феодализма уже завершена и что

дальнейшее ее развитие, углубление, вовлечение в нее широких слоев населения пойдет только во вред делу. Она стояла ближе к буржуазии, чем к народу, и это определяло ее направленность.

В связи с этим значительные новаторские завоевания трагедии революционного классицизма, например конкретизация тематики, у М.-Ж.Шенье и Ронсена, попытки их изображать реальную действительность, а не абстрагированную форму жизни, борьба против этатизма за патриотические принципы, стремление Шенье и Арно по-новому, чем раньше, изображать в художественном произведении народную массу, выдвижение Ронсеном народного героя, выходца из низов — все это сопровождается чрезвычайно важными оговорками, отступлениями, изъянами, вызванными недоверием к движению народных масс.

Так уже Ронсен в своем «Людовике XII» все-таки ставит в центр трагедии не крестьянина Монталя, а Людовика XII, предоставляя Монталю второе место, делая его не заглавным героем, а лишь советчиком последнего. В той же трагедии Ронсен придает большое значение не только пробуждению и вооружению народа, который представлен у него разгневанным и возмущенным, но и его «успокоению». Монталь недаром заявляет, что он возглавил несчастных, которые восстали против Героэ только для того, чтобы успокоить возбужденный и осмелевший народ («Людовик XII», д.II, сц.4; д.III, сц.4). Баярд опасается, что народу, взявшему в руки оружие, не будет доставать «узды», что он может под действием тех, кто его угнетал, превратиться в «варвара» (там же, д.II, сц.6). Баярд просит короля, чтобы тот «укротил слепое бешенство мятежников», стремящихся расправиться с Героэ и тем самым противящихся решению короля, который приговорил интенданта только к изгнанию (там же, д.III, сц.6) К «спокойствию» призывает народную массу и сам Людовик XII. Он пытается убедить ее, что она «имеет возможность наказать Героэ не посредством расправы», а при помощи «законов» (там же, д.III, сц.7).

Идея «успокоения» и «умиротворения» народа, окончательно перешедшая к 1792 г. на вооружение реакции, уже не является решающей в «Дретафиле» Ронсена, поставленной в июне 1792 г. Но консервативные оговорки, охранительные обертоны продолжают свое существование, пусть в несколько иной форме, и здесь. Не случайно в противоречие своим исходным установкам, выдвигающим Энара на главное место в трагедии, Ронсен заставляет его в течение всего произведения только мечтать об убийстве тирана и доверяет ему лишь в самом финале пьесы роль предводителя народных масс, восставших против Нората. Принципы, из которых исходил Ронсен, создавая образ Энара, по существу требовали выхода драматурга из рамок классицизма. Ронсен же ставит в центр своей трагедии все-таки не Энара, а Аретафилу, жену прежнего правителя страны. Он недаром называет свою трагедию по ее имени а не по имени Энара. Он всячески восхваляет самоотверженность и героизм Аретафилы, хотя этот ее героизм фактически сводится к единоличному подвигу, к террористическому акту. Возглавить восстание народа, поднявшегося помимо нее, ей даже не приходит в голову. Она думает только о том, как бы дать своими поступками великий образец, «пример» народу («Аретафила», д.V),

Для образа Аретафилы любопытно ее отношение к Энару. Она никак не может отрешиться от «горделивых воспоминаний» о своем былом величии, никак не может забыть про «низкое происхождение» Энара, никак не может согласиться с тем, что «последний из смертных», которому, по ее мнению, свойственно низкопоклонство раба, окажется способен пожертвовать собой во имя чести и свободы (там же, д.II, сц.4), спасти родину и государство (там же, д.IV, сц.1). Ронсен вообще сохраняет в «Людовике XII» и в «Аретафиле» существенные консервативные стороны, присущие классицистской трагедии. Он продолжает видеть в трагедии камерный жанр, который только рассказывает о действиях массы на площадях, не делая ее объектом изображения. Он оставляет тем самым без существенных изменений тенденцию классицизма XVII в.— не допускать народ на сцену. Правда, в финале II акта «Людовика XII» на авансцену («le bord du theatre») выходят начальники «гражданского ополчения» и выносят туда же знамена («Людовик XII», д.II, сц.6). Но совершают они это исключительно спокойно и мирно. О самом ополчении, о взявших в руки оружие стариках, женщинах, детях, об их «безумной ярости», о возмущенной толпе, «испускающей крики бешенства» (там же, д.I, сц.4) и намеревающейся в I акте спасти Монталя, которого Героэ заключив темницу, а в III акте растерзать Героэ, арестованного по приказанию Людовика XII, — обо всем этом мы узнаем лишь из рассказов офицера Лотрека. Самые действия буйной толпы остаются за пределами сцены, не входят в состав непосредственно изображаемого. Ронсен оказывается, одним словом, не в состоянии произвести радикальную перестройку классицистской трагедии, хотя сам он, судя по образу «раба» Энара и отчасти по образу крестьянина Монталя, явно тяготеет к такого рода перестройке. В этом сказывается, видимо, то обстоятельство, что и Ронсену не было чуждо, несмотря на то что он принадлежал к левому крылу якобинцев, некоторое недоверие к народу, что он тоже испытывал «народо-боязнь», которая оставила более основательные следы на творчестве М.-Ж.Шенье и Арно.

Что касается Арно, то уже в первой его трагедии, в «Лукреции», поставленной 4 мая 1792 г., выражается наряду с восторженными оценками народа и недоверие к нему. Республиканец Спурий именует здесь римский народ, находящийся под гнетом царя Тарквиния «обессиленным» и «недостойным своего счастья» («Лукреция», д.II, сц.3). Небо, видимо, действительно создало

римлян для того, чтобы они были подчинены, а царь Тарквиний, очевидно, был создан для того, чтобы их подавлять, — так рассуждает Спурий (там же, д.IV, сц.1). Революционер Брут также выказывает презрение к народу, поскольку тот усвоил навыки рабов и стал «слабым» и «робким» (там же, д.IV, с.3), поскольку его представители только «рассуждают», в то время как Тарквиний и Секст действуют (там же, д.IV, сц.1). Недоверие к народу сопровождается возвеличением бунтующего, но вместе с тем одинокого героя. Брут выступает за низвержение монархии, за то, чтобы «колос пошатнулся» (там же, д.IV, сц.1). Но при этом он намерен завоевать свободу вопреки желаниям народа. «Заставим его быть свободным, наперекор ему самому», — восклицает он. Брут не уверен не только в широких массах, но и в заговорщиках, называя их «нерешительными душами». Он выдает имена заговорщиков Сексту с той целью, чтобы, ввергнув их в «опасность» и в «отчаяние», «сгустив» над их головами «тучи», «возбудить их смелость», заставить их «отбросить нерешительность». Он уверен только в самом себе. Заговорщики представляются ему лишь руками, принадлежащими телу, головой которого является он сам.

Во второй трагедии Арно, в его «Марии в Минтурнах», поставленной 19 мая 1792 г., подвергается сомнению образ бунтующего героя, выдвинутый Вольтером, и ощущается стремление вернуться к расиновской традиции. Не случайно Марий изображен у Арно не в момент своих успехов, а в момент падения, несчастий. Из-за этого оказывается возможным сосредоточить внимание на величии его духа, на его моральной мощи, которая противостоит всем несчастьям и бедам в реальном мире. Главное, как бы утверждает Арно в трагедии «Марий в Минтурнах», — не в материальной силе, а в гениальном человеке, который обладает грандиозным духовным могуществом и недаром обезоруживает, подавляет своим сверхчеловеческим превосходством Кимвра, подосланного врагами убить Мария, но растерявшегося и затрепетавшего перед взорами последнего. Кимвр напуган голосом Мария так, что кинжал выпадает из его рук, а сам он способен лишь молить о прощении. Судя по предисловию к «Марию в Минтурнах», написанному в 1817 г., Арно считает своей заслугой, что он показал, создавая образ Мария, душу, которая «преодолевает судьбу». «Бегство еще прекраснее, чем победа»,— говорится в конце трагедии («Марий в Минтурнах», д.III, сц.9). И это заявление, прямо противопоставляющее уклонение от борьбы самой борьбе, весьма знаменательно. Консервативные тенденции, свойственные трагедии о Марии, проявляются и в том, как в этой трагедии трактуется тема народа. Признавая в «Марии в Минтурнах», что помощь герою со стороны народной массы вполне возможна, что герой может оказаться слабее народа, Арно одновременно с этим квалифицирует народ по старинке как силу, следующую за идеологом, за вождем, годную только на поддержку вождя, но никак не на самостоятельные акты. Развивая такое представление о народе, он сохраняет именно поэтому камерность трагедии, старается почти до самого финала обойтись в действии без народа, решать все проблемы независимо от него. Народ способен, как показывают I и II акты «Мария в Минтурнах» покинуть и оставить один на один с врагами человека, который всегда стоял на страже интересов народной массы. Сын Мария и Амиклас, признавая, что народ стоит на стороне не сенаторов, а Мария, одновременно с этим обвиняют народную массу в неблагодарности, подозревают ее в том, что она позабыла про заслуги Мария перед родиной, что народ обманут и одурачен аристократами.

В несколько иных формах выражаются оговорки относительно действий народа у М.-Ж.Шенье. Оговорки эти содержат сомнение в совершенной правильности действий народа. Наиболее выразительно формулируются они в «Кае Гракхе», где, как нам уже приходилось говорить, народу предоставлена большая, чем обычно, свобода действия. Герой трагедии Кай Гракх не желает здесь, чтобы народ поступал по собственной воле, хотя направление действий народной толпы совпадает с его личными принципами. Он против самовольного, не санкционированного свыше поведения народа, проповедует воздержание от кровопролития, т.е. от столкновения с Опимием, Друзом и их сторонниками, которых сам же он перед этим жестоко обличал. Именно поэтому он останавливает сочувствующую ему толпу в тот самый момент, когда она, разгоряченная его же речами, хочет броситься на сенаторов и патрициев, на Опимия и Друза. Он заклинает народ не подражать сенаторам, призывает своих сторонников «умерить пыл», осуждает тех, кто «силой посмеет... установить свое могущество» («Кай Гракх», д.II, сц.3), отвергает крайнее насилие, выражает желание, чтобы сенаторов наказал закон (там же, д.V, сц.4). «Горе человекоубийцам! Законы, а не кровь, не пачкайте ваших рук», — кричит он, обращаясь к народу (там же, д.II, сц.2). Приближаясь к позициям жирондистов, которые возражали против углубления революции, стояли за антифеодальный переворот, но опасались при этом действий революционного плебейства, М.-Ж.Шенье заставляет Кая Гракха отказаться от поддержки со стороны народной массы. Он опасается неожиданных, непредусмотренных проявлений и последствий активности народа, если последний будет предоставлен самому себе.

В этом отсутствии согласованности, органических связей между идеологом и народом — истоки трагической бесперспективности действий Кая Гракха. Он одинок, изолирован от больших масс населения. Его окружают только сочувствующие, но не способные помочь ему люди или же люди, которым он полностью не доверяет, от которых можно ожидать и непредвиденных,

неожиданных поступков. Радикальное издание, газета «Революсьон де Пари» в статье о «Кае Гракхе» справедливо высказывала сожаление, что сюжет этой трагедии, основанный на изображении одиночества и гибели героя, не способен воодушевить зрителя, т.е. выражала недовольство тем, что побеждает не герой, а его враги, и что между героем и народом в пьесе отсутствует подлинный контакт. «Революсьон де Пари» сожалела также о том, что Кай Гракх кончает, вопреки истории, самоубийством. «Было бы куда сильнее и убедительнее, — читаем мы в «Революсьон де Пари», — если бы он был убит противником, если бы он являлся их жертвой. Его смерть возбуждала бы в таком случае гораздо большую ненависть к его врагам»[4].

Все эти, очевидно, консервативные мотивы и тенденции являлись, впрочем, для М.-Ж.Шенье, Ронсена и Арно в 1789—1792 гг. дополнительной, оборотной стороной главного, не составляли основного в их произведениях. И это вполне координировалось с тем, что в 1789—1792 гг., когда шла речь об осуществлении лозунгов буржуазной революции, когда шла борьба за уничтожение абсолютизма, за умеренный, либеральный путь развития, за удовлетворение интересов буржуазии, за конституционную монархию, трагедия была еще на полной высоте и соответствовала наиболее прогрессивным тенденциям эпохи. После 10 августа 1792 г. (любопытно, что все трагедии революционного классицизма вышли до этого дня), после низвержения конституционной монархии и установления буржуазно-демократической республики трагедия оказалась не на уровне передовых тенденций эпохи. Будучи прежде всего камерным жанром, не придававшим должного значения плебейскому массовому движению, она обнаружила в период диктатуры якобинцев, утвердившейся в мае 1793 г., свою недостаточную адекватность путям развития революции в стране, свою непригодность для защиты завоеваний революции и углубления ее на ее вершинном этапе. Охранительные, консервативные стороны классицистской трагедии, которые нашли свое выражение прежде всего в ее абстрактности, дали возможность врагам революции, контрреволюционерам использовать трагедию для борьбы против революции и народа, сделать ее своим союзником. Вот почему робеспьеристы, ставшие с января 1793 г., а особенно с мая—июня того же года господами положения во Франции, содействовали запрещению в 1793—1794 гг. «Фенелона» и «Тимолеона» М.-Ж.Шенье.

Говоря о «Фенелоне» и «Тимолеоне», не следует думать, что они в своем содержании целиком явились предвестием тех настроений, которые сделались господствующими после июльского контрреволюционного переворота 1794 г., т.е. после 9 термидора. Не случайно, что в годы политической реакции, наступившей уже в 1795—1796 гг., когда с «Фенелона» и «Тимолеона» было снято запрещение, когда они были поставлены на сцене, трагедии эти не пользовались все-таки большим успехом. В них сохранили свой высокий удельный вес гражданские чувства, расцвету которых не содействовала термидорианская реакция. В «Фенелоне» Шенье продолжал борьбу с католической церковью, начатую им в «Карле IX» и «Жане Каласе». Мы находим в «Тимолеоне» выступления против строя абсолютной монархии, напоминающие того же «Карла IX», а кроме того, «Генриха VIII» и «Кая Гракха». В «Фенелоне» действие недаром происходит в католическом монастыре, а подземелье которого прикованная цепью к стене томится в течение пятнадцати лет героиня пьесы Элоиза. Она виновата только в том, что ослушалась воли отца, соединилась со своим возлюбленным и родила от него дочь, т.е. в том, что нарушила установленные церковью законы брака. Олицетворением старого мира, мира жестоких, человеконенавистнических порядков, религиозной нетерпимости и фанатизма является аббатиса, настоятельница монастыря, которая умеет только угрожать и наказывать. Именно она приговорила Элоизу к вечному заключению в подземелье, именно она готовит ту же участь ее дочери Амели за то, что последняя не желает навечно постричься в монахини.

«Тимолеон» Шенье продолжает республиканскую направленность «Кая Гракха», по-прежнему обращенную против абсолютной монархии, королевского деспотизма. Шенье противопоставляет здесь Тимолеона, героя своей трагедии, стоящего на страже демократии, равенства, республики, группе заговорщиков, возглавляемой его братом Тимофаном и Антиклесом. Эта группа связана с сиракузским тираном Дионисием и пытается восстановить в стране власть крупного землевладения. Шенье показывает, как заговорщики-аристократы плетут гнусную и низкую интригу против Тимолеона, как они готовят ему гибель и смерть. Демократический тон пьесы поддерживается и тем, что в трагедии поднимается вопрос о богачах, «изнеженных людях», не способных по-настоящему отстаивать интересы республики против деспотов, против реставрации старого режима. Вражда к старому режиму, к контрреволюционным интервентам сохраняется здесь у Шенье полностью. Тимолеон действует против своих врагов даже более решительно, нежели Кай Гракх. Непоколебимо верный идеям свободы, республики, патриотизма, он даже соглашается на то, что его брат Тимофан должен быть убит, так как он предал эти идеалы. Конфликт личных и семейных привязанностей с патриотическим принципом разрешается тем, что свою любовь к брату Тимолеон приносит в жертву своей любви к родине.

Специфические особенности трагедий М.-Ж.Шенье 1793—1794 гг. заключаются, впрочем, не только в этом продолжении прогрессивных традиций предреволюционной трагедии, а также трагедии, относящейся к первым годам революции. Трагедии эти одновременно укрепляют и

консервативные стороны классицизма. Сюда относится главным образом стремление Шенье как автора «Тимолеона» и «Фенелона» устранить бунтарские моменты, характерные для центрального героя предреволюционного классицизма и сохранявшие свое значение в 1789—1792 гг. у Ронсена и в «Кае Гракхе» Шенье. Читая «Фенелона», мы, правда, как раз узнаем о бунтарстве героев, не встречавшемся в первых трагедиях у Шенье, в его «Карле IX», в «Генрихе VIII», в «Жане Каласе». Я имею в виду Элоизу и ее дочь Амели, которые бурно сопротивляются насилиям монастырских властей, отстаивают свою свободу от их посягательств.

Существенно, однако, что не эти персонажи стоят в центре пьесы. Их борьба против аббатисы была бы бесплодной, если бы они не прибегли к помощи епископа Фенелона. Именно благодаря Фенелону пьеса заканчивается не гибелью положительных персонажей, а их победой. Фенелон спасает всех преследуемых церковниками. Но важно при этом, что спасает героинь не народ, как, скажем, у Арно в «Марии в Минтурнах» (1792), а именно Фенелон, который к тому же действует сверху как власть имущий, ни против кого не восстает, не бунтует. Он только исправляет несправедливость, заявляя, что он сам является орудием божественного правосудия. Крайне показательно, что после такого персонажа предшествующей трагедии, как Кай Гракх, Шенье избрал героем новой пьесы епископа, далеко стоящего от какой-либо революции даже в самых умеренных ее вариантах. От образа Фенелона на всю пьесу распространяется атмосфера благолепия и мира. В противовес робеспьеристам, пропагандировавшим безжалостное уничтожение врагов революции, беспощадный революционный террор, Фенелон проповедует терпимость и терпеливость, причем даже не задумывается над необходимостью устранить общественный порядок, при котором возможны такие случаи, как случай с Элоизой.

Консервативные, пацифистские установки еще более ярко проявляются в другой трагедии М.-Ж.Шенье этого времени, в его «Тимолеоне». Характерно, что речь идет здесь о сохранении существующего порядка, пусть против угрозы справа, но все же не о борьбе против гнета, не о мятежниках, восстающих против деспотического общественного уклада, не о Заморе или Сеиде, не о Спартаке или Вильгельме Телле, не об Энаре или Кае Гракхе, не о революции хотя бы в самых начальных ее проявлениях. В трагедии к тому же становится более абстрактным сам предмет обличения, образ врага. Под защиту берутся жертвы деспотизма, а не жертвы богачей — бедняки и плебеи, как это было в «Кае Гракхе». Консервативность, вернее умеренность, именовавшаяся в 1793—1794 гг. «модерантизмом» и сводившаяся к протестам против «нарушений демократии», против действий революционно-демократической диктатуры робеспьеристов, обнаруживается также в речах Демариста, матери Тимолеона и Тимофана. Демариста направляет свои инвективы против террора «человекоубийственного суда», в защиту «невинных жертв», т.е. политических преступников, контрреволюционеров, наказанных революционным правосудием.

8

Для правильного и точного понимания трагедии, создававшейся в революционные годы, для установления ее специфических особенностей необходимо ее отграничение не только от трагедии дореволюционного классицизма, но и от трагедий, которые относятся к ближайшим годам после окончания революции, к годам термидорианской реакции. Характеристика трагедии послереволюционного классицизма объясняет по контрасту и многое в трагедии революционных лет.

Если при разборе трагедий М.-Ж.Шенье «Фенелон» (1793) и «Тимолеон» (1794) мы по существу не покидали почвы революции, но только имели дело с ее крайне правым флангом, не удовлетворявшим высокие и суровые требования робеспьеристов, то совсем иное впечатление вызывают «Квинт Цинцинат» Арно (1793), «Эпихарис и Нерон» (1793), «Квинт Фабий» (1794) и «Этеокл» (1799) Легуве, а также «Агамемнон» Лемерсье (1796). Эти трагедии были не только далеки от защиты революционных принципов (пусть защиты непоследовательной, неполной, снабженной многочисленными оговорками), но вообще были враждебны этим принципам, направлены непосредственно против них. Другое дело, что среди этих произведений следует в свою очередь различать сначала произведения типа «Эпихарис и Нерон», «Квинт Фабий», «Квинт Цинцинат» и затем произведения вроде «Этеокла» и «Агамемнона», с одной стороны, пьесы переходные, содержавшие в себе некоторые республиканские и даже революционные мотивы, с другой — последовательно проводящие установки термидорианской реакции, свободные от каких-либо связей с литературой революционных лет.

Очень важно поэтому, что в трагедии «Эпихарис и Нерон», относящейся к первой группе пьес, рассказывается о борьбе заговорщиков против императора Нерона. Эпихарис, возглавляющая этот заговор, и ее ближайшие друзья и советники — Пизон и Лукан — ратуют за уничтожение рабской приниженности перед тираном, за восстановление равенства и республики. Эпихарис недаром вспоминает славные имена Катона и Брута. Героиня трагедии «Эпихарис и Нерон» продолжает традиции Сорена, раннего М.-Ж.Шенье и Ронсена и в том смысле, что она восстает против тирана и защищает свободу не ради себя и своих близких, а ради всех своих соотечественников, находящихся в рабском состоянии. Ее тревожит не собственное ее положение, а положение всей страны. В трагедиях «Квинт Цинцинат» Арно и «Квинт Фабий» Легуве идет речь

о дисциплинированности и стойкости республиканцев, противящихся соблазнам анархического своеволия и индивидуалистической корысти. Арно повествует о неудачной попытке авантюриста и богача Мелия произвести антиреспубликанский переворот и об удачном противодействии, которое оказывает этому перевороту Квинт Цинцинат. Легуве рассказывает о самовольном поступке военачальника Квинта Фабия, предпринявшего военные действия па свой страх и риск без разрешения верховной власти, и о поведении консула Папирия, который наказывает Квинта Фабия, хотя последний является его зятем. Если мы не встречаем ни в «Квинте Цинцинате», ни в «Квинте Фабии» людей, находящихся в угнетении, борющихся за свое освобождение, за свои права, то зато в них действуют персонажи, сосредоточенные не на свой личной судьбе, а на судьбах всей страны (ср. образ Квинта Цинцината, который бросает свою землю и работу на ней и возвращается в Рим, как только до него доходят слухи, что республика в опасности; ср. также образ Папирия из трагедии «Квинт Фабий»: имея в виду интересы всего государства, он готов пожертвовать любимым зятем и приговаривает его к смерти).

Но несмотря на наличие подобных мотивов в произведениях Легуве и Арно 1793—1795 гг., мотивы эти уже не являются, как в «Фенелоне» и «Тимолеоне» М.-Ж.Шенье, основным содержанием трагедии. Они лишь маскируют ее содержание, направленное против дела революции. В основе патриотических и республиканских призывов у Шенье в его «Тимолеоне» лежала ненависть к контрреволюционным интервентам. Эта ненависть совпадала в первой половине 1794 г., когда создавался «Тимолеон», с восходящей линией революции и поддерживала, пусть не полное и не всестороннее, отражение процессов действительности в его пьесе, но во всяком случае воспрещала прямую маскировку. Совсем не то имеем мы у Арно, целиком перешедшего с 1794 г. на реакционные политические позиции, и особенно у Легуве, который никогда особым политическим радикализмом не отличался. Оба они, и Арно и Легуве, концентрируют свои усилия на борьбе против революции. При этом борьба с революцией выражается у них не в стремлении искоренить бунтарские тенденции предреволюционного классицизма и классицизма революционных лет. Они пытаются усилить абстрактное отношение к действительности и ее противоречиям, укрепить отвлеченность классицистского искусства. Эта отвлеченность была присуща классицизму с давних времен, но ее серьезно нарушили, как мы уже знаем, М.-Ж.Шенье в своих пьесах «Карл IX», «Генрих VIII», «Жан Калас» и Ронсен в «Людовике XII» путем модернизации и тематики трагедии. Арно и Легуве использовали в 1793—1795 гг. эту отвлеченность против прямого, откровенного изображения реальной действительности для маскировки ее внутренних противоречий.

Присущая предреволюционному классицизму и частично перешедшая по наследству к классицизму революционных лет крайняя его абстрактность, отрешенность от всего конкретного, индивидуального, характерного, отнюдь не являясь его прогрессивной стороной, нисколько не мешала ему, впрочем, быть оппозиционной идеологией, направленной против старого режима. Положительный герой Вольтера и его учеников, выступая за передовые принципы, обрушиваясь на варварские пережитки феодализма, мыслил и те и другие в высшей степени отвлеченно. Но, защищая эти принципы, ратуя против враждебных ему учреждений и институтов, он имел в виду определенные реальные явления. Это происходило потому, что Вольтер и его ученики действовали еще до революции, когда реально существовало сословное общество с его твердыми социальными дистанциями и нерушимой иерархией, абсолютная монархия с ее деспотическим гнетом. В классицизме старом (XVII в.) и в классицизме предреволюционном за врагом героя стояли реальные силы, существовавшие и за пределами трагедии в самой реальной жизни, точно так же, как реальные силы присутствовали вне трагедии и за спиной прогрессивного политического деятеля. Такое же положение сохранялось в первые три года после 14 июля 1789 г., так как хотя абсолютной монархии и были нанесены сокрушительные удары, она все же еще сопротивлялась, ибо опиралась на могущественные силы внутри и вне страны.

Другое положение сложилось после 10 августа 1792 г., когда была свергнута монархия и когда стали сказываться противоречия внутри самого третьего сословия, противоречия между буржуазией и трудящимися, в то время как раньше они выступали единым фронтом против старого режима. Образы положительных персонажей перестали теперь соответствовать реальному явлению (возмущению третьего сословия), которое отражали и Вольтер, и Сорен, и М.-Ж.Шенье, и Ронсен. Образы отрицательных персонажей, в свою очередь, оторвались от реального предмета, так как абсолютная монархия, которую эти образы отражали, перестала существовать. Если у М.-Ж.Шенье в его «Тимолеоне» сохранялось еще некоторое соответствие между образом и предметом, если он, изобличая Тимофана и Антиклеса, нападал на существовавших в реальной жизни сторонников контрреволюционной интервенции, которую действительно ненавидел, то у Легуве и Арно создалось явное несоответствие между изображением (образ борца за свободу, республику и образ тирана, главы деспотического государства) и изображаемым (плебейские революционеры и вожди контрреволюционной буржуазии). И так получилось потому, что изображение, если учитывать образы Эпихарис, Квинта Цинцината, Папирия, осталось тем же, что и раньше, а изображаемое изменилось или исчезло вовсе.

Несоответствие или несовпадение приобрело, ввиду крайней абстрактности образа, позволявшей относить его к принципиально различным реальным явлениям, отчетливый антиреалистический оттенок. Ибо образ положительного героя стал иметь в виду уже не революционера, а термидорианца. Образ оказался не только неспособным, как в старом классицизме, охватить всю полноту действительности. Его задачей явилось сокрытие реальных отношений, более того, клевета на них, их фальсификация. В то же время, кладя в основу образа отрицательного персонажа отвлеченное понятие деспота, тирании, гнета, термидорианская трагедия Легуве и Арно опускала, против кого именно, против народа или господствующих классов, и в защиту кого именно — в защиту бедняков или богачей — производятся мероприятия, именуемые «деспотическими». Через образ отрицательного персонажа она «разоблачала» Робеспьера или Сен-Жюста, возглавлявших революционно-демократическую диктатуру, или, вернее, клеветала на них. Ибо именно их имели в виду и Легуве, и Арно, первый - создавая образ императора Нерона («Эпихарис и Нерон»), второй — образ антиреспубликанского мятежника Мелия («Квинт Цинцинат»).

Пьеса «Эпихарис и Нерон» имела в виду совсем не ту ситуацию, которую показывала. Она подразумевала крушение якобинской диктатуры, т.е. 9 термидора, а показывала крах деспотического антидемократического режима, созданного Нероном. Она так обрисовывала реальную ситуацию, что специфика последней, ее внутренний смысл исчезали, ибо эта ситуация раскрывалась в традиционном аспекте и традиционных красках, подводилась под устаревшие, отставшие от развития действительности представления о тиране вообще и блюстителе свободы вообще. Тут, кстати, помогала и классицистическая абстрактность. Эпихарис, Пизон, Лукан были представлены в трагедии носителями республиканского, антидеспотического мировоззрения. Но это мировоззрение было у них до предела сужено в своем содержании. Оно было ограничено исключительно понятиями деспотизма и свободы, оно из них только и вытекало, оно ничего, кроме этих понятий, в себе не содержало. Именно из-за абстрактности мировоззрения, носителями которого являлись герои трагедии Легуве, из-за крайней фактической обедненности этого мировоззрения, из-за того, что оно пренебрегало реальными противоречиями между бедняками и богачами внутри «третьего сословия» и стало возможным, что оно оказалось знаменем реакции.

Точно так же, как в «Эпихарис и Нероне» Легуве, борьба против правдивого изображения велась и в «Квинте Цинцинате» Арна Любопытен образ отрицательного персонажа трагедии — Мелия. Внутренняя структура этого образа действительно очень сложна. Мелия поддерживает народная масса, на которую он, как и Кай Гракх, опирается в своей борьбе против сената. Это типичные черты положения и поведения якобинского вождя. Но черты эти намеренно переплетены с чертами, характерными для поведения и положения богача, нувориша, поднимающегося к власти. В результате они приобретают лживый аспект, превращаются в клевету на вождя плебейства. Мелий, благодаря этому совмещению в его образе противоположных — реальных и вымышленных — тенденций,— уже не выразитель потребностей народа, а человек, который льстит трудящимся, собираясь при их посредстве осуществить свою заветную цель — стать царем. Это не слуга народа, какими в действительности во многих своих мероприятиях являлись Робеспьер и особенно Сен-Жюст, а авантюрист, хитрый и коварный интриган, стремящийся к власти, использующий народ в своих эгоистических замыслах. Мы имеем дело в «Квинте Цинцинате» не с отражением действительности в художественных образах, а со стилизацией определенных реальных явлений под заранее данные эталоны или образцы. Направленная против лидеров революционного плебейства трагедия Арно стилизует этих лидеров под термидорианцев, точно так же, как их врагов, действительных термидорианцев, стилизует под хранителей лучших традиций республики. Квинт Цинцинат и сенаторы, с одной стороны, Мелий и Друз — с другой, как они изображены в трагедии, не совпадают с реальными якобинцами и их реальными антагонистами. В этом не только несоответствие трагедии с реальностью, в этом ее прямая антиреалистическая суть, в этом ее клевета на действительность.

Изменения в творческом методе трагедии влекли за собой и ощутимую деградацию искусства классицизма, наиболее отчетливо проявляясь в трактовке отрицательных персонажей. Характерен в этом смысле образ императора Нерона в пьесе Легуве «Эпихарис и Нерон». Обычно в классической трагедии образ деспота (ср. образ Нерона в «Британнике» Расина) рисовался ее авторами таким образом, что в далеком прошлом, до начала действия, он включал в себя еще известные положительные черты и лишь к началу пьесы становился испорченным и развращенным. В то же время отрицательные персонажи «Карла IX», «Генриха VIII» и «Кая Гракха» Шенье всегда переживали некое моральное поражение в конце пьесы, в момент своего материального торжества над положительным персонажем. Они испытывали в финале трагедии угрызения совести, т.е. начинали сомневаться в своей правоте. А у Легуве Нерон лишился положительного содержания даже в прошлом, он оказался злодеем от рождения, от природы, образ его лишился временной, динамической трактовки, утратив элементы развития от прошлого к настоящему. Если в начале своего царствования Нерон не был тираном, то лишь потому, что тогда он, по его собственным словам, носил маску, скрывал свои подлинные желания. С другой

стороны, он остается безоговорочным злодеем и в конце пьесы, мечтая даже в момент своего падения о том, как он жестоко отомстит всем своим врагам, если только ему доведется снова стать императором. Отрицательный персонаж становится, таким образом, у Легуве значительно более односложным и более статическим, чем раньше.

Для трагедии Легуве очень существенно, что она маскируется под пьесу, якобы защищающую интересы простого народа, трудящегося люда. Важно отметить здесь, что такого рода маскировка полностью отсутствовала в «Тимолеоне» М.-Ж.Шенье, который просто обеднял свою трагедию, исключая из нее борьбу плебеев против патрициев, но сохранял в ней образы людей, обороняющих новый строй. То обстоятельство, что трагедия Легуве маскируется под трагедию, якобы защищающую интересы плебеев, свидетельствует об удельном весе народных масс в обществе как в годы якобинской диктатуры (1793—1794), так и в годы, непосредственно следующие за 9 термидором. Выступать открыто, с поднятым забралом, с контрреволюционными лозунгами в 1793—1795 гг. реакция еще не решалась. Если разбирать этот серьезный вопрос более детально, то следует прежде всего коснуться роли, которая отведена в трагедии Легуве и Арно народу. В «Фенелоне» М.-Ж.Шенье народ, так же как и в большинстве его ранних трагедий, за исключением одного «Кая Гракха», никак себя не проявляет ни на сцене, ни даже за ее пределами, так что все совершается и приходит к концу без его вмешательства, как если бы его и не бывало. В «Тимолеоне» народ только сопровождает своим одобрением или осуждением действия героя или его врагов, только поддерживает или оспаривает их решения, играя роль своеобразного секунданта в поединке обоих братьев — Тимолеона и Тимофана. У Арно и Легуве все обстоит совсем иначе. Так, в трагедии Легуве «Эпихарис и Нерон» руками народа производится переворот и низвержение режима Нерона. Так в III акте «Квинта Цинцината» Арно народ не только присутствует на сцене, не только слушает здесь речи Мелия и Цинцината, но еще и активно действует на сценической площадке, причем его представители даже бросают реплики. Он, таким образом, никак не «безмолвствует». Полезно, наконец, напомнить, что именно народу принадлежит последнее решающее слово в «Квинте Фабии» Легуве, более окончательное, нежели решение консула и сената.

Положительная оценка народной массы в устах людей, отвергающих продолжение революции[5], в котором больше всех других нуждается как раз трудовой люд, внушает сомнение в искренности этой оценки и вызывает подозрение. Ибо главная установка термидорианской трагедии по отношению к народу выражается в том, что с последним нужно заигрывать. Существенно при этом, что народу выносится предельная похвала только в том случае, если он не затрагивает законов, установленных сенатом, т.е. верхами общества. В «Эпихарис и Нероне» народ сокрушает нарушителя законов Нерона. В «Квинте Цинцинате» он покидает Мелия и переходит в конце концов на сторону заглавного героя этой трагедии, во всем согласуя свои действия с сенатом и законами. Что касается «Квинта Фабия», то народ, действующий в этой трагедии, оправдывая Квинта Фабия, приговоренного консулом Папирием к смертной казни, не посягает при этом на законы, которым следует консул и которые стоят на страже воинской дисциплины, нарушенной Фабием. Народ не отменяет закона, а просто исходит из исключительности положения, в котором оказался Квинт Фабий, из того, что он явился одновременно и нарушителем законов, и победителем в бою с самнитами.

Нельзя забывать, что вся пьеса в целом посвящается прославлению установленных и не подверженных никаким изменениям законов, а также прославлению защитника этих законов Папирия, столь им верного, что он жертвует ради беспрекословного их соблюдения Квинтом Фабием, ближайшим своим помощником и любимым зятем. И он поступает так с Квинтом Фабием, несмотря на то, что Квинт Фабий нарушил закон, по которому заместитель командующего не должен вступать в бой в отсутствие последнего, лишь потому, что учел изменение конкретной ситуации. А изменение это обнаружило, что самниты более слабы, чем предполагал Папирий, и что победа над ними более чем возможна.

Мысль о неизменности законов, мысль об опасности нарушать самовольными, анархическими решениями и действиями установившийся порядок являлась для трагедии Арно и Легуве едва ли не основным тезисом. Он был крайне существен не только для «Квинта Фабия», но также и для «Эпихарис и Нерона» и для «Квинта Цинцината». Тема законов и — главное — их неизменности означала в тех условиях противодействие всяким новшествам, начинаниям, инициативе. Она приучала с уважением принимать установившиеся отношения, сохранять их. Тема незыблемости законов органически связана со скрытыми консервативными установками трагедии Арно и Легуве, с присущей ей мыслью об охране существующего. Трагедия классицизма на первых этапах своего развития выдвигала, как своеобразное новое слово, изображение сознания отдельного человека. Ведущим представлялся в ней человек, обретающий истину. Теперь на новом этапе своего развития классицистическая трагедия на место истины, выработанной отдельным сознанием, ставит сверхличную, неопровержимую, не нуждающуюся в доказательствах истину, причем эта последняя возникает и оказывается установленной до появления отдельного сознания, остается по существу неосознанной и не требующей аргументов.

И то, что «законы», как решения верхов общества, а не народ и его нужды, явились решающей темой трагедии в годы термидора, показывают такие пьесы, как «Агамемнон» Лемерсье и «Этеокл» Легуве, относящиеся к 1796 и 1799 гг. Трагедия делает в пьесах Легуве и Лемерсье дальнейший шаг по пути своего внутреннего идейного опустошения, по пути освобождения от идей и мотивов революционного периода. Она, впрочем, уже не говорит здесь прямо о «законах», понятие которых, как понятие противоположное и враждебное всякому своеволию тирана, наметилось еще со времен Корнеля и Расина и полностью вошло в трагедию во времена учеников Вольтера и особенно М.-Ж.Шенье. Трагедия второй половины 90-х годов, не стесняясь, демонстрирует реальную основу, которую ранее, в 1793—1795 гг., в «Эпихарис и Нероне», в «Квинте Фабии» и других пьесах еще покрывали именем «законов». Эта реальная основа, которую М.-Ж.Шенье определял как требования нации, не удовлетворяемые тираном, тождественна для нее уже не с требованиями нации, а с хищными вожделениями верхов общества. Трагедия теперь прямо изображает борьбу за удовлетворение чисто эгоистических страстей, причем нисколько не скрывает этого, считает это вполне нормальным. Очень любопытно в этом отношении, что из «Этеокла» и «Агамемнона» вместе с понятием «законов» исчезают и тесно связанные с ним понятия «нации» и «государства», которыми руководствовались в своем поведении герой и трагедии революционного классицизма, и трагедии просветительской, и трагедии XVII столетия. Вражда Этеокла и Полиника рисуется Легуве как столкновение чисто эгоистических страстей, как борьба за власть. Никаких принципов у братьев не существует. Также в чисто личном плане интерпретируется Лемерсье столкновение Эгиста и Клитемнестры с Агамемноном. Ими движут только эгоистические мотивы: Эгистом — стремление овладеть Клитемнестрой и через нее захватить власть в стране, Клитемнестрой — страсть к Эгисту, Агамемноном — желание удержаться на престоле.

Трагедия второй половины 90-х годов решительно отбрасывает и всякие попытки заигрывать с народом, которые играли такую роль в «Эпихарис ч Нероне», в «Квинте Цинцинате» и особенно в «Квинте Фабии». Она исключает народную тему и превращается полностью в камерную, семейную трагедию, пьесу без участия народа. И в «Агамемноне», и в «Этеокле» демонстрируется конфликт двух или трех членов семейной ячейки — в «Агамемноне» сталкиваются жена (Клитемнестра), поддерживаемая любовником (Эгистом), и муж (Агамемнон), которого жена и любовник убивают. В «Этеокле» в борьбе находятся братья-близнецы — Этеокл и Полиник

Что касается народа то он отсутствует и «безмолвствует». Он только не мешает — и то по слухам (за сценой) — захвату власти Этеоклом, он только — опять-таки по слухам (за сценой) — начинает выражать недовольство тем, что вражда братьев ввергает его в бесконечную войну с греками. Основным героям народная масса представляется в виде толпы, «трепещущей» («Этеокл», д.I, сц.2) и «стонущей», в качестве силы, которую власть с легкостью «подчиняет» себе. В этом отношении народ в «Этеокле» Легуве. И тем более в «Агамемноне» Лемерсье решительно отличен от того активного, бурного народа, способного даже на самостоятельные акты, который действовал в «Кае Гракхе» Шенье, в «Аретафиле» Ронсена, в «Марии в Минтурнах» Арно, у Лемьера («Вильгельм Телль»), Леблана («Манко Капак»), Вольтера («Магомет»). В «Этеокле», правда, говорится о том, что народ может восстать, что его не «сдержать», как заявляет сам Этеокл, что все «приказы» и «наказания» вдруг перестанут действовать на него (там же, д.IV, сц.4). Но все это только предположения. Фактически все решает не восстание народа, которому надоело воевать (эта перспектива и страшит Этеокла), не сражение сторонников Этеокла со сторонниками Полиника, а поединок обоих братьев, которые убивают друг друга, т.е. соревнованием личной — что особенно характерно — силы и храбрости.

Если категория «народ» в трагедии второй половины 90-х годов претерпевает радикальную трансформацию, то не менее радикальному изменению подвергается в ней категория «положительного героя», без которой не могла существовать ни одна пьеса Корнеля, Расина, Вольтера, М.-Ж. Шенье, Ронсена и без которой обходится или делает вид, что обходится, Легуве. Большое значение для Лемерсье, если вспомнить образ Агамемнона в трагедии, правда, имеет, пусть ослабленный, мотив жалости к нему, как к покинутому женой старцу, совсем не злому и к тому же много перенесшему за время войны с Троей. Точно такую же реакцию вызывает к себе и Эгист, человек, лишенный семьи и крова, обреченный на скитания по морям и рекам. Таким образом, в «Агамемноне» Лемерсье есть еще некоторые основания для мысли о положительном герое, человеке, вызывающем сочувствие и симпатию. Но вот в «Этеокле» Легуве исчезают и те минимальные основания, которые имелись в «Агамемноне». Здесь, правда, фигурирует Полиник, который в начале трагедии представлялся положительным персонажем, отличным от брата — закоренелого злодея, — своей гуманностью, мягкостью в отношении отца, матери, сестры и вынужденным к тому же, будучи изгнан братом, стать одиноким, бездомным, странствовать. Он вызывает в первых актах пьесы сострадание, поскольку выглядит как несчастная жертва произвола, как существо более слабое, чем брат, использующий против него всю мощь царской власти. Но в дальнейшем развитие Полиника идет в направлении, приближающем его к Этеоклу. Он становится все более подобен ему, им все более и более овладевает властолюбие, он все

и более делается человеком, жадным до власти, человеком, для которого ничто другое как бы не существует, человеком, который готов погубить свою страну, лишь бы ему достался царский престол. Так исчезает из трагедии положительный герой. Так воцаряется беспросветный пессимизм, которого лишены были самые безысходные трагедии Расина или самые мрачные трагедии Корнеля «второй манеры», так как в них сохранялись значительные моральные ценности, сохранялся гуманизм. У пессимизма Расина и у пессимизма Легуве — были различные идейные основы. Расин исходил из осознания трагического по своему характеру объективного противоречия окружавшей великого драматурга общественной действительности. Легуве был реакционером, которого ввергло в панику революционное развитие событий.

Абсолютный пессимизм и полная бесперспективность, правда, с несколько иной стороны, проявляются и в «Агамемноне» Лемерсье, где действуют биологические инстинкты, инстинкты наследственности, крови, не имеющие рационального обоснования, представленные как нечто едва ли не мистическое. А именно такого рода инстинкты движут Эгистом, который борется против Агамемнона не только потому, что тот — муж любимой им женщины и властитель государства, но и потому, что враждовали их предки, причем предки Агамемнона вытеснили с трона предков Эгиста. В крови последнего горит нестерпимое желание отомстить Агамемнону за униженный им род. Отметим, что Этеокл у Легуве также заявляет, что он потому такой властолюбец и воитель, верящий только в физическую силу оружия, что в его жилах течет кровь его предка Кадма, который также отличался злобой и ненавистью ко всем.

Как бы то ни было, но мы имеем в «Агамемноне» и «Этеокле» растущее преобладание биологических мотивов, убывание рационалистических принципов, которыми славилась классицистическая трагедия на более ранних этапах своего развития. Стихийные, иррациональные чувства преобладали, правда, еще у Расина. Но они имели у него гуманистический аспект, знаменовали торжество любви над ненавистью, как бы дополняли гуманизм рационалистического толка. Теперь они рисуются драматургом как явления антигуманистического порядка. Стихийные, иррациональные чувства не только не укрепляют в человеке благородное и гуманное начало, но, напротив, превращают его в «голодного тигра», как прямо говорится в «Этеокле», и влекут его к катастрофе. Стихийное, иррациональное чувство, чуждое и враждебное гуманистическому началу, также, правда, встречалось и притом неоднократно в прежней классицистической трагедии. Вспомним образы Нерона у Расина, Генриха VIII у Шенье, Секста у раннего Арно («Лукреция», 1792). Но это все были образы отрицательных персонажей, а на различии положительного и отрицательного героев, на их антитезе и борьбе держалась в прошлом вся внутренняя структура трагедии, вся ее концепция мира. Теперь эта структура, эта концепция оказались ненужными, так как трагедия превратилась в свою противоположность. Из своеобразного гимна, воспевавшего величие человека, человеческого разума, человеческой страсти, человеческой воли, — она стала попыткой принизить человека, «разоблачить» его.

1 Любопытно в этой связи, что даже «Полиевкт», трактующий, казалось бы, религиозную тему, борьбу христианства и язычества, центр тяжести оставляет все-таки за борьбой идей, за внутренним решением человека стать сторонником христианства.

2 Среди учеников Вольтера близким к ним в этом отношении является только Лемьер в «Вильгельме Телле».

3 Это отрицание этатизма, кстати, намечалось уже в «Вильгельме Телле» Лемьера.

4 «Revolutions de Paris», 11-18 fevrier 1792, N 136, pp.313-317.

5 Следует отметить, что один из видных термидорианских драматургов — Легуве, автор «Эпихарис и Нерона» (1793) и «Квинта Фабия» (1794) — занимал весьма умеренную позицию по отношению к сторонникам продолжения и углубления революции еще в 1792 г., о чем свидетельствует его трагедия «Смерть Авеля». Герой трагедии Легуве Авель — защитник тишины, покоя и покорности. В Каине обличается гордость и ненависть, влекущая к братоубийству. Каин ревнует всех к Авелю и, ревнуя, ненавидит самого Авеля. Нехотя, против воли, только для того, чтобы не обижать отца, он, однако, идет на примирение с Авелем. Но бог отвергает жертву Каина, которую тот приносит ему после примирения с Авелем, и одновременно с этим принимает жертвоприношение Авеля. Поведение бога оправдано, впрочем, тем, что раскаяние Каина ложно, что последний только для виду примиряется с братом, на самом же деле продолжает его ненавидеть. Ненависть Каина к Авелю, вновь пробужденная отказом бога, укрепляется еще более сном, который он видит. А во сне перед Каином раскрывается будущее, он узнает, что его потомки, вынужденные заниматься тяжелой физической работой, оказываются рабами счастливых бездельников, потомков Авеля. Увидев этот сон, Каин решается убить Авеля. Каин в какой-то мере оправдан тем, что ему привиделся сон и что он, возбужденный этим сном, поднимает руку на брата. С другой стороны, опороченной оказывается именно борьба против старого режима и нуворишей; опорочена она тем, что революционное плебейство, антагонист «счастливых», т.е. богачей, объявляется потомками Каина, своего рода «каиновым отродьем». Опорочено оно, правда, косвенно, не прямым образом, не через его непосредственное изображение, а через показ его исторических истоков.

Д. Д. Обломиевский

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.

М.: «Наука». 1964

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

3. КОМЕДИЯ и ДРАМА в ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ

1

Классицистическая трагедия переживает в годы революции существенное обогащение своего идейно-художественного содержания: укрепляются наиболее прогрессивные традиции жанра, наметившиеся еще в XVII и в первые три четверти XVIII в., вводятся в театр новые идеи и образы, рожденные революцией (прежде всего образ восставшего народа). Вместе с тем трагедия революционного классицизма не лишена все же известной ограниченности. Она не отражает в самом характере и аспекте своих идей и образов наиболее вершинные явления революционной эпохи, а воплощает в образах только явления, связанные с буржуазной революцией, переставая быть самой передовой литературной силой, начиная со второй половины 1792 г., когда совершается низвержение монархии во Франции, когда оказываются во многом разрешенными задачи буржуазной революции. Она превращается в явление подчас даже реакционного порядка после того, как утверждается революционно-демократическая диктатура (май—июнь 1793 г.), когда происходит поворотный пункт в развитии революции.

Именно с этого времени, т.е. с 1793 г., на первый план в литературном движении эпохи выдвигаются так называемые «пьеса большого зрелища» и комедия «реального факта». Эти жанры изображают социальные силы, которые вышли к этому времени на авансцену общественной жизни. Они возвеличивают народ, остававшийся в трагедии на заднем плане действия. Жанры эти связаны с совершенно иными традициями в литературном движении предреволюционного времени, с традициями комедии и так называемой «мещанской драмы». А комедия и «мещанская драма» ставили в центр изображения людей, не принадлежащих к господствующим сословиям, не руководящих государством, остающихся за пределами государственной сферы, в частной, в повседневной жизни, в быту. Комедия, впрочем, появляется на горизонте литературного движения 1789—1794 гг. несколько раньше, чем «пьеса большого зрелища» и комедия «реального факта» и присутствует первоначально, в 1789—1791 гг., рядом с трагедией. Она начинает заявлять о себе уже в первый период революции, когда на французской сцене ставятся произведения Фабра д'Эглантина, Коллена д'Арлевиля, Лэйа, Карбона де Фленса, Беффруа де Рейньи и др.

Как бы то ни было, но чтобы ясно представить себе то новое, что внесла революционная эпоха в жанры комедии и драмы, какую роль признание традиций комедии и драмы играло в 1789—1794 гг. рядом с трагедией, следует более или менее детально рассмотреть развитие этих жанров в дореволюционной Франции. Что касается комедии, то она проходит в своем развитии до революции примерно три фазы — к первой (середина и вторая половина XVII в.) относится комедия Мольера, ко второй (конец XVII в., начало и середина XVIII в.) — комедия Реньяра, Лесажа, Детуша, к третьей (70—80-е годы XVIII в.) — комедия Бомарше и комедия Коллена д'Арлевиля. Классицистическая комедия в том виде, в каком она создается в середине и второй половине XVII в. Мольером, включается с первых лет своего существования в борьбу против культуры средневековья и его пережитков, в борьбу против религиозного миропонимания. Она тем самым действует параллельно трагедии, продолжает вместе с нею традиции Возрождения, хотя продолжает их более прямо, более открыто и без оговорок. Не случайно, что для комедии Мольера не меньшую роль, чем для трагедии Корнеля и Расина, играет активное человеческое сознание идея, мысль. Для комедии Мольера очень существенно действие, которое совершается по плану персонажей, выработавших и продумавших этот план. Не менее важен для комедии Мольера образ человека, сознательно регулирующего ход вещей в мире, стимулирующего действие, о котором идет речь в произведении. Мысль, носителем которой выступает в комедии Мольера этот персонаж, проявляется в форме проекта, проект же, существующий только в голове персонажа, должен быть еще воплощен в действительности. Комедия Мольера и любопытна в первую очередь тем, — особенно если иметь в виду персонаж, стимулирующий действие, — что она демонстрирует поведение человека, как результат его воли, как производное его желания. Она интересуется не столько тем, что человек находит вокруг себя как уже готовое, созданное до него, данное ему, сколько тем, что он создает, творит. В этом смысле комедия Мольера — гимн человеческой активности, предприимчивости, гимн смелому сознанию человека.

Не случайно уже в ранних комедиях Мольера, например в «Сумасброде» (1655), на первый план выдвигается не столько существующее бытие, сколько замыслы и предприятия Маскариля, борьба за реализацию этих замыслов. Точно так же в «Школе мужей» (1661) рассказывается о ходе осуществления проектов Изабеллы; в «Школе жен» (1662) о том, к чему приводит хитрость Агнессы. «Проделки Скапена» (1671) содержат уже в самом своем заглавии намек на активную деятельность персонажа. В этих комедиях торжествуют ум, находчивость, изобретательность Маскариля, Асканя, Изабеллы, Агнессы, Скапена, которые именно силой своего интеллекта превосходят всех остальных персонажей. Маскариль и Скапен рисуются неистощимыми на выдумки. Они все время находятся в движении, кого-то убеждают, уверяют, обманывают, дурачат.

Так, Маскариль в «Сумасброде» ссорит Леандра с Селией, распускает слух о смерти Пандольфа, инсценирует плач сына Лелия по отцу, отправляет Пандольфа за город, уверив его, что рабочие, строящие ему дом, нашли клад. Ту же склонность к организации действия, интриги обнаруживает и Дорина из «Тартюфа» (1664), и Туанета из «Мнимого больного» (1673), и особенно Скапен («Проделки Скапена»). Последний недаром замечает, что для него «нет ничего невозможного», что у него «талант на всякие выдумки», что еще не родился человек, который перещеголял бы его в «умении вести подкопы, строить каверзы» («Проделки Скапена», д.I, сц.2). А еще до Скапена о том же говорил Маскариль, считавший, что «чем больше трудностей, тем сладостнее слава» («Сумасброд», д.V, сц.3), мечтавший о препятствиях, которые озарят своим сиянием его победный венок (там же).

Деятельность по определенному замыслу противостоит в комедии Мольера всему уже установленному, утвердившемуся. Деятельность эта развертывается в противовес всему стабильному, вопреки всему косному и привычному. План, выдвинутый в комедии персонажами, не только не имеет своей базой наличное, неподвижное бытие, но вообще противостоит последнему. Он имеет дело, как показывает образ Агнессы («Школа жен»), не с постоянными величинами, а с их изменением. Нельзя ведь забывать, что Агнесса в ходе действия пьесы превращается из покорного и неразвитого существа в смелую и изобретательную женщину. Именно в пользу бесправных героя и героини, в пользу людей, нуждающихся в переменах, а не в стабильном состоянии, и реализуется этот план. Он поэтому и обращается против всемогущих и полноправных родителей и опекунов, которые, поскольку в их руках и сила, и право, принуждают героя или героиню выйти замуж за нелюбимого или жениться на нелюбимой.

В отрицании архаической морали, средневековых, домостроевских принципов жизни заключена идея «Школы мужей», где дается антитеза Сганареля, человека старозаветного уклада, и Ариста, новатора, человека, не боящегося нововведений. Точно такой же смысл имеет в «Школе жен» противопоставление образа Арнольфа, который оберегает старое, и образа Агнессы, молодой девушки, пробуждающейся от рабской покорности и оцепенения. Очень важно при этом, что молодой герой и молодая героиня одерживают в своем столкновении с отцами и опекунами верх и заставляют последних отступить, что в «Школе мужей» побеждает Изабелла, побежденным оказывается Сганарель, что в «Школе жен» терпит крах Арнольф, а Агнесса и ее возлюбленный торжествуют. Не менее важно, что положительные герои комедий, как об этом свидетельствует Аскань («Любовная размолвка»), и те же Изабелла и Агнесса смелы, способны идти на все ради чувства, их охватившего, готовы нарушить все барьеры. Так, Изабелла сама ощущает, что ее действия являются, с точки зрения общепринятой морали, «дерзостью». Так, относительно Агнессы ее опекун Арнольф не может понять, откуда у нее такая сопротивляемость, такая мощь в наступлении. Еще существеннее, что носители «ума», «сознания» (молодые герои или слуги) одерживают победу и в «Тартюфе», в «Скупом», в «Мнимом больном», пусть эта победа требует от них значительно более высокой мобилизации всех своих сил.

Было бы, впрочем, совершенно неправильно, если бы мы сводили все содержание комедии Мольера, особенно имея в виду его комедию 60—70-х годов, к действиям предприимчивых героев, организующих в ней драматическую интригу, если бы ее специфика ограничивалась для нас образом активного персонажа, превосходящего всех своей проницательностью и сообразительностью. Косный, отживший, воспринимаемый не как творчество, а как данность мир, против которого борется инициативный герой, представляется у Мольера не просто фоном его деятельности. Это особая сфера, область, средоточие существования персонажей, лишенных активности или находящихся во власти какой-либо страсти, причуды,

Если в трагедии рядом с героем, вызывающим сочувствие и восторг, выступал злодей или деспот, насильник, преследователь героя, возбуждавший ненависть, то в комедии параллельно персонажу-субъекту, который характерен активностью и силой ума, фигурирует персонаж-объект, человек, скованный узким кругозором, пораженный своеобразной моральной слепотой, во многом недогадливый, не постигающий жизнь и ее внутренние связи, во многом стоящий ниже ее. И если первый (персонаж-субъект) вызывает восхищение, то второй (персонаж-объект) возбуждает насмешку, дает повод к улыбке, подвергается осмеянию, пусть эта насмешка и улыбка не обязательно всегда будут добродушными, мягкими. В наличии персонажа-объекта заключена значительная часть специфики мольеровской комедии, ибо в отличие от трагедии комедия имеет дело не со смертельной опасностью, угрожающей жизни положительного героя, а с опасностью в конечном счете не столь значительной, не представляющей для героя сокрушительной угрозы. В наличии персонажа-объекта коренится вместе с тем и основа сатирической тенденции комедии Мольера, основа ее активной, боевой обращенности против косного и отжившего, средневекового и архаического. Эта сатирическая направленность комедии значительно дополняет у Мольера возрожденческие традиции его произведений, традиции, воплощенные в образе персонажа-субъекта.

Первоначально в первых комедиях Мольера, относящихся к 50-м и самому началу 60-х годов, судя по «Сумасброду», «Любовной размолвке», «Школе мужей», «Школе жен», герои-объекты отличались только негативными чертами, тем, что у них отсутствовала самостоятельность, тем, что им не хватало внутренней энергии, собственной воли. Герои-объекты всегда могли оказаться в подчинении у чужой силы. Они были слабее других персонажей, своих противников, хотя и воображали, что они достаточно самостоятельны и сильны. Именно в силу своей ограниченности, в силу непонимания ими многого в мире, они попадали в объективно-комические ситуации и становились предметом насмешки. Такими были Ансельм, Труфальдин, Пандольф из «Сумасброда», Сганарель из «Школы мужей» и др.

Позднее, во второй половине 60-х и в 70-х годах, в «Скупом», в «Тартюфе», в «Мнимом больном» на место этих персонажей с негативными чертами, на место людей, которые становятся комическими только в силу своего положения в мире, выдвигаются персонажи, обладающие определенными внутренними свойствами, которые отличают их от других героев. Таков Гарпагон («Скупой»), все действия которого имеют своим источником скупость. Он выступает и как ростовщик, и как владелец имущества, которое могут у него похитить, и как отец, и как жених, собирающийся вступить в брак. Он изображается то хитрым, то коварным, то гневливым, то подобострастным, то ревнивым, то напуганным. Но во всех положениях, во всех душевных состояниях, через которые он проходит, он всегда прежде всего скуп; скупость порождает многочисленные его душевные аспекты и облики. Если Гарпагон («Скупой»), Арган («Мнимый больной»), Тартюф уже не зависят, как Сганарель («Школа мужей») от чужой воли, уже не являются своеобразными марионетками, подчиненными чужому воздействию, то они оказываются вместе с тем во власти у какой-либо собственной причуды или страсти. Поведение их зависит от их характера.

И, с другой стороны, в отличие от Маскариля и Скапена, персонажей подлинно свободных и бесконечно отважных, ибо ничто их не удерживает и не останавливает, так как характер представляется функцией, производным их воли, Гарпагон, Тартюф, Арган обременены своей страстью или причудой, находятся в своеобразной неволе у своего характера. Так, Гарпагон придавлен своей страстью к деньгам, которая движет им независимо от его воли, Арган обессилен своим страхом перед болезнями, сладострастие мешает Тартюфу овладеть волей и состоянием Оргона.

Из всего этого не следует, что комические персонажи Мольера беззлобны, забавны и не несут с собой никакой угрозы, так как они лишены самостоятельности и скованы в своих поступках. Что касается ранних комических героев Мольера, то они внушают тревогу совсем ведь не своими прямыми, наступательными действиями, а колоссальной силой сопротивления и инерции, в них воплощенной. Они страшны тем, что противодействуют малейшему движению, развитию, мешают минимальным изменениям в мире. С другой стороны, поздние комические характеры Мольера — его Гарпагон, его Тартюф — любопытны тем, что они оказываются способны и на активные вредоносные поступки, которые возникают то независимо от их страсти (Тартюф), то вследствие ее (Гарпагон). Отрицательное начало уже не является в них предметом насмешки. Оно недаром воплощено не в мелких фигурах, а в центральном герое. Комическое перерастает у них за пределы обычного, становится опасным для окружающих.

Комедия Мольера 60—70-х годов соотносится уже не с фарсом, она стоит на грани трагедии. В ней появляются неразрешенные конфликты (ср. «Дон Жуана», «Мизантропа»). Отрицательное начало для своего уничтожения нуждается уже не только в уме, но также и в объединении против него большинства действующих лиц произведения. Срединный фронт, который образуется против Гарпагона в «Скупом». Ведь в нем участвует и его сын Клеант, и его дочь Элиза, и его невеста Марианна, и управляющий Валер, и слуга сына Лафлеш, и сваха Фрозина. Они действуют сообща, совместно. Восстание целого коллектива против злодея намечается в «Тартюфе», где также на злодея обрушивается вся семья Оргона, все его родные и друзья, за исключением одной госпожи Пернель. Чтобы окончательно уничтожить Тартюфа, противники его вынуждены, однако, выйти за пределы быта, в котором замыкается комедия, Тартюфа удается свалить только при содействии короля. Он вырастает в чересчур могущественную фигуру.

Правда, при этом ни Тартюф, ни тем более Гарпагон никогда не становятся полностью подобны отрицательному персонажу трагедии, ибо зло представляется Мольеру все-таки «е всесильным. В конечном счете на него можно найти управу, оно обречено в конце концов на поражение и разгром. И в этом следует усматривать проявление органического оптимизма Мольера, который был утрачен Расином, как создателем трагедии, и который был связан у Мольера с его демократизмом, с его верой в гигантские возможности народа. Гарпагоны и тартюфы представлялись ему рядом с народом явлением мелким и ничтожным. Недаром, выдвигая новое против старого и давно установленного, Мольер всегда относил активность человеческого ума в его схватке с традиционным к подчиненным силам общества, к униженным людям и чаще всего обнаруживал его в социальных «низах». Недаром обличают и оглупляют у него старое и отжившее слуги (ср. образы Маскариля, Сганареля, Дорины) или женщины, как

существа бесправные и подвластные более сильному (ср. образы Аскани, Агнессы и Изабеллы). Маскариль, Скапен, Дорина, Туанета превосходят всех остальных персонажей комедии, в том числе и своих господ, своим умом, так как последние многого недодумывают, не все учитывают в объективном мире и потому часто остаются в дураках.

Стремление сосредоточивать положительное в подчиненном и подвластном особо укрепляется тем, что и те герои Мольера (ср. Леандра и Селию, Лелия и Ипполиту в «Сумасброде», Эраста, Валера, Люсиль в «Любовной размолвке», Ораса в «Школе жен», Валера в «Школе мужей», Клеанта в «Скупом»), которые не отличаются особой силой ума, но за которых хлопочут предприимчивые и инициативные персонажи, их слуги или их возлюбленные, изображаются зависимыми от своих отцов и опекунов и принадлежат к униженным и подчиненным. В этом отношении Мольер оказывается прямым союзником и единомышленником Расина.

2

Если развитие классицистической трагедии в XVII—XVIII вв., несмотря на частичные утраты, идет в основном вверх, в восходящем направлении, протекает таким образом, что трагедия все больше и больше отрывается от абсолютизма, становясь все более и более оппозиционной по отношению к нему, то путь комедии представляется гораздо более сложным. В трагедии тенденцию явного снижения, упадка мы наблюдаем только у таких реакционных писателей, связавших свое творчество с делом обороны старого порядка, как Кребильон. В комедии тенденции прогрессивные, оппозиционные, восходящие к традициям Ренессанса и усиленные борьбой против пережитков средневековья в настоящем, переплетаются в творчестве таких писателей, как Реньяр и в особенности Детуш, с тенденциями реакционными, охранительными, поддерживающими многое в старом режиме, или с тенденциями скептического, бесперспективного порядка (Лесаж).

Это переплетение прогрессивных и реакционных тенденций характеризует второй этап развития классицистической комедии во Франции. При этом если у Реньяра преобладают еще прямые антидворянские тенденции[1], то у Детуша эти антидворянские тенденции[2] перекрываются мотивами буржуазного перерождения. Антидворянские тенденции были достаточно четко намечены еще у Мольера, который, как показывают его «Жорж Данден» и «Мещанин во дворянстве», весьма отрицательно изображал тяготение буржуазии к союзу с дворянством и разрыв ее с народом. Он видел в буржуазии подчиненное начало. Детуш усматривает в ней силу, способную перестроить, перевоспитать народ по своему облику и подобию. Он связывает свою судьбу с судьбой консервативной буржуазии, враждебной одновременно и полному сохранению пережитков феодализма, и революционному переустройству общества.

Если говорить о прогрессивных, восходящих к Мольеру и Возрождению, сторонах комедии Реньяра, Лесажа и отчасти Детуша, то следует прежде всего отметить в них известное нам уже по комедии Мольера тяготение к изображению персонажей сильных своим умом, персонажей, мысль которых реализуется в определенных действиях и поступках. Стоит в этой связи вспомнить у Реньяра образы Нерины в «Игроке» (1696), Карлена и Лизетты в «Рассеянном» (1697), Криспена и Лизетты во «Всеобщем наследнике» (1708), у Детуша образы Жюли, Паскена и Лизетты в «Тщеславном» (1732) и «Расточителе» (1736), у Лесажа образы Криспена, Фронтена в «Криспене, сопернике своего господина» (1707) и в «Тюркаре» (1709).

Особенно характерны Криспен у Реньяра и Жюли у Детуша. Криспен («Всеобщий наследник») обнаруживает способность к безграничным перевоплощениям, способность вживаться в любой образ. Социальное положение и связанные с ним психологические особенности становятся у Криспена продуктом индивидуальной воли человека, ставятся в зависимость от желания персонажа. Человек обладает, судя по поведению Криспена, множеством аспектов. Он появляется на сцене то в виде слуги, то в виде нормандского дворянина, скандалиста и грубияна, то в виде больного старика, вызвавшего нотариуса, чтобы составить завещание, то а виде провинциальной дамы, склонной к бесконечным судебным тяжбам. Что касается Жюли у Детуша, которая рьяно скупает имущество Клеона, выманивает у него подарки и тем скапливает для него состояние, подстраивает его ссору с беспутными друзьями, содействует его перерождению, отказу его от расточительства, определяет своим поведением всю драматическую интригу, все развитие действия в «Расточителе», то в ней столь же отчетливо обнаруживается принцип активности, изобретательности, который переходит к Детушу от Мольера.

Очень существенна для прогрессивных тенденций в комедиях Реньяра, Лесажа, Детуша огромная роль, которую играют в них слуги, символизирующие интеллектуальные возможности народа, а также женщины как существа, в первую очередь подчиненные. Нельзя забывать в этой связи о том, что слугами являются у Реньяра Криспен и Карлен, у Детуша Лизетта и Паскен, у Лесажа Криспен, Лизетта и Фронтен, что в образе Жюли у Детуша находит свое воплощение склонность по-своему, на свой лад, вопреки намерениям других, перестроить все окружающее и притом не только отношения людей, но даже и их характеры.

Двойственность Детуша, переплетенность в его комедии реакционных тенденций, имеющих своей целью торможение развития, консервацию старого порядка, и тенденций прогрессивных, противоречащих старозаветному укладу, который обладает определенной силой в условиях строя абсолютной монархии, сказывается, впрочем, на образе той же Жюли. Ибо совсем не случайно, что она, увлекаемая своими поступками, оказывается в конце концов на стороне тех архаических, в конечном счете, средневековых сил, на стороне «отцов» и «опекунов», против которых была бы несомненно направлена ее деятельность у Мольера. Он несомненно оберегал бы и охранял молодого героя, которого Жюли у Детуша, наоборот, «перевоспитывает». Детуш, комедиограф особенно отчетливо консервативный, являвшийся, кстати, врагом просветителей, обращает, правда, образ Жюли и против влияний дворянской культуры, к которому относится, в частности, самое расточительство Клеона. Но, ратуя против дворянской культуры, Жюли своим скопидомством и расчетливостью оказывает явное предпочтение культуре консервативной буржуазии и, таким образом, воздерживается от критики старого порядка в целом.

Те же консервативные установки обнаруживаем мы у мастеров послемольеровской комедии и в их манере рисовать сатирический образ. И Реньяр, и Детуш подвергают критике, осмеянию черты, относящиеся к существованию дворянства, как господствующего и привилегированного сословия. Концентрируя свои комедии вокруг мотовства, связанного с игрой в карты («Игрок» Реньяра), вокруг отрешенности от практической жизни, от дел («Рассеянный» Реньяра), вокруг тщеславия («Тщеславный» Детуша), они насыщают значительно основательнее, чем Мольер, поведение своих комедийных персонажей внешними и психологическими деталями. В реньяровском Леандре («Рассеянный») более всего интересно, как он, сосредоточенный на самом себе, постоянно забывает обо всем, в частности о состоянии своей одежды и об отдельных вещах, его окружающих. Не менее любопытно, как он смотрит на все и при этом ничего не видит, как он говорит сам с собой, невпопад отвечает, заговаривает с другими, забывая при этом прежних собеседников.

Но конкретизация внешнего и психологического облика сочетается со стремлением сдержать остроту сатирической направленности образа. Образ-характер, как нечто сложившееся, независимое от воли человека, как совокупность свойств, из которых вытекают поступки человека, временами оказывается и у Реньяра, и у Детуша столь же положительным и близким, как и образ изобретательного, инициативного персонажа, свободного в своем поведении и стимулирующего действие комедии. И это связано с тем, что образ-характер утрачивает ту свою вредоносность, злокозненность, которой он отличался у Мольера, если вспомнить образы Тартюфа, Гарпагона, Дон Жуана, Сганареля («Школа мужей»), Арнольфа.

Показателен в этом отношении образ Валера из «Игрока» Реньяра. В то время как Тартюф, Гарпагон и аналогичные персонажи Мольера теснили и «заедали» чужие жизни, в то время как Гарпагону и Тартюфу была свойственна хитрость, реньяровский Валер лишен хитрости, не приносит зла никому, кроме самого себя. Поглощенный своей игрой в карты, он забывает о своей любви к Анжелике, о своем отце и тем самым лишается своей возлюбленной, отцовского состояния — Анжелика выходит замуж за другого, отец проклинает его и лишает наследства. Еще более показателен образ Леандра из «Рассеянного» Реньяра, который хотя и является объектом сатирического осмеяния, в то же время путем всякого рода дополнительных и косвенных оговорок реабилитируется, объявляется не столь уж плохим, не столь уж безнадежным. В нем, так же как в Валере, подчеркивается отсутствие хитрости, сознательного расчета, наличие непосредственности, искренности, неспособности маскироваться и лицемерить. Признавая, что у него еще имеются серьезные недостатки, связанные с его рассеянностью, Леандр вместе с тем сам заявляет, что у всех людей есть свои причуды, что «все по-своему сходят с ума». В конце концов Леандр даже одерживает победу над своими противниками, которые первоначально препятствовали заключению его брака.

Если отрицательный герой Мольера в момент развязки обязательно изгонялся или, во всяком случае, стушевывался, отодвигался куда-нибудь подальше, на задний план (Тартюф, Гарпагон, Дон Жуан, Арган), то у Реньяра его стремление снизить сатирическую направленность комедии проявляется именно в том, что комического героя вовсе не обязательно изгонять и отодвигать с авансцены, комедия может закончиться и его частичной победой, ибо он сам по себе не так уж опасен.

У Детуша мы сталкиваемся и с иной формой снижения требований к действительности, с иной формой смягчения обличительных тенденций. Мольер часто отождествлял комическое с архаическим и отмирающим, а также с уродливыми проявлениями зародышей нового. Писатель подвергал резкому осмеянию и дворянство, и буржуазию, поскольку они не соответствовали его социальному идеалу. Судя по его характеристике Дон Жуана или Жоржа Дандена, Мольер уже вступал в противоречие с принципом личности, который был близок ему как классицисту, и более всего отчетливо проявлялся в образах слуг, я образах инициативных и активных персонажей. Он уже начинал оперировать с понятием, которое стали раскрывать просветители, с понятием сословия, высказывал требования и пожелания, относящиеся к коллективу людей.

А вот Детуш имеет дело с понятием отдельного человека. Он обращает именно к индивидууму свои советы и пожелания. В «Расточителе» и «Тщеславном» Детуша подчеркивается, что модификация характера, перевоспитание героя является частным, личным, но никак не общественным явлением. Недаром Ликандр такой же знатный дворянин, как и его сын де Тюфьер, лишен сам горделивости, самоуверенности, высокомерия. Он демонстрирует своим поведением, что во власти этих пороков находится не все дворянство, а лишь отдельные его представители («Тщеславный»). Недаром Клеону перестройка его характера открывает глаза на его беспутных друзей, на «испорченность века», в котором он живет, на «лживость» его современников («Расточитель»). Его перевоспитание мыслится, во всяком случае, как явление особенного и исключительного порядка. Перестройка индивидуального характера оставляет неизменным сословие. В этом заключается регрессивная, по сравнению с Мольером, окраска подобной перестройки.

Обращенность к отдельному человеку, пренебрежение сословием у Детуша дополняется тем, что Реньяр, судя по образу Леандра («Рассеянный»), склонен подменять социальные категории биологическими, склонен оперировать явлениями врожденными. Он пытается усматривать, судя по образу Валера («Игрок»), в страсти к игре неустранимое зло, срастающееся с персонажем, так сказать, пожизненно. Он склонен утверждать, что полностью освободиться от страсти или причуды, вызывающей смех, можно только освободясь от самой жизни, и тем самым невольно влечет к примирению с причудой и страстью.

Третий, но столь же консервативный и антисатирический, как и первые два способа, путь, путь столь же пониженных требований жизни проделывает Детуш. Только он выдвигает вместо неизменных, стабильных характеров Реньяра характеры, способные перестраиваться к лучшему. Он уже не отождествляет комическое, подвергающееся осмеянию, с биологическим, не распространяет страсти, причуды на все пожизненное человеческое существование, не делает их пожизненными свойствами человека. Он демонстрирует, как персонаж отделывается, освобождается от них. Так, если «Игрок» Реньяра кончался тем, что Валер терпел поражение по всем линиям, но при этом оставался тем же, чем был в начале пьесы, если «Рассеянный» Реньяра заканчивается тем, что все примиряются с рассеянностью Леандра, то у Детуша граф де Тюфьер («Тщеславный») перестает быть под влиянием своего отца Ликандра, тестя Лизимона и невесты Изабеллы тщеславным. Персонажи комедии, далекие от того, чтобы полностью отвергать и отрицать графа, озабочены его излечением от высокомерия, хотят сделать его проще, доступнее, содействовать тому, чтобы он усвоил мягкость, вежливость в обращении с людьми, стал более приветливым, обходительным, предупредительным. Также «излечивается» от своей страсти к мотовству Клеон («Расточитель»). Он становится благоразумным, освобождается от расточительства и как бы возвращается к самому себе. Подобно де Тюфьеру, он переделывается под влиянием своей возлюбленной Жюли, которая остается с ним после его разорения, скупает все его богатства и дарит их ему.

Консервативные тенденции осложняются у Лесажа, отчасти у Реньяра и Детуша моментами скептического, бесперспективного характера. Это становится особенно ясно, если проследить эволюцию образа слуги от Мольера к Реньяру, Детушу, Лесажу. Слуги у Мольера, восхищая силой ума, изобретательностью, находчивостью, отличались вместе с тем бескорыстием. Маскариль и Скапен хлопотали не за себя, а за других. Они содействовали победе молодежи над стариками-отцами, способствовали соединению их с возлюбленными, стремились помочь молодым людям. Скапен и Маскариль щедро проявляли свои способности, свою предприимчивость только ради того, чтобы проявить их. Их пленяла и вдохновляла сама по себе трудность задачи, которая заставляла их изощрять до предела свои способности, вызывала у них к жизни новые силы.

Бескорыстие слуг оказалось несколько ослабленным уже у Реньяра и Детуша. Слуги в их комедиях проявляют временами нейтральность, если не равнодушие, к судьбе своего хозяина. Если это обстоятельство не имеет значения для Карлена («Рассеянный» Реньяра) и Паскена («Тщеславный» Детуша), то оно явилось определяющим для Гектора («Игрок» Реньяра), который к тому же мечтает, как он станет откупщиком. Если слуги в комедиях Детуша и Реньяра и заботятся о хозяине, то они в то же время никогда не забывают и о себе, причем собственные интересы трактуются прежде всего как мысль о собственной выгоде, о приобретении богатства. Так Криспен и Лизетта («Всеобщий наследник» Реньяра), добиваясь — и притом весьма виртуозно — чтобы Эраст получил состояние своего дяди Жеронта, стремятся, чтобы последний не забыл в завещании и их самих. Следует добавить, что интересы хозяина Лизетта и Криспен понимают также весьма меркантильно, добиваясь не столько его женитьбы на Изабелле, сколько получения им богатства дядюшки. Сознание Криспена и Лизетты вообще загромождено мыслями о богатстве, о сундуках, о драгоценностях. Узнав, что Жеронт впал в летаргический сон, они намереваются произвести обыск в доме, чтобы от них не укрылась ни одна вещь, подлежащая завещанию.

Совсем элиминируется бескорыстие слуг у Лесажа. У него появляется образ слуги-плута, персонажа, озабоченного своим собственным благополучием, устройством своей карьеры. Именно таковы у Лесажа Криспен в «Криспене, сопернике своего господина» и особенно Фронтен и Лизетта в «Тюркаре». Если мольеровские Маскариль и Скапен обманывали легковерных противников своего хозяина, внушали им мысли, полезные для последнего, то Фронтен и Лизетта стараются их обобрать, обчистить, лишить их состояния и притом проделывают это в целях личного обогащения. Они проникнуты буржуазными интересами и склонностями. Лесаж не противополагает представителям верхушки буржуазного класса и представителям деградирующего дворянства людей из народа, а видит в последних людей, пропитанных жаждой наживы, людей в той же степени, что Тюркаре и дворяне, зараженных стяжательством. Единственным персонажем, который одерживает победу над Тюркаре, оказавшись предусмотрительнее его, является в пьесе Фронтен. Но для последнего характерно не только его плутовство, но также и его мечта об «обеспеченной жизни». Слуга, таким образом, перестает быть положительным персонажем, становится объектом обличения. Это — плебей, охваченный жаждой приобретательства. В этом заключено, с одной стороны, известное углубление реализма у Лесажа, отмечающего распространение стяжательства в обществе своего времени. А с другой стороны, в этом сказывается утеря положительного, народного начала, которое составило силу реализма Мольера, обусловливало перспективность этого реализма, учитывавшего возможности существующей действительности.

Пересмотр роли слуг в комедии у Лесажа не согласуется на первый взгляд с определенным усилением у него сатирической стихии, которая ослабевает у Детуша и отчасти у Реньяра, если сопоставлять их пьесы с творчеством Мольера. Гораздо резче, острее, критичнее, чем Детуш, Реньяр и даже сам Мольер, рисует Лесаж в своих комедиях промотавшихся, наглых дворян, хищных, корыстных буржуа. Комедия «Тюркаре» направляется Лесажем против дворянского расточительства (образы кавалера, маркиза, баронессы) и в первую очередь против откупщиков (образ Тюркаре), чем, кстати, вызвала резкое возмущение последних. Сатирическое изображение буржуазии и дворянства, антидворянские и антибуржуазные позиции Лесажа ослабляются, однако, его универсальным скепсисом, в аспекте которого предстают все без исключения персонажи «Тюркаре». Здесь нет бескорыстных чувств. Носители зла необыкновенно активны и агрессивны. Но кроме них в комедии никого нет. Если у Мольера среди его персонажей было чрезвычайно много обманутых лиц, то у Лесажа все персонажи — обманщики. Так, кавалер обманывает баронессу, убеждая ее, что ее драгоценности не проданы, а только отданы в залог; баронесса обманывает Тюркаре, уверяя, что любит его, а не кавалера; Тюркаре одурачивает баронессу, утверждая, что он не женат; баронессу, кавалера и Тюркаре одурачивают Фронтен и Лизетта.

И дело здесь не просто в отсутствии положительного героя, как, скажем, в «Ревизоре» Гоголя. Гоголь обличал в своей комедии чиновничество, но не касался в ней ни народа, ни провинциального дворянства, ни разночинцев, не давал в ней универсальной картины общества. Лесаж раскрывает в своей пьесе все ярусы общественной жизни — и верхи (аристократы), и средние слои (откупщики), и низы (слуги). И все они оказываются тождественными. Он рисует все в аспекте крушения феодализма, усматривает главное во всеобщем моральном разложении, которое одинаково распространяется и на дворян, и на буржуазию, и на людей бесправных, неимущих. Он не видит в то же время, судя по «Тюркаре», ничего положительного за пределами феодализма, для него по сути дела не существует исторического будущего, а упадок феодализма тождествен для него упадку всего современного общества. На его комедиях сказывается переходный характер исторической эпохи, в которую он живет. Он создает свои комедии в период упадка классицизма и еще до начала эпохи Просвещения, до образования третьего сословия», блока буржуазии и народа, блока, который едет к революции.

Буржуазному перерождению слуг у Лесажа соответствует стремление максимально элиминировать роль слуг в комедии Детуша, у которого, как уже отмечалось выше, более сильны, чем у других комедиографов, охранительные ноты. Так уже для «Расточителя» Детуша очень характерно, что решающую роль в нем играют не слуга Паскен и не служанка Финетта, а Жюли, невеста героя. Паскен и Финетта только содействуют ее замыслам, причем они почти до конца комедии остаются не в курсе самого существования этих замыслов. Они приписывают Жюли желание разорить Клеона. О том, что она предполагает его перевоспитать, им первоначально даже в голову не приходит. Аналогичное положение находим мы в одной из поздних комедий Детуша «Ночной барабан» (1762). В комедии рассказывается, как барон де л'Арк, вернувшийся в свое поместье с войны и считавшийся всеми убитым, скрывается дома от своей жены, узнает об ее верности и разгоняет всех претендентов на ее руку. Немаловажно, что решительная, активная роль принадлежит в «Ночном барабане» не слуге, не выходцу из народа, а самому герою, принадлежащему к господствующему сословию, которому слуги только помогают и содействуют. Можно напомнить, что подлинную апологию буржуа, а не человека из народа, мы обнаруживаем и в «Тщеславном» Детуша, где всячески превозносится буржуа Лизимон и притом за счет дворянина

де Тюфьера, где прямо заявляется, что деньги более значительная и более уважаемая сила, чем дворянские звания и титулы.

3

На втором этапе классицистской комедии во Франции у Реньяра, Детуша, Лесажа ее регрессивное развитие, ее буржуазное перерождение переплетались с сохранением очень существенных пережитков ее прогрессивных тенденций. На третьем этапе, открывающемся незадолго до революции, прогрессивные и реакционные тенденции оказываются разъединенными, разнесенными по двум прямо противоположным направлениям. Реакционное направление предстает наиболее выразительно у Коллена д'Арлевиля. Прогрессивное направление наиболее рельефное выражение получает у Бомарше.

Что касается Бомарше, то у него прогрессивный, восходящий смысл комедии касается и объекта сатиры, и положительного героя. Очень любопытен, прежде всего, образ всесильного противника всех положительных героев «Женитьбы Фигаро» (1784) — графа Альмавивы. Нельзя упускать из виду, что последний обладает, по сравнению с другими персонажами комедии, подавляющими их правами, держит их всех в руках и как муж, и как хозяин, и как верховный судья провинции. И вот этот всемогущий персонаж изображен совсем по-мольеровски человеком, природные данные которого делают его более слабым, чем все остальные персонажи. Он уступает многим из них по уму и сообразительности. Бомарше рисует его непрерывно одураченным. То его обманывает Фигаро, которого он сам имеет намерение обмануть, то графиня, которой он собирается изменить, то Сюзанна, которую намеревается соблазнить. Он изображен отступающим, обороняющимся, часто оказывается «в смущении» и замешательстве, часто «краснеет», часто бывает «расстроен», когда его уличают в грехах то Сюзанна, то Фигаро, то графиня. Он признается: «Я думал их перехитрить, а они провели меня, как ребенка» («Женитьба Фигаро», д.V, сц.19).

Еще более любопытно в «Женитьбе Фигаро», что на месте центрального героя оказывается цирюльник Фигаро, человек, лишенный знатности и состояния, не относящийся, таким образом, ни к буржуазии, ни к дворянству. Вопреки Детушу, всячески ослаблявшему роль слуги, человека из народа, Бомарше делает именно последнего руководителем драматической интриги. Он заставляет вспомнить и здесь о Мольере, о мольеровских слугах, вроде Маскариля, Скапена, Дорины, Туанеты — персонажах, которые вели и организовывали действие. В то же время, в отличие от Мольера, осуществляя в этом отношении большой шаг вперед по сравнению с ним, Бомарше не только поручает Фигаро ведение драматической интриги, но и делает его центральным персонажем произведения, наподобие Криспена в комедии «Криспен, соперник своего господина» и Фронтена в «Тюркаре». Фигаро уже не помощник своего господина — графа Альмавивы, для которого он осуществлял многочисленные проделки в первой комедии Бомарше «Севильский цирюльник» (1775), комедии гораздо более традиционной. Так же как лесажевские персонажи Криспен и Фронтен, Фигаро проявляет во второй комедии Бомарше максимум изобретательности и находчивости для построения своей личной, а не чужой судьбы.

И вместе с тем Бомарше освобождает Фигаро от черт буржуазного перерождения, черт, основательно затемнявших Фронтена и сводившихся к жажде наживы. Он заставляет Фигаро добиваться в первую очередь не состояния, а жены. Цель его желаний не в богатстве, а в Сюзанне. Фигаро совсем не случайно выступает во второй комедии Бомарше, если судить по речам Марселины, прежде всего щедрым человеком, который «не заботится о будущем». По его собственным словам, он не занят «приобретением состояния», предпочитает богатству и славе ремесло странствующего цирюльника и живет именно поэтому «беззаботно».

В своей характеристике Фигаро Бомарше, однако, не ограничивается и этим. Он сталкивает его не просто с дурным нравом соперника. Для него важно, что Альмавива — хозяин, что он принадлежит к господствующему классу феодального общества, что он выступает в борьбе с Фигаро в качестве помещика, собирающегося воспользоваться феодальным правом «первой ночи». В лице Альмавивы Фигаро имеет дело по существу со всем феодальным строем который оказывается на пути его независимости и счастья. Именно в этом смысле он представляет собой все третье сословие, а не одну буржуазию, выступает на стороне социальных сил Франции, подготавливающих революцию, оказывается в резком расхождении с писателями, тяготеющими накануне революции к охране старого порядка, с писателями типа Коллена д'Арлевиля.

Если «Женитьба Фигаро» Бомарше концентрирует в себе все наиболее прогрессивные элементы классицистской комедии, то комедийный театр Коллена д'Арлевиля, его «Непостоянный» (1786), «Оптимист» (1788) и «Воздушные замки» (1789)3 сводят эти прогрессивные элементы до минимума. Это проявляется прежде всего в том, что у Коллена совершенно исчезает предприимчивый, сообразительный слуга, движущий действие произведения. Слуги, конечно, в его комедиях присутствуют, но совершенно в иной роли, чем у Мольера, Бомарше; Реньяра, Лесажа и отчасти Детуша. Они исполняют волю своих господ, занимающих центральное положение в произведении, и представляют явления «служебного» порядка. Этим совершенно устраняется из комедии Коллена всякая мысль о выдающейся роли

людей из народа в жизни. Коллен в этом отношении резко порывает с традициями прежней комедии, пусть начинания его намечались и раньше (например, у Детуша).

Комедии Коллена продолжают, правда, на первый взгляд традиции Мольера, Реньяра, Лесажа, Бомарше в том смысле, что они обращены против феодального строя, против дворянства. Так, в первой комедии Коллена, в его «Непостоянном», примечателен образ молодого дворянина Флоримона, который всем пресыщен, которому всегда скучно. Флоримон прогоняет своего слугу только потому, что тот ему надоел, уходит с военной службы, из судейского сословия и из церкви (он был и священником) только из-за того, что все ему надоедает, разрывает по тем же причинам брачный договор со своей невестой Леонорой и бросает именно поэтому же свою возлюбленную Элианту, на которой собирался жениться. В «Воздушных замках» мы встречаем аналогичный Флоримону образ молодого дворянина д'Орланжа, такого же бездельника, человека также ничем не занятого, который также всем пресыщен, которому всюду скучно. Но д'Орланжа отличает уже не его непостоянство, а его мечтательность, одержимость фантазиями. Он вечно что-нибудь выдумывает, постоянно воображает какие-либо приключения, якобы с ним случившиеся: то это поездка ко двору, то пленение турками, то женитьба.

Очень примечательно, что оба они, и Флоримон и д'Орланж, являясь объектами осмеяния, одновременно с этим оказываются центральными героями произведения. Флоримон — герой первой комедии, правда, еще сохраняет некоторые черты отрицательного персонажа. К концу произведения он переживает подлинное моральное банкротство. От него отворачиваются и его возлюбленная Элианта, и его родной дядя Долбан. В довершение всего — сестра его друга Вольмона — замужем и он не может поэтому на ней жениться, так что он остается покинутым всеми и по сути дела побежденным. Флоримон к тому же оказывается, в отличие от аналогичных образов Детуша (ср. Клеона или де Тюфьера), неспособен к перестройке, к перевоспитанию. Он не превращается в финале пьесы из отрицательного персонажа в положительный. Коллен, таким образом, не идет на прямое примирение с Флоримоном. Он как бы заявляет своей комедией, что «непостоянных» т.е. дворян, не перевоспитаешь.

И тем не менее в изображении Флоримона у Коллена все же мелькают некоторые смягчающие, оправдывающие его ноты. Флоримон недаром обрисован в комедии все-таки не как враг, не напоминает Тартюфа, Гарпагона или Тюркаре, Альмавиву, не вооружен злой волей, желанием нарушить чужое благополучие, а скорей выглядит как жертва своих природных склонностей, будучи наподобие персонажей Реньяра, таких как Валер или Леандр, не в состоянии от этих склонностей освободиться. Это косвенное смягчение образа Флоримона еще более ясно вырисовывается у д'Орланжа, из образа которого совершенно устранены черты отрицательного персонажа. Его мечтательность интерпретирована как своего рода чудачество. Оно рисуется совершенно безопасным и вполне безвредным. Он оказывается к тому же способен и на добродетельные поступки, уступает, в частности, свою невесту де Флорвилю как только узнает, что она де Флорвиля любит, а сам де Флорвиль имеет на нее больше прав, чем д'Орланж.

Все эти примиренческие тенденции Коллена достигают апогея в его комедии «Оптимист». Здесь обнаруживается до конца, что Коллен, внешне продолжая традицию Реньяра и Детуша, не только смягчает, как они, сатирическую направленность комедии, но и вообще по сути дела отменяет сатирическую тенденцию комедийного жанра. В «Оптимисте» отсутствует одна из основных категорий комедии — сатирическое осмеяние, в нем нет отрицательных персонажей, подлежавших обличению. Центральный герой пьесы — де Пленвиль — обрисован как образец, которому следует подражать, де Моранвиль, жених героини комедии, дочери де Пленвиля,— необыкновенно добродетелен. Ради Бельфора, в которого влюблена героиня, он готов не только отказаться от нее, но и отдать ее жениху свое состояние. Единственный персонаж, в котором сохраняется некоторый комплекс отрицательных качеств, это мать героини — госпожа де Пленвиль. Но и она скорее человек с причудами, человек чрезмерно трезвых, иногда, пожалуй, чересчур скептических взглядов на мир, чем лицо сколько-нибудь порочное и враждебное. Примиренческая, охранительная направленность комедии Коллена сосредоточена в мировоззрении, носителем которого в пьесе является ее герой — де Пленвиль. А он недаром именуется «оптимистом», человеком, который «всем доволен». Его мировоззрение может быть лучше всего охарактеризовано как оправдание существующего и тем самым как полное примирение с ним. Пороки, противоречия, недостатки действительности не случайно представляются Коллену чем-то вообще реально не существующим, иллюзорным. Для произведения, являющегося своего рода итогом более чем полуторавекового развития классицистической комедии, такого рода мировоззрение, поскольку оно является в нем не объектом насмешки, а исходной, основополагающей точкой зрения на мир, ведет по существу не к чему иному, как к отрицанию самого жанра комедии.

Представление о литературном движении в области французской бытовой драматургии XVII—XVIII вв., как о развитии одного жанра — комедии — было бы, впрочем, не точным, не соответствующим действительному положению вещей. Рядом с развитием комедии и с консервативным, антисатирическим отрицанием комического, начавшемся в 30-х годах XVIII

столетия у Детуша и Нивель де Ла Шоссе, создателя так называемой «слезной комедии», и нашедшем свое завершение у Коллена д'Арлевиля, мы имеем дело в 50—80-х годах с созданием близкой к Просвещению и враждебной абсолютизму так называемой мещанской» драмы. Последняя связана в своем развитии с именами Дидро, Седена, Мерсье.

Размышляя о жанре «мещанской» драмы, следует с самого же начала указать, что она противостоит жанру трагедии и остается верна той концентрации внимания на частной жизни, на быте, на существовании людей, не принадлежащих к господствующим сословиям, не руководящих государственной жизнью, которая до тех пор была отличительной особенностью комедии. Следует отметить в то же время, что «мещанская» драма внесла в комедию существенно новую точку зрения, которая радикально преобразовала комедийный жанр. Для комедии при всем том, что она сохраняла в себе и притом гораздо решительнее, чем трагедия, традиции Возрождения, оставалось все-таки крайне важным, что она одновременно с этим содержала в себе консервативные тенденции классицизма. Она соединяла гимн человеческому уму и отчетливые демократические тенденции, заключавшиеся в симпатии к народу, со значительными уступками средневековому отношению к миру. А эти уступки сводились к тому, что торжествующий над всеми персонажами классицистической комедии народный герой допускался в нее только в качестве слуги, что он представлялся социально «низким» персонажем, что он подчас вызывал не восхищение и восторг, а снисходительную усмешку[4].

Правда, это снисхождение, взгляд свысока относились в первую очередь не к самой по себе изобретательности и находчивости персонажа, а к той сфере жизни, на которую направляется эта изобретательность. Существенно, что персонажу комедии не приходится преодолевать грандиозное и могущественное зло, а всего-навсего торжествовать над мелкими и ограниченными глупцами и косными людьми. Вся сила ума затрачивается у мольеровских слуг на то, чтобы поженить влюбленных, браку которых сопротивляются их отцы, матери или опекуны, у реньяровских слуг на то, чтобы составить завещание в духе, угодном герою, у лесажевских слуг на то, чтобы обобрать и хозяев, и их противников. Сила ума чрезвычайно мельчится, сталкиваясь с не столь уж значительными и даже скорей мизерными препятствиями[5].

«Мещанская» драма, как она была задумана и осуществлена Дидро, а позже Мерсье, снимает комедийную, принижающую окраску с образов положительных персонажей. Она сталкивает их с препятствиями, угрожающими самому их существованию, она обнаруживает (это более всего относится к Дидро) в них людей нового-типа. Драматургия Дидро, его «Побочный сын» (1757) и «Отец семейства» (1758), принципиально отличается от классицистской трагедии и комедии, прежде всего в том отношении, что для нее перестает играть главенствующую роль принцип личности. А этот принцип, восходящий к Ренессансу, определяет собой творчество Корнеля, Расина, имеет некоторое значение для Мольера, еще более существенным становится для его учеников (Реньяра, Детуша, Лесажа). С другой стороны, он получает известное ослабление у Вольтера, а особенно у последователей последнего — у Сорена, Лемьера и Леблана — и совершенно устраняется у М.-Ж.Шенье, Арно, Ронсена.

Содержание принципа личности у Расина выражалось в том, что последнего более интересовала судьба его несчастного, угнетенного героя, чем состояние мира, общества[6]. А вот у Дидро, который связан уже не с культурой Ренессанса, а с культурой Просвещения, имеет определяющее значение принцип общества, коллектива, семьи. Не одиночка, щедро относящийся к людям, благорасположенный к ним, а человек, действующий в контакте с коллективом, находится в центре внимания. Очень характерен в «Отце семейства» Дидро командор д'Овиле, который отличается как раз своей самостоятельностью, своей обособленностью от других лиц, своим положением холостяка. Он недаром квалифицируется как негативный герой, как эгоист, «злодей». Он приносит с собой разлад, смуту в домашний мирок д'Орбессонов, сеет в нем недоверие, вызывает в своем зяте д'Орбессоне все самые отсталые, связанные с существованием феодализма предрассудки знатности и богатства, делает его одиноким, отрывает его от домочадцев. Командор настраивает д'Орбессона против сына Сент-Альбена, желающего жениться на незнатной и бедной девушке, против дочери Сесили, которая хочет выйти замуж за небогатого буржуа Жермейля. Он внушает д'Орбессону мысль, что браки его детей непременно будут способствовать беспорядку в обществе, смешению рангов, упадку семьи. Д'Овиле сеет недоверие и между детьми д'Орбессона. Он настраивает Сесиль против брата, а Сент-Альбена — против Жермейля, т.е. тем самым пытается поссорить его с сестрой. Д'Орбессон заявляет, что до появления командора в его доме все члены семьи «жили в мире и единстве», что с тех пор, как в доме поселился командор, «счастье удалилось из семьи».

Командора раздражает тесно спаянный семейный коллектив д'Орбесоонов. Он хотел бы видеть его раздробленным на отдельных лиц, на изолированные друг от друга элементы. При этом, правда, он хотел бы сохранить и принципы иерархии, субординации, «авторитета», все, что присуще феодализму. Он опасается независимости и свободы индивидуума. Его мировоззрение никак нельзя поэтому отождествлять и с буржуазным индивидуализмом. В глазах Дидро это представитель феодального общества, защитник авторитарных форм жизни.

Не менее любопытен образ Дорваля из «Побочного сына». Ибо Дорваль первоначально действует в драме как одиночка, находящийся вне семьи, как человек, не знающий своего отца и свою мать. Розали недаром говорит о нем, как о «чужом», как о «незнакомце». И вот в этот период своей жизни Дорваль, так же как командор, вносит смуту в дом своего друга Клервиля, наполняет его беспорядком, влюбляет в себя невесту Клервиля Розали, сам влюбляется в нее, становится соперником своего друга, доводит Розали до заявления, что она ненавидит Клервиля. Дорваль сам говорит, что до его прихода к Клервилю все были счастливы, что только от него проистекает горе, которое распространилось в семье Клервиля.

Правда, Дорваль, в отличие от командора, не остается одиночкой до конца пьесы. Он обретает в финале своего отца и женится на Констанс. Нанесенный им вред оказывается в конечном счете иллюзией, так как обнаруживается, что он и Розали — брат и сестра, а их любовь была только братской привязанностью. Дорваль к тому же в начале I акта, еще до обретения им семьи, пытается исправить нарушенный порядок и примиряет в этих целях Розали с Клервилем. Он страдает и сам от беспорядка, им причиненного, мучается от своего одинокого существования, в то время как командор испытывает огромное удовольствие от своих вредоносных действий и форменным образом наслаждается тем, что ему удалось произвести смуту. Именно поэтому Дорваль оказывается в конечном счете позитивным героем, только заблуждавшимся на первых порах, а командор является с начала до конца негативным персонажем.

Но признание одиночки, «эгоиста» носителем зла, отрицательного начала — только одна сторона дела. Ей соответствует, с другой стороны, мысль Дидро о том, что для положительных героев его драм, для Констанс («Побочный сын»), для Сесиль («Отец семейства»), важнее всего не их собственная судьба, не личность, а коллектив, общество, что победу над врагом способно осуществить только содружество людей, что одинокому герою это не под силу. Констанс не случайно отождествляет «общественного человека» и «человека добродетельного». Она уверена, что имеется тесная связь между «злобностью» человека и его одиночеством. Она убеждает Дорваля не «отказываться от общества», не уходить от людей, не искать покоя в отдалении от них. Она видит свою задачу в том, чтобы удержать Дорваля среди людей, так как он может быть нужен им, способен стать «бичом надменного порока», способен «поддержать угнетенную добродетель» («Побочный сын», д.IV, сц.3). Для Сесиль существенно не ее личное благополучие, а благополучие всей семьи; она отказывается от помощи дяди только потому, что эта помощь рискует обратиться во вред брату и его женитьбе на Софи. Семья в представлении Констанс и Сесиль — это синоним гармонического общества, члены которого относятся друг к другу так, как если бы они были связаны друг с другом наподобие отца с детьми, мужа с женой, брата с сестрой, сестры с братом. Недаром отличительной чертой командора является то, что он отказывает в помощи своим родственникам, закрывает дверь перед своими племянниками, приехавшими к нему, чтобы просить его о поддержке.

Очень важно при этом, что подобное представление о возможном, идеальном обществе нисколько не означает примирения с наличным социальным строем, ибо представление об обществе, как о семье, никоим образом не распространяется на существующие общественные отношения, на строй абсолютизма. В «Отце семейства» вокруг малого мира семьи располагается совершенно не случайно большой, ужасный мир абсолютизма, в котором существуют тюрьмы, ведутся войны, совершаются убийства, имеют хождение «lettres de cachet» и т.п. Вокруг семьи бушует буря, клокочут злодейские страсти, сражаются друг с другом люди, господствует горе, отчаяние, страдание, голод и жажда, болезни. Об этом большом мире в «Побочном сыне» рассказывает Андре, слуга Лизимона, приехавший с ним из Америки, попавший в плен к англичанам (действие происходит во время войны Англии с ее бывшими американскими колониями), испытавший ужасы плена и пребывания в тюрьме. Из большого, за пределами семьи находящегося мира, из сферы хаоса и ужаса порой совершаются прорывы в малый, семейный мир. Из сферы хаоса приходит командор, вносящий раздор в семью. Он приносит с собой королевский приказ о заточении в тюрьму Софи. Он пытается заключить в тюрьму Сент-Альбена. Он приводит с собой вооруженных солдат. Командор уточняет своим! действиями характер большого мира, так как сам он, судя по тому, что он располагает «letter de cachet», т.е. королевским приказом о заключении в тюрьму без суда и следствия, находится в органической связи со старым режимом.

Непримиримое отношение к злу, во власти которого находится большой мир, мир феодального общества, нежелание идти на какие-либо уступки в отношении этого мира ощущается и в крушении пессимистического мировоззрения, которое составляет центральное событие драм Дидро. В «Отце семейства» сталкиваются две идеологические системы. Одна из них, пессимистическая, принадлежащая командору, утверждает, что люди — носители и проводники зла. Но это направление мысли терпит крах и опровергается Другим, которого придерживаются Сент-Альбен, д'Орбессон и которое исходит из того, что признание людей злыми — это клевета на них, что люди заслуживают лучшего обращения с ними, что они нуждаются

прежде всего в сострадании и помощи. Зло, таким образом, не подвергается реабилитации, оправданию. Под защиту берется не оно, а его жертвы.

Непримиримое отношение к злу еще выразительнее представлено в «Побочном сыне», где пессимистический, ущербный, неправильный взгляд на мир, принадлежащий Дорвалю, перекрывается и побеждается точкой зрения Констанс, точкой зрения оптимистической и вместе с тем более глубокой, всеобъемлющей и правильной. Пессимистическое, безнадежное мировоззрение Дорваля усматривает в человеке «жалкую игрушку событий» («Побочный сын», д.II, сц.5), некое печальное и несчастное существо, полное страхов, боязней, ужасов, закинутое в «хаос предрассудков, пороков, сумасбродств и несчастий». Дорваля приводят в ужас всюду им обнаруживаемые «безумие и нищета людей». Человек является, по его мнению, то создателем, то жертвой «чудовищных взглядов». Констанс полагает, что зло в мире ограничено, что оно уступает по своей мощи добру. Она верит, что «время варварства», «темные времена» миновали, что век «просветился», очистился от мрака. Но из этого не следует оправдания существующего, так как Констанс не утверждает, что добро уже полностью победило. Она считает, что окончательной победы добра еще следует добиваться, что добро — результат деятельности людей с «сильной душой». Эти люди — «братья всех добродетельных существ», отцы всех «несчастных», «друзья человеческого рода». Они свободны от предрассудков и способны реализовать «честные, полезные и великие замыслы» (д.IV, сц.3).

Характеристика людей с «сильной душой», содержащаяся в речах Констанс, так же как осуждение ею «темных времен», века «фанатизма», т.е. средневековья, феодальной эпохи, еще раз подчеркивает обращенность драматургии Дидро против старого порядка. Она акцентирует и ее направленность против консервативных тенденций в старом классицизме, классицизме Корнеля и Расина и близость ее к трагедии Вольтера, к ее бунтующему, мятежному герою. Эта характеристика подкрепляется тем, что у Дидро наряду с персонажами, которые перестраиваются и перевоспитываются, т.е. наряду с д'Орбессоном («Отец семейства») и с Дорвалем («Побочный сын»), мы сталкиваемся в том же «Отце семейства» с Сент-Альбеном. А Сент-Альбена отличает как раз то, что он напоминает бунтующих героев Вольтера и его последователей. Он недаром бросает своему отцу обвинение в том, что он тиран, заявляет, что в мире именно оттого слышны «жалобы», что бедняк лишен смелости, а богач бесчеловечен.

В отличие от своего дяди и своего отца Сент-Альбен совершенно ни во что не ставит происхождение и принадлежность к «верхам» общества. Он не намерен бросать Софи ради «высокого ранга, чина, предрассудков». Он не желает, чтобы его женитьба рассматривалась как связь, основанная на материальном интересе и честолюбии. Он ценит деньги, богатство лишь постольку, поскольку они могут смягчить и устранить нищету, поскольку при их помощи Софи будет накормлена, одета и не будет жить на чердаке, не станет страдать от нищеты. Он ценит людей не за их богатство и знатность, а за их личное достоинство, за их личную доблесть и добродетель.

Именно этим своим тяготением к людям, далеким от знатности и богатства, именно тем, что сам он заимствует у этих людей свое внутреннее достоинство, и знаменателен образ Сент-Альбена у Дидро. Нельзя ведь забывать, что источником смелости и глубокого внутреннего обаяния Сент-Альбена является Софи, бедная девушка, существующая своим трудом, живущая в крайней нищете на чердаке, причем ежедневная ее работа начинается с восходом солнца, а кончается при свете лампы. То, что Дидро связывает все лучшее, что есть в сыне богатого буржуа д'Орбессона, с девушкой, живущей в нищете, указывает на глубокие демократические симпатии писателя. Театр его резко отличается от последующего развития «мещанской драмы» в той форме, какую ей придал Седен, и прокладывает путь к той ее разновидности, которую мы обнаруживаем у Мерсье. Правда, сам Дидро несколько снижает демократические тенденции своей драматургии тем, что открывает в Софи в конце пьесы не девушку из народа, а девушку из зажиточной буржуазной семьи, только впавшую в крайнюю нищету и вынужденную вследствие этого зарабатывать себе пропитание трудом.

Рассуждая о Седене и Мерсье, как о продолжателях Дидро на пути создания «мещанской драмы», следует твердо запомнить, что они продолжают его по-разному. Седен, судя по его «Башмачнику Блезу» (1759), по «Садовнику и его господину» (1761), по «Королю и фермеру» (1762), по «Розе и Кола» (1764), по «Дезертиру» (1769), вводит на центральные роли в свои пьесы людей из «низов»: хлебопашцев, виноградарей, лесничих, ремесленников, и рассказывает о конфликтах между представителями народа и аристократами. Но при этом он приводит на помощь людям из народа против аристократов не кого другого, как короля, мечтая все-таки о примирении людей труда и аристократов, о мирном урегулировании конфликтов.

В то же время, посвящая свои пьесы буржуазии, как об этом свидетельствует его «Философ сам того не зная» (1765), Седен, несомненно, подменяет выдвинутый Дидро образ человека с «сильной душой», возмутившегося против старого порядка, героем, который реабилитирует и возвеличивает буржуазию как таковую, и содействует ее единению не с народом, а с дворянством. Что в самом деле проповедует купец Вандерк, который оказывается в конце пьесы обуржуазившимся дворянином, скрывающим, что его настоящее имя — барон де Савьер? Он защищает «честное имя» купца против предрассудков, которыми это имя окружено среди дворян, полагающих, что купец это все равно, что плут («Философ сам того не зная», д.III, сц.5). Вандерк восторгается могуществом буржуа, который одним росчерком пера может благодаря векселю заставить подчиняться себе людей на другом конце планеты. Его восхищает буржуа, потому что тот служит, по его мнению, не только своему государству, но и всему человечеству (там же, д.I, сц.6). Седен этой своей пробуржуазной стороной связан теснее всего через Детуша и Нивеля де Ла Шоссе с оппортунистическими тенденциями в комедии середины XVIII в. Он, кроме того, прокладывает путь к Коллену д'Арлевилю. Он враждебен, наконец, лагерю, в котором находились в XVII и в начале XVIII в. Мольер, отчасти Реньяр и Лесаж, а несколько позже Вольтер, вольтеровские ученики и Дидро.

Полную противоположность Седену предел виляет собой Мерсье, пьесы которого знаменуют уже не буржуазную адаптацию дидеротовской «мещанской драмы», а укрепление демократических тенденций этой драмы, продолжение ее борьбы с трагедией старого классицизма. Отличие Мерсье от Дидро в том, что Дидро считает новым человеком, человеком, освободившимся от предрассудков старого режима, представителя буржуазии, но мыслит буржуазию не чуждой народу, сталкивает этого «нового человека» с пережитками старого режима в сознании людей третьего сословия (образ Дорваля из «Побочного сына») или непосредственно с лидером старого порядка (образ командора из «Отца семейства»). Что касается Мерсье, то он, выдвигая нового человека, имеет при этом в виду уже не буржуазию, а низы третьего сословия — ремесленников, крестьян, мелких торговцев, солдат. Он как бы подхватывает борьбу Дидро против классицистской трагедии и комедии, а также демократические тенденции, свойственные Дидро. Пьесы Мерсье в противоположность трагедии не имеют в центре произведения жертву тирании и деспотического произвола, людей униженных и подавленных насильниками. В то время как трагедия подавала крупным планом людей, впавших в несчастье, но в прошлом принадлежавших к знатному кругу, к высшему сословию, пьесы Мерсье концентрируют действие вокруг людей, принадлежащих к низам общества. Так, в центре «Дезертира» (1770) стоит солдат Дюримель, в центре «Судьи» (1774) — скромный, не обладающий никакими высокими званиями, привилегиями, богатствами сельский судья де Лери. Действие «Тачки уксусника» (1776) Мерсье сосредоточено вокруг приказчика Доминика. Действие «Бедняка» (1782) — вокруг ткача Жозефа. В то же время простым людям предоставлены в пьесах Мерсье не только центральные, но и сюжетно решающие посты. Так, в «Тачке уксусника» на таком посту находится отец центрального героя — уличный продавец Доминик, в «Бедняке» — хлебопашец Рене. Оба они по существу приводят действие к развязке.

И здесь стоит отметить принципиальное отличие пьес Мерсье от комедии, где люди низкого звания также раскрывались как силы, решающие, руководящие действием. Ибо они оставались второстепенными по своему значению в жизни, не их судьба трактовалась в произведении, а судьба их хозяев, они же обязательно являлись слугами, т.е. лицами подчиненного положения. Если даже, как у Лесажа и особенно у Бомарше, они выступали в качестве центральных героев, то их отделение от низкого положения все-таки рисовалось лишь в перспективе, в будущем, за пределами действия. У Мерсье эта закрепленность персонажей низкого звания за второстепенным положением в сюжете произведения отменяется с самого начала пьесы. Они фигурируют уже не в качестве слуг, «подсобных» персонажей, помогающих своим господам, а в качестве действующих лиц, имеющих собственную судьбу. В этом отношении драматургия Мерсье решительно разрывает с сословной иерархией классицизма, который, как уже указывалось выше, оказывал сковывающее, тормозящее действие не только на трагедию, но и на комедию. Драматургия Мерсье противостоит трагедии классицизма не только в отношении образа положительного героя, но и в отношении образа врага Враг уже не противостоит герою у Мерсье как всесильный деспот. Он превышает могущество героя только своим богатством. Так, в «Бедняке» противником героя является де Люс, богатый, избалованный молодой человек, кстати происходящий из крестьян. В «Тачке уксусника» аналогичную сюжетную функцию исполняет богатый буржуа Жюллефор, а в «Судьбе» — богатый помещик граф де Монревель. Де Люс пытается соблазнить бедную девушку швею Шарлотту и подкупить ее кузена Жозефа, сделав его своим пособником в отношении сестры. Жюллефор пытается сделать своей женой невесту Доминика-сына. Де Монревель из каприза, из желания улучшить вид из окон своего замка велит разрушить домик крестьянина Жиро.

Очень важно, что злодеи, отрицательные персонажи — де Люс, Жюллефор, де Монревель и др. — наталкиваются на серьезное сопротивление как со стороны самого героя, так — и это главное — со стороны его друзей и покровителей[7]. Положительные персонажи ни в коем случае не являются, как в трагедии, одинокими, беззащитными. В результате совместных усилий героя и его окружения отрицательный персонаж оказывается изолированным и тем самым побежденным. В «Бедняке», правда, злодея де Люса не удается совершенно изолировать, так как на его стороне действуют адвокат Ленуар и дворецкий Феликс. Но его во всяком случае удается решительным образом ослабить и отодвинуть с авансцены. В этом отношении пьесы Мерсье оказываются близки к поздней комедии Мольера, где также отпор злодеям и насильникам изображался значительно более активным и интенсивным, нежели в трагедии, и, главное, осуществлялся через действия коллектива (ср. «Тартюфа» и «Скупого»).

Существенно при этом, что победа над врагом достается герою не только вследствие того, что его лагерь сильнее, нежели лагерь врага. Мерсье опасается вступить на путь подготовки революции, предпочитает мирный путь и именно поэтому придает большое значение моральному разоружению врага, его нравственному, духовному перерождению, победе моральных принципов. Враг героя зачастую рисуется Мерсье в образе человека, которого можно переубедить, вернуть на «путь истинный». Враг изображается в качестве человека, способного пойти на уступки и даже превратиться в друга и покровителя. Именно такой путь от злодея к положительному персонажу совершает Монревель: он признает свои заблуждения и идет на мир с крестьянином Жиро, у которого собирался отнять дом («Судья»). Такой же путь проделывает де Люс («Бедняк»): он не только перестает преследовать Шарлотту, но сверх того делается ее другом.

Мерсье оказывается в этом отношении близок, на первый взгляд, к Детушу и Коллену д'Арлевилю, у которых также большую роль играло нравственное совершенствование персонажей и которые пытались устранить из своих произведений одно из основных начал комедии — ее сатирическую установку. Близость Мерсье к Детушу и Коллену д'Арлевилю можно допускать, однако, с той принципиальной оговоркой, что у Детуша или у Коллена д'Арлевиля шла речь о перевоспитании отрицательных персонажей, а у Мерсье идет речь о негативном персонаже, идущем на уступки. Тяготея к консервативным, охранительным позициям, Детуш и Коллен вообще не мыслили существования в мире врага, не представляли себе старый режим враждебным, не считали необходимыми перемены. Мерсье же, признавая необходимость существенных перемен в обществе, допуская существование врага, предполагает, однако, что враг в конце концов не столь страшен, что он не вынуждает своим поведением агрессивные меры против него, что перемены могут быть достигнуты и мирным путем. И здесь следует отметить, что Мерсье в изображении врага, злодея значительно менее последователен и менее принципиален, нежели Дидро. Ибо у последнего находится в наличности мир зла, являющийся опорой врага и отсутствующий у Мерсье. В «Побочном сыне» этот мир, правда, располагается за пределами сцены, но в «Отце семейства» он воплощен в образе одного из главных действующих лиц — в образе командора. Показательно к тому же, что в рассуждениях Констанс («Побочный сын») «зло» трактуется не как субъективная иллюзия, а как объективная данность и что злодеи у Дидро оставались такими же до конца пьесы, не перерождались морально, не переходили под влиянием положительного героя в разряд его друзей.

Следует отметить также, что Мерсье в противоположность Дидро значительно менее активно подчеркивает агрессивность своих положительных героев по отношению к людям старого режима (образ Жиро в «Судье»), а напротив, акцентирует их склонность идти на уступки и компромиссы. Любопытен в этом смысле образ майора Сен-Франка, отца Дюримеля, героя пьесы «Дезертир». Это персонаж, который должен был бы явиться поддержкой герою, его защитником от врага, фактически является едва ли не союзником последнего. Сен-Франк внушает герою моральные принципы, которые действуют в интересах врага. Будучи в состоянии помочь бежать Дюримелю, присужденному к расстрелу за дезертирство, он не только отказывает своему родному сыну в помощи, но еще убеждает его «умереть героем», показать пример другим солдатам, которые пожелали бы стать дезертирами. И делает он так, несмотря на то, что Дюримель был вынужден стать дезертиром из за зверского обращения с ним офицера. Сен-Франк оправдывает насилие и даже оказывает ему поддержку. Он оправдывает не армейскую дисциплину вообще, а армейскую дисциплину старого режима. Это отнюдь не относится к числу прогрессивных его свойств.

Очень большое своеобразие Мерсье, отличающее его и от Дидро, и от Седена, и от жанра комедии, заключается в том, что он не ограничивает свое творчество бытовыми пьесами, пьесами, которые живописуют частную жизнь людей из третьего сословия и составляют преобладающую часть его репертуара («Судья», «Тачка уксусника», «Бедняк», «Натали», «Зоэ» и др.). Наряду с последними он создает драмы на национально-исторические темы — «Жан Аннюйе» (1772), «Разрушение Лиги» (1782). «Судья», «Тачка уксусника» и аналогичные им пьесы не выходили в своем содержании за пределы того мира, который изображался в комедии и «мещанской» драме (у Лесажа, Детуша, Дидро, Седена). Они рисовали повседневную жизнь буржуа и людей из народа, касаясь жизни господствующего класса лишь в той мере, в какой она приходила в

соприкосновение с жизнью буржуа. «Жан Аннюйе» и «Разрушение Лиги» показывают, что их автор стремится включить в них и события общенационального масштаба, не допускавшиеся в свои произведения авторами комедий, а также Дидро и Седеном. В них он выходит за пределы традиционного комедийного сюжета, переходит по сути дела на почву жанра трагедии, вступает в соревнование с Вольтером и его учениками. Так, в «Жане Аннюйе», хотя главным героем является буржуа Арсен, мы имеем дело не с каким-либо происшествием из биографии Арсена, не с какими-либо домашними обстоятельствами, как в комедиях, в произведениях Седена, в драмах Дидро или в таких пьесах Мерсье, как «Тачка уксусника», а с историческим событием, событием из биографии всей страны, затрагивающим существование очень многих людей. Речь идет не о происшествиях в частной, семейной жизни, совершающихся внутри семьи одного из горожан, как это было у Мольера, Бомарше, Дидро, а о событиях Варфоломеевской ночи.

И, однако, события, о которых рассказывается в «Жане Аннюйе», представлены так, что их создают люди, находящиеся за границами сценической площадки. Это Карл IX, Катерина Медичи и их сподвижники. Частные лица, люди третьего сословия, хотя к ним и приковано все внимание, представляются только пассивными объектами чужих акций. В отличие от персонажей, руководящих действием, но не участвующих в нем, основные действующие лица принадлежат к числу преследуемых, но не наступающих персонажей. Это гугеноты. И их значение в пьесе совсем не в том, что они зачинают те или иные движения, а в том, что они упорно и упрямо противостоят и сопротивляются вражескому натиску, отстаивая перед ним свое достоинство и свободу. Они неспособны на большее.

Точно такие же смысловые соотношения находим мы и во второй «национально-исторической» пьесе Мерсье, в его «Разрушении Лиги». Для «Разрушения Лиги» очень характерно, что здесь в центре изображения находится также жизнь семьи буржуа — католика Гилера. Исторические события, в которых участвуют Генрих IV и предводители Католической лиги, развертываются на втором плане, за пределами сцены. Другое дело, что деятельность исторических персонажей вторгается в жизнь семьи Гилеров, что частную жизнь теснит «история». Члены семьи Гилеров—он сам, его жена, мать, сын, жена сына — не просто живут и ведут повседневное существование. Они вовлекаются в круговорот событий «исторического» порядка, охватывающих всю Францию, испытывают вместе со всеми жителями в Париже, осажденном войсками Генриха IV, муки голода и едва от них не погибают. Они попадают в тюремное заключение, их посещают католические священники, их грабят солдаты-наемники, им приносят пищу офицеры Генриха IV, тайком пробравшиеся в Париж.

Важно при этом, что активность членов семьи Гилеров, так же как в «Жане Аннюйе», идет не от них самих, а извне. Они не совершают в отношении своих врагов никаких агрессивных, наступательных действий. Они только молча сопротивляются натиску извне и отражают в своей судьбе этот натиск, переживая внутреннее расслоение. В результате последнего сын и мать Гилера переходят на сторону Генриха IV, а сам Гилер и его жена, хотя и сопротивляются этому переходу, но в конце концов идут вслед за ними и присоединяются к ним. «Разрушение Лиги», так же как ранее «Жан Аннюйе», призывает следовать за покровителями, а не ведет к наступлению на врагов и даже не к активной помощи покровителям. В этом отношении обе пьесы Мерсье не добавляют ничего принципиально нового к установкам трагедии старого классицизма, трагедии XVII в., и значительно отстают от завоеваний трагедии Вольтера и его учеников, которые создают явно недостающий у Мерсье образ активного, бунтующего героя.

6

Размышляя о судьбах комедии в годы революции (1789—1794), необходимо прежде всего обратить внимание на то, что комедию очень сильно используют в это время, особенно в самом начале революции, в 1789—1791 гг., силы, далекие от революционных позиций или даже приближающиеся к позициям контрреволюционным. И во многом это объясняется тем, что особенностью комедии, как она создавалась во Франции в XVII—XVIII вв., являлось изображение ею конфликта всемогущего настоящего со значительно более слабым прошлым. В то время как трагедия рисовала врага полным сил, очень опасным, вредоносным и более могущественным, чем положительный герой, враг, с которым имела дело комедия, — это существо уже побежденное и обезоруженное или хотя бы достаточно слабое, чтобы быть пораженным. Если трагедия вызывала ненависть к насильнику, измывающемуся над слабым, то комедия возбуждала смех по отношению к представителю побежденных сил прошлого, человеку плохому, глупому, но уже утратившему могущество, не способному по-настоящему наносить вред. Это еще более усугублялось тем, что некоторые комедиографы XVIII в. (Детуш, Коллен д'Арлевиль) сделали очень много для того, чтобы оторвать комедию от мольеровских традиций, чтобы освободить ее от сатирических тенденций, от моментов обличения, чтобы максимально смягчить разоблачающую остроту и резкость образа врага, чтобы нейтрализовать и лишить минимальной содержательности образ положительного героя. Комедиографы первых лет революции — известный уже нам по своим дореволюционным произведениям Коллен д'Арлевиль, а также Беффруа де Рейньи, Карбон де Фленс и Лэйа — попытались продолжить и развернуть эту программу.

Драматургия Беффруа де Рейньи и Карбона де Фленса, написанные первым комедии: «Никодем на Луне, или мирная революция» (1791) и «Клуб честных людей, или французский священник» (1791), а также составленное вторым комедийное обозрение «Пробуждение Эпименида в Париже» (1791) производят на первый взгляд впечатление значительно менее реакционных явлений, чем это обнаруживается в результате их детального анализа.

В пьесах де Рейньи и де Фленса значительное место занимают антифеодальные мотивы и критика старого режима. Так, в «Никодеме на луне» правдиво изображается нищенское, тяжелое, полуголодное существование крестьян при феодализме, невыносимые условия крестьянского труда, притеснения и преследования, которым подвергают крестьян помещики и королевские чиновники. В «Пробуждении Эпименида» мы находим довольно резкую характеристику французской абсолютной монархии. Здесь говорится о королях, озабоченных лишь своей собственной славой, о подданных, которых эти короли сделали несчастными, о произволе королевских министров, о неистовстве цензуры, о варварстве феодального судопроизводства. Антифеодальная направленность пьес де Рейньи и де Фленса проявляется и в комедийной интерпретации персонажей, теснейшим образом связанных с дореволюционным строем и не желающих допустить никаких перемен в общественной жизни. Стоит вспомнить фигуры помещика и министров в «Никодеме», фигуры цензора и учителя танцев в «Пробуждении Эпименида».

Они вызывают у де Рейньи и де Фленса такое же, впрочем, раздражение, какое вызывали в 1789—1791 гг. у умеренных конституционалистов из партии фельянов сторонники старого режима из окружения Людовика XVI и дворяне-эмигранты, не желавшие ничего принять от нового строя. Фельяны были выразителями верхушки буржуазии, связанной с заморской торговлей, с колониями.

Им принадлежало большинство в Национальном и Законодательном собраниях (1789—1792). Они соглашались лишь на частичную аграрную реформу и опасались всяких сколько-нибудь серьезных перемен в деревне. Они в то же время считали, что дворянству и королю у власти не продержаться без некоторых, хотя и очень слабых уступок по отношению к буржуазии. Отрицая народную революцию, фельяны были сторонниками буржуазной конституционной монархии. «Мирная революция», которую прославляют в своих пьесах де Фленс и де Рейньи, по существу вполне соответствует программе фельянов. Отрицание исторически отжившего и обреченного на уничтожение сочетается в их пьесах с пропагандой реформ старого порядка, с проповедью классового мира. Народ изображается в «Никодеме на луне» как социальная сила, нуждающаяся в помощи сверху. Помощь приходит от императора, который осуждает самоуправство феодалов, отказывается от услуг дурных министров, лично знакомится с нуждами и требованиями бедняков и, в конце концов становясь на сторону крестьян против помещиков, ликвидирует наиболее крайние формы феодализма и облегчает тяжелое положение крестьянства.

Пропаганда всеобщего «замирения» проявляется особенно отчетливо в «Клубе честных людей» Беффруа де Рейньи. Сельский священник, герой этой пьесы, проповедует безоговорочное согласие и единение всех противников, отказ от раздоров и споров, осуждает «бунтовщиков» и «смутьянов», сеющих вражду и неудовлетворенность, т.е. требующих, подобно Марату и Робеспьеру, дальнейшего углубления революции. Другой сельский священник, фигурирующий в «Никодеме на Луне», всячески удерживает крестьян от возмущений и волнений, утверждая, что «опасные крайности» и «беспорядки» причиняют вред самому же крестьянству. В предисловии к «Пробуждению Эпименида в Париже» Карбон де Фленс призывает к умеренности и всепрощению. Сторонник продолжения революции Дамон фигурирует в этой пьесе в качестве отрицательного персонажа. Арист же, который считает, что «беспорядки кончились», оказывается одним из позитивных героев. Арист высказывается против «дерзости мятежников» (он имеет в виду революционных демократов, идеологов революционного плебейства, вроде Марата и Робеспьера), против активности народа, которую он клеветнически именует «анархией», считает необходимым «не озлоблять» народ, а «успокоить» его, приучить его к подчинению законам. Арист и все остальные положительные лица пьесы превозносят на все лады монархию и без конца рассуждают о короле как об отце своих подданных, о преданности народа королевской власти, о народе как опоре трона.

Образы Ариста и обоих сельских священников любопытны также и тем, что, создавая их, де Рейньи и де Фленс действуют решительно вопреки комедийной традиции Мольера, Реньяра, Бомарше и отчасти Лесажа. Позитивный герой де Рейньи и де Фленса ничем не напоминает беспокойных, нуждавшихся в переменах персонажей Мольера или Бомарше, которые пытались трансформировать существующее положение вещей, предпочитали традиционному новое. Последние скорее были похожи на смутьянов и бунтовщиков, сеющих «беспорядки», их поступки скорее могли быть квалифицированы как проявление «анархии» или «дерзости мятежников». Положительный герой де Рейньи и де Фленса, наоборот, противостоит всему вышедшему из нормы, всему беспорядочному, мятежному, возмущенному

Установка на классовый мир в пьесах фельянских драматургов определяет и трактовку в них негативного персонажа — сторонника старого режима. Де Рейньи и де Фленс продолжают в этой трактовке положение, намеченное еще у Детуша, который охотно изображал внутренне перестраивающиеся характеры, описывал превращение отрицательных персонажей в положительные, моральное их перерождение, ослабляя тем самым сатирическое, обличающее изображение явлений. Очень важно, что сторонники феодализма предстают у Бефрруа де Рейньи в образах людей, которые легко отказываются от дореволюционных привычек и легко усваивают новые принципы. Пьесам де Рейньи свойственно быстрое и подчас даже реалистически не мотивированное изменение мыслей и поступков негативного персонажа, чудодейственное превращение его в союзника, в друга. И де Рейньи идет в этом отношении даже дальше Детуша. Характерно, что император, переходящий на сторону народа в «Никодеме на Луне», и священник, освобождающийся в «Клубе честных людей» от своих прежних взглядов и уже не сожалеющий о своих прежних доходах, идут на это якобы совершенно бескорыстно. Они становятся будто бы совсем другими людьми не под воздействием изменившихся обстоятельств, а вопреки объективным обстоятельствам, вопреки жизненной обстановке, с которой все-таки пытался считаться Детуш.

Если Бефрруа де Рейньи и Карбон де Фленс обращают свое искусство против прогрессивных, сатирических тенденций дореволюционной комедии, то еще резче эта обращенность против Мольера и Бомарше ощущается в комедиях Коллена д'Арлевиля «Господин де Крак в своем замке» и «Старый холостяк», написанных им в 1791 и 1792 гг. Пьеса «Господин де Крак в своем замке» интересна тем, что это комедия, совершенно лишенная сатирической остроты, комедия, в которой смех носит абсолютно беззлобный характер, вырождается в отвлеченную шутливость. Комедия «Господин де Крак в своем замке» отличается исключительным пренебрежением к революции. Она написана так, будто революционных событий не было вовсе. Она рисует трогательное единение крестьян с помещиком, демонстрирует провинциального дворянина де Крака как человека, правда, довольно глупого, но вместе с тем совершенно безвредного и только исключительно болтливого. Точно таким же, абсолютно безобидным человеком обрисован в комедии его сын д'Ирлак, который является к отцу после многолетнего отсутствия, остается им неузнанным, выдает себя за некоего де Бриса, делает вид, что влюбляется в свою сестру, вызывает на дуэль ее жениха и соревнуется с отцом в выдумках. Он сочиняет при этом историю д'Ирлака, будто бы убившего на дуэли своего полковника, приговоренного к смертной казни полевым судом, бежавшего из заключения, сломавшего себе ногу и т.д. А отец изощряется в измышлении небылиц о своих былых ратных подвигах, о своих охотничьих успехах, о необычайной воинской карьере своего сына, о том, что в его замке когда-то ночевал Юлий Цезарь и т.д. и т.п.

Еще более показателен «Старый холостяк» Коллена д'Арлевиля, прямо направленный против комедий, в которых решающую роль играл инициативный, предприимчивый слуга, в которых царило восхищение талантами народа, высоким интеллектом его представителей. Слуги, представители народа, экономка тетка Эврар и дворецкий Амбруаз, изображаются у Коллена не союзниками героя, как это было принято у Мольера, Реньяра, а его врагами. Еще дальше отстоит комедия от Бомарше и Лесажа, у которых слуги занимают центральное положение. Здесь же они не только не поддерживают героя — молодого человека, племянника, против дядюшки, старого холостяка господина Дюбриажа, не только не содействуют женитьбе Армана, героя пьесы, но, наоборот, делают все, чтобы поссорить героя с дядюшкой, чтобы восстановить последнего против Лоры, невесты племянника. Они подделывают для этой цели письма, прячут письма подлинные, распространяют о племяннике порочащие его в глазах дядюшки слухи, изображают племянника врагом дядюшки. Только активность Армана и Лоры, проникающей под чужим именем в дом господина Дюбриажа, очаровывающей его и раскрывающей ему козни прислуги, спасает положение. Удаление вредных слуг приводит к союзу и трогательному единению старого холостяка с племянником и его невестой. Как видим, концепция общественной жизни в «Старом холостяке» совершенно иная, чем у Мольера, Бомарше. Лесажа, Реньяра. Народ, представляющийся Мольеру и Бомарше, а отчасти и Лесажу, и Реньяру единственным источником блага, рассматривается у Коллена д'Арлевиля как источник зла, нуждающийся в радикальном ограничении. Однако Коллен в истоках своих не оригинален, он следует Детушу, пытавшемуся отодвинуть слуг на второй план (ср. «Ночного барабанщика»), но еще не решавшемуся при этом объявить представителей народа носителями зла.

Особое положение среди комедиографов-реакционеров занимает Лэйа, приближающийся по своим политическим позициям к жирондистам. Если произведения Карбона де Фленса, Бефрруа де Рейньи и Коллена д'Арлевиля представляют собой комедии, то в пьесах Лэйа, в его «Опасностях предрассудков» (1790) и в «Друге законов» (1793), традиции комедии переплетаются с традициями «мещанской» драмы. При этом существенным для Лэйа оказывается не влияние Дидро или Мерсье, а влияние Седена. Положительный герой Лэйа ведет свою родословную не от Констанс, почитательницы оптимистического и прогрессивного мировоззрения, не от Сент-

Альбена, восставшего против старого режима от имени всего «третьего сословия», взбунтовавшегося во имя бедняков Он продолжает дело героя седеновской комедии «Философ сам того не зная», а этот герой защищал в условиях дореволюционной Франции не интересы всего третьего сословия, как Сент-Альбен или Констанс, и тем более не нужды трудового народа, как герой Мерсье, а интересы буржуазии. Идеологом буржуазии, сторонником установления во Франции капиталистического строя является Лэйа.

Своей первой пьесой «Опасности предрассудков», действие которой, кстати, происходит в дореволюционной Франции, Лэйа заявляет, что условия феодализма не благоприятствуют человеческому счастью. Они препятствуют, в частности, герою пьесы Дарлевилю жениться на дочери богатого купца Сент-Эльмонда. Во Франции, утверждает своей комедией Лэйа, царит во всем приоритет рода. Человек расценивается не по своим личным достоинствам или недостаткам, а по роду, к которому принадлежит со дня рождения. Преступления, содеянные в роду, отражаются и на оценке героя, хотя сам он не имеет к ним никакого отношения, а он вынужден отвечать за них, вынужден из-за них лишиться своей невесты. Между тем человек может получить настоящее признание только как личность, как индивидуальное существо, отвечающее лишь за свои личные прегрешения, но не за поступки других членов рода. Такую идею независимости от рода, идею личного достоинства проповедует англичанин Милорд, житель буржуазной Англии. Образ Милорда в пьесе свидетельствует не только о буржуазных воззрениях Лэйа, но и об их чрезвычайной умеренности. Милорд содействует осуществлению желаний Дарлевиля, его женитьбе и всеобщему благополучию. Счастье достигается, таким образом, без всякого революционного переворота в стране, без всякого вмешательства народа. А не надо забывать, что пьеса Лэйа написана после революционного переворота 1789 г.

На умеренно буржуазных позициях, далеких от революции и от требований якобинской диктатуры, остается Лэйа и в пьесе «Друг законов» (1793). Правда, он пытается представить народ в пьесе решающей силой: благодаря поддержке народа герой пьесы де Форлис приходит к победе над своими противниками. Но на самом деле народ действует здесь против собственных интересов как темная, бессознательная сила, напоминающая народ у Беффруа де Рейньи, действует против своих подлинных защитников, каковыми являются якобинцы Номофил и Фенто, представленные у Лэйа мятежниками», отрицательными персонажами. Народ поддерживает своего врага, каким является фактически приятеле контрреволюционера и защитника старого режима, сторонник цензовой конституции маркиз де Форлис, именуемый в пьесе «другом законов». Пьесу Лэйа подняли на щит жирондисты, старавшиеся использовать ее против революционно-демократической диктатуры, в защиту буржуазной демократии, символически обобщаемой у Лэйа в категории «законов», которых якобы не дано преступать народу. Однако якобинцы не только решительно выступили против постановки «Друга законов» на сцене и добились ее запрещения, признав ее вредной и опасной для дела революции, но, кроме того, создали противоядие: «Подлинный друг законов» гражданки Вильнёв, а также «Друг народа» Камайля Сент-Обена явились якобинским ответом на пьесу Лэйа.

Подглавки 7-9 опубликованы у нас ранее, под заглавием «Пьесы Фабра д'Эглантина»: **http://vive-liberta.narod.ru/biblio/oblmv_fabre.pdf**.

10

Что касается «пьесы большого зрелища», то в рождении ее следует видеть прямой результат революции, а самую пьесу можно рассматривать только в тесной связи с вершиной революционного периода, с революционно-демократической диктатурой якобинцев. Правда, первые приметы этого нового жанра появляются еще в 1792 и в самом начале 1793 г., как о том свидетельствуют «Монастырские жертвы» (1792) Монвеля, «Друг народа» (1793) Камайля де Сент-Обена, пьеса, явившаяся, кстати, якобинским ответом на жирондистского «Друга законов» Лэйа. Но полное свое воплощение новые эстетические принципы находят в пьесах гражданки Вильнёв 20 «Преступления дворянства» (май 1794 г.) и «Подлинный друг законов» (1794), а также в пьесе Сизо-Дюплесси «Народы и короли» (апрель 1794 г.).

Для всех этих драматических произведений более всего характерен отход их авторов от эстетических установок классицизма, во власти которых находились с одной стороны, писатели, писавшие в 1789—1792 гг. трагедии, — М.-Ж.Шенье, Ронсен, Арно, с другой стороны — комедиограф Фабр д'Эглантин. Авторы этих произведений, создавая жанр «пьесы большого зрелища», по существу выходят за границы камерного жанра, который в одинаковой мере сохранялся и писателями, создававшими трагедии, и комедиографами. Авторы «пьесы большого зрелища» не удовлетворяются вместе с тем повествованием о жизни королей, как М.-Ж.Шенье в «Карле IX» и в «Генрихе VIII». Они не довольствуются и изображением конфликта между лидерами двух враждебных партий, как Шенье в том же «Карле IX» и в «Кае Гракхе», как Арно в «Лукреции» и в «Марии в Минтурнах» и как Ронсен в «Людовике XII» и в «Аретафиле». Их не удовлетворяют замкнутые рамки семейной истории, в которую вторгаются извне представители

бурного мира политической жизни — картина, изображаемая Фабром д'Эглантином в «Аристократе».

В драматургии начала революции широкая народная жизнь, бурные массовые столкновения общественных сил или вообще выключались из сферы непосредственно изображаемого («Генрих VIII» М.-Ж.Шенье, «Аретафила» Ронсена, «Самонадеянный» Фабра д'Эглантина), или же допускались на сценическую площадку с большими ограничениями («Кай Гракх» М.-Ж.Шенье, «Марий в Минтурнах» Арно), или, наконец, оставаясь за сценой, доходили до зрителя только в виде отголосков и последствий революционных событий («Аристократ» Фабра д'Эглантина). Из пьесы Фабра Аристократ» читатель узнавал не о самой революции, а об отношении героя к уже совершившемуся перевороту, к переменам, уже происшедшим в стране. «Пьеса большого зрелища», создаваемая гражданкой Вильнёв и Сизо-Дюплесси, делает своей основой показ самого конфликта, самой борьбы народных масс с силами старого режима.

Принципиальное отличие «пьесы большого зрелища» от классицистской трагедии и комедии распространяется и на отношение первой к так называемой «мещанской драме», к творчеству Дидро и Мерсье. Делая своими центральными героями представителей третьего сословия, людей из буржуазии или яз народа, Дидро и Мерсье оставляли за пределами сценической площадки политическую жизнь. Они ратовали за принципиальную камерность «мещанской драмы». Оставляя за пределами драмы вельмож, властителей, королей, они одновременно с этим оставляли вне сценической площадки и народную жизнь в ее «публичной форме», народ на площадях и улицах, народ, охваченный восстанием и осуществляющий революцию.

То решающее обстоятельство, что «Преступления дворянства», Подлинный друг законов», «Народы и короли» — пьесы некомнатного, недомашнего порядка, что действие их не умещается в стенах дома, направляет их и против классицистской трагедии и комедии, и против «мещанской драмы»[21]. Так, Сизо-Дюплесси, если судить по его драме «Народы и короли», демонстрирует в ней стычку двух феодальных армий, взятие народом королевского дворца и публичное торжество в честь богини Разума. Зритель является в первом акте пьесы прямым очевидцем битвы между французскими и английскими войсками, очевидцем сожжения неприятельской армией деревни, свидетелем бедствий крестьян, лишенных крова и имущества, свидетелем злодеяний вражеских солдат, которые тут же на сцене, на глазах у зрителя убивают детей, преследуют женщин. На сцене в первом акте — горящие дома, опустошенное поле; валяются трупы жителей деревни, слышен гром пушек.

Но и в тех случаях, когда в «пьесе большого зрелища» фигурирует семейный конфликт, как бы сближающий ее в этом смысле с «мещанской драмой», он составляет не центральный или единственный эпизод, а всего-навсего лишь один из фрагментов общей картины или своего рода зачин действия, его прелюдию. Так, «Подлинный друг законов» гражданки Вильнёв начинается как семейная история — с описания обстоятельств замужества дочери парижского буржуа Дольмона и с банкротства самого Дольмона. Эти происшествия быстро перерастают в события публичного порядка:

Дольмона арестуют по ложному обвинению в связях с контрреволюционерами; народ разоблачает обвинителей Дольмона как врагов республики и избирает его своим предводителем против вражеских войск, подступивших к городу. Так происходит дело в I, II и III актах. В IV акте на сцене разыгрывается целое сражение республиканской армии с войсками контрреволюционеров, сопровождаемое и отдельными выстрелами, и общей канонадой. Роялисты для вида, чтобы заманить в ловушку республиканскую армию, тут же на сцене отступают. Но республиканцы не поддаются обману и помимо прямого наступления на противника производят контрмарши и фланговое движение. Вследствие этих своих действий они окружают роялистов, захватывают находящуюся в их руках крепость, которая расположена в правой части сцены, принуждают роялистов к сдаче и разоружают их. О народе здесь уже не рассказывают. Он предстает перед глазами зрителей, показан в действии, одерживает на глазах у зрителей победу над войском, руководимым дворянами и священниками.

При этом переход от камерного плана пьесы к плану публичному происходит незаметно, так как уже в первых актах совершается включение в домашнее действие политических событий. Действие первых трех актов «Подлинного друга законов» совершается в доме Дольмона и только в IV акте переносится за пределы дома и города. Но уже в I и II актах в речах самого Дольмона, в речах предателя Дорлиса и его слуги Фабриса попадаются отдельные сообщения, касающиеся действий контрреволюционеров, действий, происходящих вне города. В III акте из рассказа Бельфора, дольмоновского приятеля, который приходит в дом Дольмона с улицы, мы узнаем более подробно о том, что происходит вне дома, узнаем о суде над Дольмоном, о поведении народа, о поступках Фабриса, слуги Дорлиса, который признается в подделке писем «мятежников» к Дольмону. Из речей Бельфора нам становится известно также о допросе Дорлиса, который велел своему слуге сфабриковать эти письма и который оказывается сам корреспондентом контрреволюционеров. Нам становится, наконец, известно об аресте Дорлиса, Роб освобождении Дольмона. После всего этого в конце того же III акта следует сцена, в которой непосредственно

участвует народ, вошедший вместе с освобожденным Дольмоном в его дом. Здесь же на сцене народ избирает Дольмона предводителем войска, которое должно защищать город от мятежников. IV акт, как мы уже говорили, переносит действие за пределы дома. I Совершенно по тому же методу, что «Подлинный друг законов», Устроится драма гражданки Вильнёв «Преступления дворянства». Действие ее начинается с семейного конфликта. Дочь герцога де Форсака влюблена в сына крестьянина Анри. Отец не соглашается на брак дочери, заключает ее в темницу, бросает туда и ее возлюбленного, а затем и все его семейство. Все это, впрочем, только зачин драмы, правда, зачин, растянувшийся на три акта. Важно, однако, что все развитие действия в драме направляется от семейного конфликта к столкновению социальных сил. В IV заключительном акте происходит восстание крестьян против де Форсака, взятие замка вооруженной толпой, убийство де Форсака народом и освобождение заключенных из тюрьмы замка. На сцене в IV акте действует вооруженная толпа. На глазах зрителя совершается осада замка, захват народом пушек, которые он направляет на башни замка; охранники де Форсака убирают подъемный мост и взрывают башню, к которой примыкает подземелье, где содержатся заключенные.

IV акт, изображающий массовые действия, переносящий нас из камерного в «публичный» план пьесы, не выглядит, однако, своеобразным привеском к основной части драмы — семейной истории де Форсаков. Он производит впечатление необходимого итога всей пьесы, итога, который подготовляется в течение первых трех актов, демонстрирующих, как зреет восстание крестьян против помещика. Не надо забывать, что благополучная развязка пьесы — освобождение и соединение влюбленных — совершается в результате активных действий народа. Не будь крестьянского восстания, дочь де Форсака и ее возлюбленный, осужденные де Форсаком на мучительную голодную смерть, без всякого сомнения погибли бы в заключении.

Как семейная драма начинается и пьеса «Монастырские жертвы» Монвеля. О любви буржуа Дорваля к Эжени, о ее безвременной кончине и о решении Дорваля уйти в монастырь мы узнаем из I и II актов этой пьесы. Затем в действие вторгаются настоятель мужского монастыря, настоятельница женского монастыря и монахи. Дорваль попадает в монастырскую темницу и обнаруживает там, что в находящемся рядом с ним подземельи соседнего женского монастыря заключена его невеста Эжени, про которую распустили слух, будто она умерла. Семейная драма перерастает здесь в «пьесу большого зрелища», причем для переключения семейного плана в план «публичный» самым существенным является то, что спасение жертвам феодализма в конечном счете приносит революция. Если у М.-Ж.Шенье в его трагедии «Фенелон» заключенных в монастырскую тюрьму освобождал епископ Фенелон, причем освобождал задолго до революции, то Дорваля и Эжени спасает городской мэр, сопровождаемый национальной гвардией и народом, которые занимают монастырь, арестовывают монахов и освобождают заключенных.

Показ народа в качестве решающей силы, определяющей направление, в котором идет развитие действия, причем эта сила в первую очередь определяет разрешение основного сюжетного конфликта, внешне выражается в том, что действие «пьесы большого зрелища» протекает уже не только в домашней обстановке. Оно происходит также и на улице, на площадях, в поле за городом, вообще под открытым небом. На сцене действует толпа, которая оставалась по канонам классицизма за пределами сценической площадки и действия которой становились известны только по рассказам основных действующих лиц.

Совершенно новая концепция общественной жизни, свойственная «пьесе большого зрелища», проявляется не менее выразительно в произведениях, являющихся по форме, как например, «Друг народа» Камайля Сент-Обена, камерными пьесами. В такого рода пьесах решающими для развития сюжета являются все-таки те их сцены, которые отсутствуют в тексте пьесы, которые совершаются вне дома и, самое главное, с участием народа. В классицистской трагедии главным являлось камерное действие, совершавшееся на сцене, а закулисное действие, носившее публичный характер, происходившее за стенами дома, на площади, трактовалось только как дополнительный аккомпанемент, пусть подчас очень существенный, но только подкрепляющий действия главных персонажей. В «пьесе большого зрелища», являющейся по своей форме камерной, как «Друг народа» Камайля, действие на сцене трактуется лишь как отзвук, отражение главных событий, протекающих за сценой и составляющих своеобразный фокус, центр всего существующего.

Принципиальное отличие «пьесы большого зрелища» от трагедии заключается также в том, что в пьесе развитие действия приводит в конце концов героя к победе, завершается его торжеством над врагами, тогда как в трагедии классицизма оно заканчивалось гибелью центрального действующего лица, поражением сил прогресса, торжеством врагов героя, пусть эта гибель и сопровождалась моральным торжеством центрального персонажа. Трагедия революционного классицизма, создававшаяся М.-Ж.Шенье, Арно, Ронсеном в 1789—1792 гг., пыталась, впрочем, ослабить неразрешимость антагонизма, изображаемого в произведении, пыталась ослабить одиночество героя, его разобщенность с народом. Трагедия революционных лет стремилась смягчить бесперспективность и безысходность, внутренний трагизм сюжетного

конфликта. Но эти попытки не вели все же к радикальной перестройке жанра трагедии. Благополучное разрешение конфликта, представленное в «Аретафиле» и «Людовике XII» Ронсена, в «Марии в Минтурнах» Арно, сосредоточенное в конце произведения, не отменяло весь ход сюжета, в котором подчеркивалось одиночество и обреченность героя. И вот то, что «пьеса большого зрелища» приводила к положительному разрешению противоречий самим сюжетным ходом всего произведения, явилось огромным шагом вперед. Этот шаг вперед произошел в результате осознания авторами «пьесы большого зрелища» самого факта перевеса сил революции над силами реакции. Что касается явного перевеса сил революции, то он характеризовал всю историческую ситуацию 1789—1794 гг., особенно же 1793—1794 гг. Но у писателей, создававших в 1789—1792 гг. трагедии, он оставался не до конца осознанным.

Отвергая безысходность конфликта, отказываясь от пессимистического разрешения жизненных противоречий, от рассмотрения сюжетных конфликтов как почти обязательно неразрешимых, «пьеса большого зрелища» не соглашается вместе с тем на отмену враждебных сил и их междоусобной борьбы. Ее не удовлетворяет тема примирения, тема сглаженных столкновений и легко устранимых противоречий. Именно поэтому, порывая с трагедией, «пьеса большого зрелища» оказывается враждебна и комедии с ее склонностью изображать сравнительно легко разрешимые антагонизмы. С отрицанием жанра комедии тесно связано у гражданки Вильнёв, Сизо-Дюплесси, Камайля Сент-Обена, Монвеля и трактовка образа врага. И здесь очень существенны политические позиции создателей «пьесы большого зрелища». Применяя революционный террор, руководители якобинской диктатуры исходили из сознания непримиримости интересов народа и буржуазной демократии, с одной стороны, дворян и духовенства — с другой. Они исходили из представления, что врага нельзя переубедить, что его можно только уничтожить. Из такого же представления о противнике отправляются Вильнёв, Сизо-Дюплесси и др.

Уже в комедии Фабра д'Эглантина мы сталкивались с врагом, не способным и не склонным идти на компромиссы и уступки (ср. образ маркиза д'Апремина). Образ врага здесь довольно резко отличался от образа отрицательного персонажа в фельянской комедии — у Карбона де Фленса и др., следовавших традиции Коллена д'Арлевиля. Но такая трактовка противника несомненно противоречила общей атмосфере комедии, в которой враг выступал. Эта же «комедийная атмосфера» у Фабра д'Эглантина была возможна только потому, что требования, которые предъявляла к образу врага в его «Аристократе» новая действительность, вовсе не были еще достаточно высоки. Требования эти не вынуждали врага к переходу на сторону крайних, последовательных, революционных сил. Окончательное торжество трактовка врага как непримиримого противника получила в «пьесе большого зрелища» гражданки Вильнёв, Сизо-Дюплесси и др. Враг обрисован у них не как возможный союзник, не как заблуждающийся друг, которого надо только убедить, что он неправ. Нет, это неисправимое и не желающее исправляться существо. Это человек с законченным мировоззрением и сложившейся системой поведения. Его нельзя переубедить, переспорить. Его можно только физически устранить, так как он стоит на пути, мешает движению, росту.

Именно таким изображен в «Преступлениях дворянства» герцог де Форсак. Герцог выступает в пьесе убежденным сторонником феодализма, даже не представляющим себе какие-либо уступки, считающим, что он вправе угнетать и обирать своих крестьян, отнимать у них 34 плодов урожая, преследовать браконьеров, жестоко расправляться с неповинующимися. Де Форсак рассматривает пробуждение сознания крестьян как нарушение установленного порядка жизни, их приниженность и забитость — как нормальное для них состояние. Он оправдывает свои мероприятия в отношении их тем, что крестьяне, если их «подавлять», утратят свою «энергию», т.е. никому ненужную способность сопротивляться, вернутся к своему первоначальному, якобы нормальному состоянию. Они будут «жаловаться» и «плакать», но станут вместе с тем «послушными», приучатся «дрожать» («Преступления дворянства», д.I, сц.2). Де Форсак надеется, что ему удастся так их «напугать», что они не «посмеют больше никогда подняться» (там же, д.I, сц.16).

Смысл поведения де Форсака закреплен формулировкой его оруженосца Алонзо, который полагает, что герцог не только «всемогущ», но еще и «не обязан никому отдавать отчета в своих действиях» (там же, д.I, сц.13). Де Форсак действительно исходит в своих поступках из мысли, что он особенный, что он не похож на других, что его отношения с последними строятся только на принципе абсолютного неравенства. Любопытно, что он расценивает всякое решение того или иного вопроса, возникшее самостоятельно, независимо от его собственного желания и мнений, как проявление «наглости» и «дерзости». Он считает, например, что смертная казнь, которой его слуги подвергают браконьеров, вполне соответствует «наглости» последних (там же, д.I, сц.2). Он видит «дерзость» и в поведении крестьян, намеревавшихся взять штурмом замок (там же, д.V, сц.2). В том же направлении он квалифицирует выступление управляющего Дюмона в защиту отдельных крестьян, которых сам герцог хотел бы подвергнуть жестоким и несправедливым репрессиям. Он недаром называет это выступление «наглым» (там же, д.I, сц.3). Также подходит де Форсак к поведению своей дочери Софи, которая, не спросясь отца, полюбила его секретаря Анри,

происходящего из крестьян. Он видит в ее поведении «дерзость» (там же, д.I, сц.5). «Дерзость» поражает де Форсака и в отце молодого Анри, когда тот безоружный, не боясь ареста, приходит к герцогу в замок (там же, д.I, сц.13). «Дерзкой» представляется ему и нянька Гертруда, когда она вступается за Софи, которую де Форсак приказывает бросить в подземелье замка.

Более всего возмущает герцога в людях их сопротивление его воле. Относительно подобного сопротивления он «не знает других чувств, кроме ненависти» (там же, д.I, сц.1). Ему хотелось бы «искупаться в крови» тех, кто сопротивляется его воле. И дело здесь не в самом по себе самоуправстве и самоволии де Форсака, а в том, что воля герцога поддерживает установленный порядок, люди же, сопротивляющиеся ей, как раз этот порядок, основанный на сословной иерархии, нарушают. Именно поэтому герцога де Форсака более всего возмущает в Анри-сыне, что тот «забыл свое место», осмелился, несмотря на «низость своего ранга», заявить Софи свою «оскорбительную» любовь к ней (там же, д.I, сц.5). Герцог возненавидел свою дочь только за то, что она обесчестила его «имя», а для него нет «ничего более ценного», чем это имя, поскольку оно знаменует определенную ступень в сословной иерархии феодализма (там же, д.IV, сц.5).

Из абсолютной убежденности де Форсака в справедливости устоев феодализма, из его совершенной ненависти к врагам этих устоев проистекает его крайняя кровожадность, беспредельная жестокость. Он не случайно обрекает и Анри-сына, и свою дочь на голодную смерть, «наслаждается заранее криками отчаяния», которые будет испускать Анри-сын. Когда герцогу становится ясно, что победа крестьян, осадивших его замок, неизбежна, его приводит в ужас не собственная гибель, а то, что он «погибнет неотмщенным». Чтобы воспрепятствовать этому, де Форсак намеревается Взорвать замок и погубить всех заключенных в его подземельях, т.е. самого Анри, его семью и свою родную дочь Софи, а также няньку Гертруду. Он хотел бы, конечно, чтобы Анри-сын и Софи погибли медленной смертью, но готов отказаться от этого, лишь бы они вообще погибли. Кровожадность и бесчеловечность герцога — не случайная черта его характера. Она обосновывает главную идею драмы, которая сводится к тому, что де Форсаку не место среди живых, что он в результате своего поведения перестал быть человеком. И смерть его в конце пьесы именно поэтому представляется строго мотивированной его характером, всем предшествующим поведением герцога, строго подготовлена всем предшествующим действием и не вызывает ни малейшего сожаления.

В той же пьесе действует священник Ансельм, подстрекающий де Форсака на жестокое обращение с крестьянами, настраивающий его против дочери. Ансельм изображается в пьесе без всяких прикрас и смягчений как лицемер и убийца. Он проповедует религиозную мораль и в то же время заявляет, оставшись наедине с собой, что он не верит в бога и не боится его, что он «знает» только свои страсти. Гибель Ансельма в финале «Преступлений дворянства» совершенно закономерна, обусловлена его поведением и характером и опять-таки не вызывает никакого сожаления. Чрезвычайно близки к отцу Ансельму образы ряда монахов и особенно образ настоятеля монастыря отца Лорана в «Монастырских жертвах» Монвеля. Они также обрисованы без всяких смягчений и оговорок, без всяких надежд на перерождение, изображены жадными, корыстолюбивыми, хитрыми и зловредными интриганами, которые готовы на любое преступление, лишь бы были обеспечены их доходы, их богатство.

Погруженными в заботы о собственном благополучии, о собственной карьере, о своем обогащении, о своих страстях обрисованы в «Народах и королях» Сизо-Дюплесси губернатор герцог де Сент-Эли, архиепископ, председатель суда, король. Так, архиепископ, полностью запамятовавший религию и бога, очень много времени и средств уделяет своей любовнице, разоряется и делает долги ради нее. Так герцог, совершенно равнодушный к нуждам народа, относится к нему в высшей степени высокомерно и презрительно. Он не желает выслушивать делегацию крестьян, возглавляемую Жаком, хотя эти крестьяне просят о помощи, ибо английские войска разрушили их поле и сожгли деревню. Герцог занят совсем другим. Он рассуждает со своим секретарем о строительстве моста, который будет носить имя герцога и будет стоить королевской казне 4 миллиона, причем 400 тысяч из них герцог просто себе присвоит. Он беседует со своим камердинером о костюме, который ему шьют, он размышляет о шкатулке с бриллиантами, которые собирается преподнести своей любовнице («Народы и короли», д.II, сц.2). Переписка герцога с братом, командующим французской армией, показывает, что герцог не прочь превратить войну с Англией в доходное дело, готов заключить мир, получив при этом от английского командования 6 миллионов (там же, д.II, сц.3).

Очень важно, что представители господствующих сословий раскрываются у Сизо-Дюплесси в качестве лиц, нисколько не заблуждающихся в отношении народа и его положения. Их мысли и действия не получают оправдания в том, что они якобы не все знают. Герцог де Сент-Эли прекрасно понимает, судя по его собственным словам, что миллионы людей из народа обмануты дворянством, высшим духовенством и высшим чиновничеством, что господствующие сословия «злоупотребили своими правами и своими богатствами», то народ видит поведение господствующих сословий и осуждает его, что церковь облегчила своей пропагандой концентрацию верховной власти в руках короля и что король не остался со своей стороны

неблагодарным в отношении церкви: он «санкционировал законами» ее «хищения» (там же, д.II, сц.2). Но герцог, так же как архиепископ и председатель суда, не думает при этом о каких-либо изменениях существующего. Он озабочен только тем, чтобы укрепить этот порядок и максимально продлить обман народа. Герцог де Сент-Эли занят тем, как бы «замедлить распространение народного недовольства», как бы содействовать тому, чтобы народ замолчал, чтобы он, как и прежде, повиновался и дрожал. Он возмущен усилением влияний философов, которые намерены «просветить народ», тем, что «люди из народа осмеливаются осуждать законы» (там же, д.II, сц.2).

Отрицательные персонажи «пьесы большого зрелища» не всегда, впрочем, прямолинейны и откровенны в отношении своих противников. Они ощущают свою слабость и страх перед народом. Герцога де Форсака, например, именно поэтому «одолевают черные предчувствия». Он «содрогается» при виде любого из своих вассалов, ему чудится «занесенный над ним кинжал», даже люди из его личной охраны внушают ему подозрения («Преступления дворянства», д.II, сц.8). Во время штурма замка его, по словам сторожа Патриса, «охватывает ужас» (там же, д.IV, сц.9). Очень важно при этом, что боязнь народа не влечет за собой у де Форсака коренного внутреннего перерождения. Отец Ансельм, учитывая настроение крестьян, рекомендует де Форсаку прежде всего соблюдать осторожность (там же, д.I, сц.16). И герцог, следуя этому совету, использует против крестьян не одну грубую силу и репрессии, но также хитрость и притворство. Когда Анри-отец приходит к де Форсаку в замок для разговора о сыне и герцогу становится известно, что вслед за Анри пришла целая толпа крестьян, готовых ворваться в замок, если Анри-отец будет захвачен стражей де Форсака, последний ведет свою беседу с Анри-отцом, маскируясь и лицемеря, скрывая свои подлинные настроения, сдерживая свое бешенство и ярость.

Таким же обрисован и король в драме Сизо-Дюплесси «Народы и короли». Это человек жестокий, не желающий оказывать кому-либо милость («Народы и короли», д.IV, сц.2), готовый терроризировать все население страны, надеющийся только на пытки и на армию, желающий, чтобы все противники «погибли бесследно» (там же, д.IV, сц.3). Он только притворяется изменившимся, только инсценирует свое сближение с народом. Он идет на компромисс с революцией, усваивает хотя бы внешне убеждения своих врагов лишь для того, чтобы выиграть время, лишь потому, что «смертельно напуган» народом, который, судя по событиям революции, оказался более сильным, чем предполагалось, и победить его может только хитрость (там же, д.IV, сц.11). Разоблачая лицемерие и двуличие короля, напоминавшее поведение Людовика XVI, драма Сизо-Дюплесси выражает воззрения якобинцев, являвшихся наиболее последовательными и непримиримыми противниками монархии, которые добивались безоговорочного осуждения Людовика XVI как изменника нации и требовали вынесения ему смертного приговора.

«Пьеса большого зрелища» изображает не только крушение старого режима. Она обрисовывает и события, характерные для ситуации, сложившейся после революционного переворота. Именно поэтому в качестве отрицательных персонажей драмы фигурируют не только прямые представители и защитники феодального строя, как герцог де Форсак, отец Ансельм, герцог де Сент-Эли, архиепископ, председатель суда, король. Врагами героя оказываются и люди, изменяющие республиканскому строю, люди, ведущие против него яростную, хотя и тайную борьбу. Показательны в этой связи противники героя в «Друге народа» Камайля Сент-Обена — министр Форсерам и генерал Сезаре, которые готовят заговор против республики, намереваются, прикрываясь либеральными фразами о народном благе, захватить власть и установить военную диктатуру. Форсерам защищает принцип силы и энергии, самовольные и самовластные действия диктатора, направленные якобы против неповиновения, а фактически против интересов нации, против народа. Сезаре в свою очередь восхваляет честолюбие, индивидуалистическое желание выдвинуться из массы, оправдывает ошибки опьяненного славой полководца, забывающего об интересах республики ради своих личных интересов. При помощи своих агентов Сезаре и Форсерам ведут гнусную интригу против Демофила, стоящего на страже народных нужд, пытаются его оклеветать, представить его спекулянтом, распространяют против него всякие небылицы.

Индивидуалистическую окраску носит и характер Дорлиса, отрицательного персонажа из «Подлинного друга законов» гражданки Вильнёв, борющегося, так же как Сезаре и Форсерам, уже не против зародышей революционного движения, не против людей, свергающих старый режим, как де Форсак и де Сент-Эли. Дорлис обращает всю свою энергию против людей, поддерживающих новый строй, создавшийся в дни революции. Это бывший королевский офицер, бросивший армию как только совершилась революция, потому что он не захотел подчиняться тем, кем раньше командовал («Подлинный друг законов», д.II, сц.7). Это союзник эмигрантов, поддерживающий тайные связи с «католической армией», не верящий в равенство, продолжающий видеть в Дольмоне, когда-то служившем под его, Дорлиса, начальством, простого солдата. В то время как республиканцы и народ избирают Дольмона военачальником, Дорлис считает Дольмона честолюбцем и человеком «возгордившимся» (там же, д.I, сц.5). Он мстит ему за его успехи, пытается его оклеветать и погубить, пытается его «представить в глазах сограждан как преступника» и тем самым лишить республику одного из самых ее рьяных защитников. Он подбрасывает Дольмону сфабрикованные письма, из которых явствует, что тот ведет переписку с

врагами. Он хочет сделать его «жертвой тех самых законов, которые он защищает» (там же, д.I, сц.5).

Все эти черты и поступки Дорлиса вытекают из коренной особенности его характера и его положения в мире, из того, что он эгоист, холостяк, одинокий человек, человек «противоестественного» состояния, человек, «ненужный Республике» (там же, д.I, сц.1). Он недаром, по его собственным словам, «не нуждается ни в ком» и полагает, что и «другие могут соответственно обойтись без него». Дольмон не случайно осуждает Дорлиса за его равнодушие к другим людям, за его «жестокую душу», за то, что он любит самого себя (там же, д.I, сц.4). Этот персонаж напоминает своим одиночеством и своей обособленностью таких персонажей Дидро, как командор из «Отца семейства», в образе которого Дидро также подчеркивал его положение холостяка. Но Дорлис изображен в новой исторической обстановке. Он не желает вступить в армию и тем самым оказать помощь родине, на которую ополчились мятежники, высказывает «непростительную трусость» (там же, д.I, сц.2). Если командор у Дидро был связан с правительственными верхами старого режима, то Дорлис поддерживает тайные связи с мятежниками и более того — является их секретным агентом, шпионом.

Своеобразная черта Дорлиса, как эгоиста так сказать новой формации, в том, что он, в отличие от дидеротовского командора чувствует свое положение среди патриотов, сторонников республики крайне непрочным, а себя много слабее их. Поэтому он руководствуется в своем поведении притворством, тщательно скрывает свои подлинные убеждения, «похваляется своим патриотизмом» (там же, д.I, сц.2), поселяется в доме революционера и патриота Дольмона именно для того, чтобы никто не мог заподозрить его в сношениях с «католической армией». Он не откровенен с Дольмоном и его близкими, не открывается даже своему слуге Фабрису, который может его выдать. Это единственный персонаж в «Подлинном друге законов», который отличается своеобразной внутренней раздвоенностью. Он недаром один среди всех других персонажей пьесы пользуется речью a parte, причем его высказывания, обращенные к другим персонажам, и высказывания, адресованные к самому себе, коренным образом отличаются друг от друга.

Размышляя над своеобразием трактовки отрицательного характера в «пьесе большого зрелища», не следует думать, что Вильнёв, Сизо-Дюплесси и др., устраняя оттенки, внутренние противоречия, оговорки в этих образах, склонялись к некоторому упрощению и тем самым к обеднению действительности. И гражданка Вильнёв, и Сизо-Дюплесси несомненно оставались верными самому взыскательному реализму. Они, однако, брали в действительности основное, ведущее, решающее, освобождая образ от второстепенного, дополнительного, от деталей, побочных движений и качеств. В этом и состояла особенность их реализма.

Образам отрицательных персонажей противостоят у гражданки Вильнёв, Сизо-Дюплесси, Камайля Сент-Обена образы положительные. Они совершенно не похожи на положительные образы Фабра д'Эглантина, М.-Ж.Шенье, Арно, Ронсена. Среди них заметное место занимают люди из народа, наделенные высоким сознанием и внутренним благородством. Образы эти восходят к традициям Мольера и Бомарше, отчасти Реньяра и Лесажа, а также к традициям Мерсье. Для слуг в комедиях Мольера и Реньяра и персонажей из «низов» Мерсье характерна богатая внутренняя содержательность, присущая им независимо от их униженного социального положения, точнее — вопреки их положению в обществе. А вот в «пьесе большого зрелища» мы сталкиваемся с возникновением и становлением высокой духовной и душевной содержательности у людей из народа, с процессом пробуждения последних от духовного и душевного сна, от духовной и душевной пассивности. Вильнёв как бы отменяет интерпретацию народных персонажей, характерную для комедии. Комедия исходила из возможностей народа. Она рисовала гигантские духовные потенции, заключенные в народе, но не ставила вопрос об изменении его положения. Вильнёв поднимает вопрос о самом процессе возрождения народа, рисует пробуждение в нем сознания, причем видит в этом начало освобождения человека из подневольного состояния.

Любопытны в этом отношении образы слуг в пьесе Вильнёв «Подлинный друг законов». Первое место среди них занимает Жюльетта, которая отвергает ухаживания Фабриса, слуги контр-революционера Дорлиса. Она видит в Фабрисе жулика, труса, приверженца тиранов. Она определенно предпочитает ему Франсуа, слугу патриота Дольмона, так как Франсуа, хотя и некрасив, но обладает «прекрасной душой», никому не продается, «свободен как воздух». В отличие от Фабриса, он без сомнения отказался бы повиноваться человеку, который бы нагло им командовал, награждал бы его, как всякого слугу, ударами палки. Сама Жюльетта гордится тем, что ее хозяева Дольмоны являются одновременно и ее друзьями, что они не «унижают ее душу», что они обращаются с нею не как со слугой, а как с родной дочерью. Если бы ей пришлось служить у «высокомерных и суровых» хозяев, она предпочла бы нищету и вытекающие из нее страдания — рабству.

Если переход Жюльетты к сознательной жизни остается за рамками пьесы, то Фабрис пробуждается к сознательному существованию тут же на сцене под влиянием «суровых истин», которые открывает ему Жюльетта. Он начинает чувствовать себя презренным, так как начинает понимать, что он до сих пор продавал свою совесть, начинает сознавать, что его поступками до сих пор руководили скупость и «слабость» (д.I, сц.8). Близок к Фабрису но своим жизненным позициям и Теодор — жокей маркиза. Он недаром заявляет, что обманут и введен в заблуждение маркизом, который обещал ему комендантство и держал его на стороне контрреволюции. И вот Теодор переходит на сторону республики, так как ему с роялистами «нечего делить», у него нет титулов, которые бы стоило «оборонять». Он начинает понимать, что республиканцы защищают «дело человечества», что они простят ему его заблуждения внушенные ему изменниками, и примут его в свои ряды (д.IV, сц.1).

Еще более рельефно и убедительно обрисованы персонажи из социальных низов в. «Преступлениях дворянства» той же Вильнёв. Общая атмосфера пробуждения от пассивного, рабского состояния играет вообще исключительно большую роль в «Преступлениях дворянства». Именно эту атмосферу констатирует в своей речи, обращенной к герцогу, монах Ансельм. С тревогой сообщает он, что «народ начинает чувствовать свои силы», что его уже не пугает угроза отлучения от церкви. «Если крестьяне увидят, что их обманули, мы погибли», — восклицает отец Ансельм («Преступления дворянства», д.I, сц.16).

Общая атмосфера пробуждающегося сознания «низов» конкретизируется и в отдельных образах. Примечательны в этом отношении слуги де Форсака — камердинер Франк, сторож замка Патрис и особенно нянька Гертруда. Покорно и беспрекословно выполнявшие в течение долгих лет желания своего господина, безропотно следовавшие его воле, они начинают теперь сопротивляться его приказаниям. Так Франка «возмущает» ненависть герцога к его родной дочери. При виде страданий Софи Франк впервые чувствует себя «растроганным» и «удивленным». Он впервые осознает свою грубость и мстительность. Он начинает понимать, что у него, «грубияна, горделивца, глупца», полного самых злых чувств, нет ничего, что отличало бы его от дворян, ибо все они такие же (д.I, сц.9). Он начинает, правда еще очень смутно, ощущать в то же время свою близость «низам», начинает видеть свое отличие от дворянства, сводящееся к тому, что его «предки не убивали, не грабили» (д.I, сц.10).

Еще выразительнее обнаруживается рост сознательности и самостоятельности, рост неповиновения власть имущим в поступках сторожа Патриса, который признается, что его «душа разрывается», когда он видит страдания Софи, заключенной в темницу (д.IV, сц.2). Он тайком подкармливает Софи, обреченную герцогом на голодную смерть, тайком заманивает и запирает в одной из камер замковой тюрьмы отца Ансельма, который впоследствии погибает от взрыва, произведенного по приказу герцога. Патрис открывает ключом, похищенным у де Форсака, темницу замка, самовольно выпускает из нее Анри, его отца, его сестру, Софи, ее няньку Гертруду и спасает их всех не только от заключения, но и от смерти в результате взрыва. Самостоятельность и неповиновение определяют и поступки Гертруды. Узнав про обращение де Форсака с Софи, которую тот заключил в тюрьму, она прямо в глаза заявляет ему, что он — «тиран», «деспот», что она его ненавидит (д.II, сц.9). Еще важнее, что она начинает понимать не только внутреннее сопротивление, стойкость духа, но и силу народа. Брошенная де Форсаком в подземелье, она жалеет, что не обратилась за помощью к жителям деревни, вместо того, чтобы «умолять варваров» (д.II, сц.11). Вильнёв дает ее, таким образом, в процессе роста, в процессе освобождения от иллюзий.

Изображение положительных героев в «пьесах большого зрелища» не сводится, впрочем, к изображению людей из народа, обретающих в себе человека и проникающихся самосознанием. Они отличны не только от персонажей-объектов комедии, лишенных духовной и душевной жизни. Они отличны и от пассивных носителей нового, передового мировоззрения, пропагандистов, но не деятелей, каких мы не раз встречали в трагедиях М.-Ж.Шенье (ср. образы Лопиталя, Крамера, Лассаля, Кая Гракха) и в комедиях Фабра д'Эглантина (образы секретаря маркиза и врача в «Аристократе»). Они выступают в «пьесе большого зрелища» как предводители угнетенной народной массы, сильные не только сознанием своей правоты, как Кай Гракх или Лопиталь, но и поддержкой народа. Фельянская и жирондистская драматургия подвергала частичной критике дореволюционный порядок и показывала временами достаточно ярко («Никодем на Луне» де Рейньи) страдания народных масс при феодализме, но она при этом совершенно оставляла в стороне революционное сознание трудящихся, их тягу к протесту, восстанию. Вильнёв, Сизо-Дюплесси и другие создатели «пьесы большого зрелища», демонстрируя, как дворянство и духовенство притесняют, угнетают и грабят крестьян, изображая невыносимое положение народа, страдающего от ужасов войны, затеваемой по прихоти короля и феодалов, не обходят своим вниманием и ответное движение народных масс, которые пробуждаются к сознательной жизни, свергают своих притеснителей и проделывают это под руководством своих вождей.

Среди предводителей народной массы, вышедших при этом из народа, особое внимание обращает на себя старик Анри из «Преступлений дворянства». Это простой крестьянин,

испытывающий на себе гнет помещика, вынужденный отдавать ему 3/4 своих доходов, попадающий за отказ повиноваться сеньору в темницу феодального замка. Этот крестьянин, однако, отличается громадным интеллектуальным превосходством над де Форсаком, наделен глубокой уверенностью в себе, прекрасно во всем разбирается, знает, чего хочет, чего добивается. Он именует свою профессию земледельца «почетной», «осмеливается», по его собственному ироническому заявлению, «обладать правами» и готов «доказать их перед деспотами всего мира» («Преступления дворянства», д.I, сц.12 и 13).

Для самосознания старика Анри чрезвычайно характерно, что он не признает над собой никакого господина, кроме бога, разговаривает с герцогом де Форсаком как равный с равным. Ни при каких обстоятельствах не покидает его бесстрашие, смелость, чувство собственного достоинства и благородной гордости. Он специально подчеркивает, что его «вынуждают подчиняться», но что он «не раб» (д.I, сц.12): рабское состояние не подчинило себе его внутренний мир, он остался, хотя бы внутренне, независимым. Когда за стариком Анри приходят к нему домой охранники де Форсака, чтобы бросить его в тюрьму, и дочь его падает перед ними на колени, умоляя их не трогать отца, он прежде всего «поднимает ее с колен», просит ее не унижаться перед насильниками, просит ее помнить, что ни он, ни она ни в чем не виноваты (д.III, сц.11). Когда крестьяне одерживают победу над де Форсаком и освобождают Анри-сына и Софи вместе со стариком Анри и другими из плена, старик дает согласие на брак сына и Софи, отказываясь, однако, при этом от наследства, оставленного Софи ее отцом. Он не желает иметь дело с «плохо приобретенным богатством» (д.V, сц.13).

Но высокая сознательность старого Анри не ограничивается присущим ему чувством глубокого внутреннего достоинства, его нежеланием унижаться, нежеланием чувствовать себя рабом. В отличие от героев трагедии он не только способен на оборону, на сопротивление, но и готов наступать. Он сам признается, что «устал сносить капризы» де Форсака, что ему надоело «видеть всех жителей деревни несчастными», что ему «не пристало опускать голову перед топором деспотизма» (д.I, сц.10). Если в I, во II и в начале III акта старик Анри считает, что «время наказывать тиранов еще не пришло», хотя и допускает, что оно «приближается», так как «небу надоели их преступления» (д.III, сц.2), то после заключения Софи в темницу, о чем он узнает в середине III акта, точка зрения его на время начала восстания резко меняется. Эта перемена выражается в его заявлении, что «мера переполнилась», что нужно «освободить невинность», что «пришло время восстать против угнетения» (д.III, сц.9).

Очень важно при этом, что восстание против тиранов он отличает от индивидуального возмущения, к которому склоняется его сын, а также Гертруда и Патрис. Он связывает его с действиями коллектива: «вооружить нас должно общее дело, а не частная обида», «вести нас должна любовь к свободе». Он все время занят мыслью об укреплении коллектива. Именно поэтому он проявляет такую заботу о батраках, поденщиках, о заболевших крестьянах-бедняках. Он хотел бы, чтобы «все здесь были довольны», «жестокое удовольствие внушать ужас» он готов «оставить вельможам». Он предпочитает «не вызывать ничего, кроме любви и доверия» (д.III, сц.2). Любопытно в то же время, что в победе крестьян над Форсаком он видит не местное мероприятие и событие, он рассматривает его как частицу общенационального и даже общемирового движения против деспотизма, как начало, как пример, которому последуют другие. Он верит, что «светильник разума» осветит «подавленные народы, фанатизм, предрассудки» (д.IV, сц.13).

Мысли старика Анри о восстании против тирана как об акте коллектива подкрепляются тем, что он окружен сознательными и убежденными в своей правоте крестьянами из деревни, в которой он живет. Они поддерживают Анри, а он опирается на их действия. Де Форсак не решается бросить старого Анри в подземелье, когда тот один приходит к нему в замок для переговоров о сыне, потому что вместе с Анри пришло и стоит у замка большинство жителей деревни, заявляющих, что они пойдут за стариком и в самый замок, если он не выйдет оттуда свободным и невредимым. Как один человек поднимаются крестьяне против своего сеньора, когда Анри, схваченный у себя дома охранниками герцога, оказывается в темнице. Они все давно уже ропщут против де Форсака, оплакивают своих сыновей, братьев, друзей, подруг, сестер, которые были схвачены или уничтожены по приказу помещика. Они восстают, однако, только тогда, когда речь заходит о жизни и смерти их предводителя. Индивидуальным актам протеста предпочитают они всеобщее восстание, которое считают единственно целесообразным.

На восстание против де Форсака ведет крестьян Шарль, зять старика Анри. В своей речи, обращенной к восставшим, он заявляет, что «день мести настал», напоминает крестьянам, что им нечего терять, кроме рабства и позора, отчаяния и слез, напоминает им также, что все они обещали ему «отразить тиранию». Он призывает их «проявить силу», «защитить дело невинных», разрушить замок, этот «ужасный вертеп деспотизма» (д.IV, сц.4). Так же как старик Анри, Шарль глубоко убежден не только в своей правоте, но и в своей силе, так как действует не один, а во главе массы. Он мечтает о том времени, когда люди составят «народ братьев», не знающих других различий, кроме «различия порока и добродетели» (д.III, сц.3).

Среди положительных героев гражданки Вильнёв, Сизо-Дюплесси и др., являющихся предводителями народных масс, следует отметить также образы Дольмона («Подлинный друг законов»), Дюмона и Жака («Народы и короли»), Демофила («Друг народам Сент-Обена), Франшевиля («Монастырские жертвы» Монвеля). Все они относятся к людям, поддерживающим новые пореволюционные порядки, к людям, враждебным феодальному строю, деспотизму, сословному неравенству. Очень любопытен среди них Дольмон, напоминающий положительных героев «мещанской драмы» Дидро, являвшихся вождями третьего сословия, но отличный от них, так как действует не в условиях старого режима, а в дни революции. Дольмон противостоит в «Подлинном друге законов» последышу старого режима Дорлису. Если тот трактуется в пьесе как одиночка, эгоист, то Дольмон — человек, обладающий чувствительной душой, способный на чувство дружбы, способный «оказать услугу ближнему», хороший семьянин. Дольмон не умеет ухаживать за женщинами и осыпать их комплиментами, как Дорлис. Напротив, комплименты представляются ему глупостями. Человек, не «интересующийся общим благом», рассматривается им как «враг человечества». Дольмон изображен у Вильнёв как человек, пользующийся «суровыми выражениями», склонный к откровенности и объясняющий это тем, что он не обучался «придворному искусству обращения». Враждебность Дольмона старому режиму и придворным кругам выражается и в том, что он, будучи до революции простым солдатом королевской армии, всегда уверял, что продвижение в чинах должно определяться только заслугами, т.е. не происхождением, не принадлежностью к дворянству, к первому сословию («Подлинный друг законов», д.I, сц.3—5).

Любопытен также положительный персонаж «Народов и королей» — Жак, написанный Сизо-Дюплесси в манере Дидро и Фабра д'Эглантина, по своей склонности к обобщающему взгляду на действительность он напоминает дидеротовскую Констанс («Побочный сын») и фабровского Альцеста («Мольеровский Филинт»). Жак интересен уже тем, что он дает развернутую характеристику и критику современного ему феодального общества, которое представляется ему содружеством людей, «разоряющихся, преследующих друг друга, презирающих одни других». Люди эти, по словам Жака, идут путем, который «начертан руками вероломства, тщеславия, эгоизма» («Народы и короли», д.I, сц.1). Жак различает в обществе две группы людей. Одна из них охвачена «наглостью» и «гордостью», другую отличают «слезы и труд» (д.I, сц.1). В первой группе, к которой он относит, по всей видимости, привилегированных людей, он не обнаруживает Человека.

Находясь среди людей второй группы, к которой принадлежат прежде всего крестьяне, Жак «дышит умилительным воздухом природы», ощущает «доброту сердец» (д.I, сц.1) и прямо заявляет, что ему «хорошо среди них, так как они добры, человечны, а их действия соответствуют намерениям всевышнего» (там же, д.II, сц.1). Жак видит в крестьянах «грустные жертвы страстей вельмож». Он жалеет их, поскольку они «присуждены к жестоким лишениям» и тяжелому труду. Он ценит в то же время в них то, что они «забывают о своих страданиях», чтобы помочь человеку из другого круга, если тот в этой помощи нуждается. Он говорит, что готов перенести с ними их горе, так же как он «разделял их радость» (там же, д.I, сц.4). Руководствуясь этими своими словами, он возглавляет делегацию крестьян к герцогу де Сент-Эли, попадает в результате этого в тюрьму и выходит из нее только послереволюционного переворота.

Любопытен, наконец, образ Демофила («Друг народа» Камайля Сент-Обена), который высказывается против того, чтобы сдерживать массы и наказывать их за излишнюю активность и «неповиновение» верхам. Он резко расходится в этом отношении с жирондистски настроенными персонажами пьесы — Сезаре и Форсерамом. Он стремится помочь беднякам и практически: скупает зерно, чтобы распределить его среди голодающих. В то время как Форсерам и Сезаре объявляют себя строгими блюстителями законов, Демофил категорически возражает против таких законов, которые не считаются с нуждами народа. Он выступает против фетишизации закона, которую проводят жирондисты, олицетворяющие в незыблемости закона нерушимость буржуазного порядка, который установился в результате событий 1789 г. И если Форсерам и Сезаре стоят за «умеренность», взывают к «человечности и миру», то Демофил прокламирует углубление революции, безжалостное уничтожение изменников, революционный террор против буржуазного индивидуализма и карьеризма.

Своеобразие характера и позиций Дольмона и Жака, точно так же как своеобразие позиций Демофила и Франшевиля, героя «Монастырских жертв», и в то же время их отличие от старика Анри в том, что все они принадлежат не к крестьянам, не к ремесленникам, а к буржуазии и буржуазной интеллигенции. Жак — адвокат, Дольмон, Франшевиль и Демофил — купцы, взявшиеся за общественные дела. Существенно и другое. Все они находятся, как подлинные представители третьего сословия, в тесном контакте с его «низами», с народом. Мы уже имели возможность убедиться в положительном отношении к народу Жака и Демофила. Дружественные связи с народной массой определяют и поведение Дольмона и Франшевиля. Дольмона недаром именно народ избирает руководителем обороны города, ему более всех доверяют его сограждане, несмотря на клевету, взведенную на него Дорлисом, обвинившим его в измене. Для образа

Франшевиля очень характерно, как радостно встречают его слуги, когда он возвращается на родину после нескольких лет отсутствия. Вполне понятно, почему Франшевиль избран мэром: и за пределами дома он ведет себя как гражданин и демократ. Дольмон, Жак, Демофил и Франшевиль обрисованы, таким образом, прежде всего как руководители, вожди всего третьего сословия, как деятели, ведущие за собой народную массу. Внимание драматургов сосредоточено, однако, при этом именно на них, а не на руководимой ими народной массе. Народ в «пьесе большого зрелища» изображается сочувственно, даже восторженно, но он действует в рамках всего третьего сословия, он подчиняется руководству революционной буржуазии.

Этот приоритет мысли над действием, революционной буржуазной интеллигенции над народом особенно ярко проявляется в «Народах и королях» Сизо-Дюплесси, где, с одной стороны, отсутствуют какие бы то ни было семейные картины, действие сразу же начинается со столкновения двух феодальных армий и где, с другой стороны, в отличие от пьес гражданки Вильнёв сохраняются значительные пережитки классицизма, пусть классицизма революционного. Пьеса Сизо-Дюплесси, которая именуется, кстати, уже не «пьесой большого зрелища», а «драматической аллегорией», только частично примыкает к «пьесе большого зрелища», сочетая реалистический стиль со стилем классицизма. В «Народах и королях» рядом с реальными персонажами — крестьянами, священниками, адвокатами, дворянами, королями, королевскими чиновниками, придворными, солдатами, действует богиня Разума, показаны аллегорические фигуры Санкюлота, Лжепатриота и т.п., присутствуют Труд, Братство, Материнство и др.

Первые два акта «Народов и королей» Сизо-Дюплесси протекают полностью в реальном плане. В середине III акта возникает аллегорический план. В IV акте действие представляет собой сложную комбинацию реальности и аллегории. В V акте аллегория торжествует. Мы как бы переносимся здесь в мир отвлеченных сущностей, олицетворенных понятий, в мир революционной оды М.-Ж.Шенье, Э.Лебрена, Руже де Лиля. Основная идея Сизо-Дюплесси в том, что народ пробуждается, начинает видеть дворян такими, какие они есть на самом деле и, пробудившись, прозрев, возмущенный, поднимается против своих притеснителей. Народ становится зрячим и всевидящим только благодаря вмешательству богини Разума. Ее появление — по существу сигнал к революции, к ниспровержению старого режима и монархии. Источник активности оказывается тем самым не в народе, а вне его — в богине Разума и в просвещенных людях, каковыми являются в пьесе бывший адвокат Жак и священник Дюмон. Они пробудились и «прозрели» еще до революции, они защищали еще до нее интересы разума и природы и первые восстают против обмана и обманщиков. Они недаром занимают ведущее положение в пьесе.

В этом сказывается двойственность политики якобинцев, буржуазных революционеров, которые исходят из интересов буржуа и не могут поэтому совершенно забыть об этих интересах, а в то же время действуют в союзе с народными массами и считаются, судя по закону о максимуме, а также по вантозовским декретам Робеспьера и Сен-Жюста, с нуждами масс. И вот если в «Народах и королях» Сизо-Дюплесси заметна, хотя, понятно, и не составляет всего ее существа, эта двойственность, то демократические тенденции якобинцев наиболее отчетливо проявляются в пьесах, которые чаще всего именовались тогда комедиями «реального факта» («fait historique» или «comedie»). Они создаются большей частью в первой половине 1794 г. (первые их образцы появляются в ноябре и декабре 1793 г.) параллельно «пьесе большого зрелища».

Комедия «реального факта», относящаяся ко времени якобинской диктатуры, которую эта комедия, так же как и «пьеса большого зрелища», всемерно поддерживает, является чрезвычайно популярным и распространенным жанром. Из многочисленного репертуара этих пьес необходимо отметить в качестве лучших произведений — «Подлинных санкюлотов» Резикура, «Благородного простолюдина» и «Выздоравливающего канонира» Раде, пьесу «Еще один кюре» Раде и Дефонтена, «Паникера» Депре и «Умеренного» Дюгазона. К ним примыкают «Праздник равенства» и «По возвращении» Раде и Дефонтена, «Шуаны в Витре» Дефонтена и многое другое.

По своему содержанию комедия «реального факта» отличается прежде всего от жанра трагедии тем, что она изображает современную Францию, современных французов, вместо того, чтобы рассказывать о древней Греции, древнем Риме или о Франции XVI и XVIII столетий. Она не уводит в историю от современности. Она не видит пропасти между государственной, общественной, политической жизнью, с одной стороны, и повседневностью — с другой. Она напоминает вместе с тем «пьесу большого зрелища» гражданки Вильнёв и отчасти Сизо-Дюплесси, ибо не концентрирует свое внимание на частной жизни, на камерной сфере. Действие в ней происходит в большинстве случаев под открытым небом, на улице («Паникер», «Подлинные санкюлоты», «Выздоравливающий канонир» и др.). Если события совершаются в доме, как в «Благородном простолюдине» или в «Умеренном», то между домом и улицей по существу исчезают всякие границы, они составляют одно целое.

Отказ от преимущественного изображения домашних, семейных происшествий сопровождается в комедии «реального факта» переносом центра тяжести на жизнь «низов» общества. Авторов комедии не интересует существование дворянства и буржуазии, как оно привлекало внимание создателей трагедии, «мещанской драмы» и старой комедии. Персонажи комедии — не короли, не герцоги, не буржуа, не адвокаты, а люди из народа Народ, как правило, действовал в классицистской трагедии за сценой, а если иногда и допускался на сценическую площадку («Кай Гракх», «Людовик XII»,. «Марий в Минтурнах»), то лишь в качестве слитной, подчас индивидуально не расчлененной толпы. В толпе этой, правда, выделялись — и особенно ясно в «Кае Гракхе» М.-Ж.Шенье — некоторые лица, но они всегда составляли лишь отдельные голоса единой массы. В комедии «реального факта» народ предстал максимально диф-ференцированным; на месте толпы, массы возникли самостоятельно действующие лица. Главные персонажи комедии «реального факта» уже не союзники народа, выдвинутые им в вожди, а его рядовые представители — земледельцы, столяры, оружейники, лодочники, привратники, кучера, повара, полотеры, рассыльные, солдаты, волонтеры. Образы комедии подчеркивают профессиональное и индивидуальное разнообразие народной массы. События жизни народа, его радости и печали становятся здесь основным содержанием. Объединение трудящихся в борьбе с врагами, их братская взаимопомощь и солидарность, их браки и разлуки, их счастливые встречи и размолвки — таков здесь круг главных тем.

Действие комедии «реального факта» обычно происходит в провинции, в деревне или же в рабочих предместьях Парижа. Но при этом, поскольку страна подверглась нашествию интервентов, а весь народ стал на защиту родины, деревня, провинциальный город, рабочее предместье Парижа изображается в непосредственной связи С жизнью всей страны, как ее часть, как тыл военных действий. Помимо событий, происходящих непосредственно перед зрителем на сценической площадке, за пределами сцены совершается как бы второй ряд событий и притом основной, решающий, отражающийся на событиях первого ряда. Жизнь персонажей — прямое следствие событий, происходящих на фронтах или в столице. Так, в пьесе Депре «Паникер» на фронте находится Жюстен Руайе, жених крестьянки Розали, одной из героинь пьесы. В «Выздоравливающем канонире» Раде на фронте сражается Батайль, сын действующего в этой пьесе крестьянина Мареля.

Большое участие в действии принимают люди, приезжающие с фронта: приезд их вносит новое в жизнь деревенских обитателей, побуждает последних к новым решениям или поступкам, является переломным в развитии действия. Так, приезд Клода Битри в пьесе «Еще один кюре» приводит священника Бернара Дюваля к отказу от своей профессии, к решению его поступить в армию простым солдатом. В «Умеренном» приезд с фронта Дюваля-сына влечет за собой женитьбу последнего, а также арест его дяди Модерантена, связанного с монархистами и аристократами. Сходные мотивы имеются в «Выздоравливающем канонире» и в «Паникере», где также важную сюжетную роль играет приезд персонажа с фронта.

Судя по всем этим эпизодам комедии «реального факта», деревня и парижские предместья живут новостями, известиями, приходящими с фронта, и вместе со всей страной переживают все; совершающееся там, все, от чего зависят судьбы революции и республики. Изображение повседневных событий в тесной связи с жизнью всей страны составляет серьезное отличие художественного метода комедии 1793—1794 гг. от метода бытовых пьес Мерсье, в которых также фигурировали люди из социальных «низов». Пьесы Мерсье характеризовались своеобразным художественным эмпиризмом. Они были однопланны, ограничивались изображением непосредственно данного. Комедия «реального факта» преодолевает художественный эмпиризм Мерсье. Она предполагает существование за изображаемым второго плана, вырывается за пределы изображения непосредственно данного, включает жизнь всей страны.

Тесная связь событий, о которых рассказывается в комедии 1793—1794 гг., с жизнью всей страны придает, с другой стороны совершенно особый характер изображаемому здесь быту. Обычное» повседневное течение жизни во французской деревне или в предместье Парижа нарушено грандиозными событиями, которыми охвачена вся страна. В комедии «реального факта» повседневная жизнь не пассивно копируется, но раскрывается в столкновении, в схватке с силами старого мира. Поэтому для этой пьесы характерно изображение острой борьбы между защитниками нового порядка вещей и контрреволюционерами. Нередки здесь образы ярых врагов существующего строя, напоминающие, кстати, аналогичные характеры в «пьесе большого зрелища» (например, образ Дорлиса из «Подлинного друга законов»). Сравним образ Перро в «Паникере». Бывший судья, крупный королевский чиновник, богач, разоренный революцией, и притом эгоист и холостяк Перро злонамеренно сеет паника среди крестьян. Замалчивая успехи республиканцев на фронтах, он распространяет слухи о военных неудачах, будто бы постигших республиканские армии, об их отступлении и о жертвах, будто бы ими понесенных, явно преувеличивая при этом размеры этих жертв. В частности, он убеждает крестьянку Розали, что полк, в котором служит ее жених Жюстен Руайе, разбит, и приводит этим известием в отчаяние как ее, так и мать Жюстена Матюрину.

Авторы комедии «реального факта» создали, так же как авторы «пьесы большого зрелища» (ср. образы Сезаре и Форсерама из «Друга народа»), ряд образов приспособленцев и примазавшихся к революции проходимцев, например Модерантен из комедии «Умеренный». Он, хотя и богатый человек, соблюдает внешне все, что полагается патриоту, но не верит в победу революции, всеми силами уклоняется от участия в революционной деятельности, отказывается помогать революции деньгами. Более того, Модерантен поддерживает тесные отношения и с монархистами, чтобы заручиться их поддержкой на тот случай, если республиканцы потерпят поражение. Близок к нему и богач-накопитель Дюрмон из «Подлинных санкюлотов». Дюрмон прикидывается патриотом и республиканцем, но в конце концов оказывается на скамье подсудимых как спекулянт: его арестовывают в связи с поставками одежды и обуви республиканскому войску.

Отрицательные персонажи комедии 1793—1794 гг., так же как аналогичные персонажи «пьесы большого зрелища», не способны переделаться, перейти на сторону народа. Они остаются до конца врагами революции. Идея социального мира или всеобщего умиротворения не характерна для комедии «реального факта». Не характерна для нее и идеализация врага. Если император в «Никодеме на луне» Бефффруа де Рейньи или священник из «Клуба честных людей» того же автора поступали, по сути дела, вопреки своему характеру и объективным обстоятельствам, среди которых они существовали, то в комедии якобинского периода революции мы имеем дело с подлинными врагами, не желающими отказаться от своих действительных помыслов, от своей ненависти к народу.

В комедии «реального факта» встречаются, правда, и персонажи привилегированных сословий, переходящие на сторону революции и народа. Но они обрисованы или внутренне чуждыми старому режиму, или в какой-то мере близкими по своему положению к идеям нового общества. Таков священник Дюваль («Еще один кюре»). Он с самого начала революции держит себя как последовательный патриот и республиканец, выполняет обязанности сельского учителя, разъясняет крестьянам основные положения конституции, рассказывает им о подвигах революционеров и, наконец, вступает в брак, вопреки уставу католической церкви.

Весьма характерен для бытовой пьесы образ маркиза де Вольсена из «Благородного простолюдина» Раде. Вольсен изображен без всяких прикрас и умолчаний. Образ его нисколько не идеализирован. Это аристократ, пытающийся приспособиться к новым обстоятельствам. Для этого он одевается санкюлотом, меняет свою фамилию, отказывается от своего титула, покидает свой роскошный особняк в аристократическом районе Шоссе д'Антен, поселяется в скромном доме Сент-антуанского предместья Парижа. Реалистически беспощадно подчеркиваются у Раде аристократические привычки де Вольсена. Он спит до одиннадцати утра. Его задевает, что портной называет его на «ты». Де Вольсен переходит на сторону народа не в результате внутреннего перерождения, а потому, что силой вещей убеждается в твердости санкюлотов, в том, что это люди, которых «не остановит никакое препятствие», которых «не пугает никакая опасность». Он уверяется в неизбежности победы республики, которая вскоре, как он полагает, будет «диктовать свои законы изумленной Европе». Он делается санкюлотом, лишь «уступая необходимости», как он сам заявляет («Благородный простолюдин», д.I, сц.8). Переход де Вольсена в лагерь санкюлотов облегчается его родственными связями с ремесленниками и мелкими торговцами: дед де Вольсена был ткачом, бабка торговала фруктами на рынке, а отец его, разбогатев и став откупщиком, купил себе еще до революции титул маркиза. И де Вольсен пытается восстановить свои прежние родственные связи, меняет свою фамилию на фамилию деда — Куртуа, стремится подружиться со своими бывшими родственниками, проживающими в Сент-антуанском предместье, куда он и переезжает.

Столь же реалистически обрисовано у Раде отношение к Вольсену его родственников-бедняков. Они ведут с ним разговор начистоту, являются к нему в рабочем платье — в одежде рыночной торговки, в куртке оружейника, в фартуке столяра и при этом нисколько не стыдятся своего неаристократического вида. Они встречают его более или менее благосклонно только потому, что он отвергает невесту-дворянку, баронессу де Фондсек, и женится на простой девушке, бывшей модистке, когда-то им соблазненной и ставшей куртизанкой. И вместе с тем ему не доверяют, справедливо полагая, что его поведение вызвано не убеждением, а смертельным страхом и угрозой ареста. Ибо Вольсен боится, что его спутают с другим де Вольсеном, имя которого числится в списках эмигрантов. Особенно рельефно недоверие к де Вольсену выражается в речах его двоюродного брата, столяра Куртуа, который обещает Вольсену следить за ним и тотчас же сообщить революционным властям, если в чем-нибудь обнаружится его неискренность, его «аристократизм».

Отрицательные персонажи комедии «реального факта» существенно дополняют образы отрицательных персонажей «пьесы большого зрелища». Последняя раскрывала врага преимущественно в обстановке пошатнувшегося, но еще не уничтоженного старого режима (герцог де Форсак и отец Ансельм в «Преступлениях дворянства», герцог де Сент-Эли в «Народах и королях»). В комедии враг действует уже после разгрома феодального строя, приспособляется к новым условиям жизни, искусно маскируется. Он напоминает, правда, в этом отношении образ врага в «Подлинном друге законов» гражданки Вильнёв (ср. образ Дорлиса) или в «Друге народа» Камайля Сент-Обена (ср. образы Сезаре и Форсерама). Именно против таких, ловко скрывавших свое подлинное лицо злобных врагов направляла свой террор революционно-демократическая диктатура якобинцев.

Реализм комедии 1793—1794 гг., проявляющийся в прямом и откровенном раскрытии быта и исторического фона действия, в беспощадном разоблачении врага, выражается и в том, что он демонстрирует в качестве положительных героев простых людей, людей из народа. Именно в них, а не в буржуа и не в буржуазных интеллигентах видят носителей революционной энергии, главных борцов против феодализма авторы комедии «реального факта». Они сосредоточивают свое внимание на бедняке, санкюлоте, которого «пьеса большого зрелища», судя по «Подлинному другу законов» гражданки Вильнёв, изображавшему не первые этапы наступления на старый режим, а более поздние времена, связанные с отражением действий интервентов, оставляла в тени, хотя и не игнорировала полностью.

Именно в этой связи в комедии якобинского периода возникают образы убежденных республиканцев, пропагандирующих демократические идеи, поддерживающих в людях, которые их окружают, воинственное настроение по отношению к старому режиму и ненависть к врагам республики. Таким идейно убежденным человеком является сын простого крестьянина, офицер республиканской армии Батайль («Выздоравливающий канонир»), отчетливо представляющий себе то новое, что принесла с собой революция. Ему соответствуют в «Паникере» Депре волонтер, а в прошлом крестьянин Руайе, приносящий с фронта известия о победе революционных войск и уверенность в конечном торжестве республиканцев над интервентами, а также местный мэр, который побуждает крестьян послать в Париж зерно, полученное от богатого урожая, и тем самым поддержать революцию. Аналогичную роль играют в пьесе «Еще один кюре» солдат Клод Битри, в прошлом парижский столяр, а в «Благородном простолюдине» столяр Куртуа, оба воплощающие разум революции, возвышенные цели республики. Про Куртуа Вольсен не случайно говорит, что он принадлежит к «грозным людям», а слуга Вольсена Дюбуа добавляет, что эти люди «обладают энергией», что они «не легковерны» и что у них «на все есть ответ». Сам Куртуа, не доверяя аристократам, которые, по его словам, много раз обманывали простой народ, верит только в революцию, «грандиозную» и «величественную». Он считает, что его и подобных ему отличает «кипучая смелость». Они смогли «разбить оковы» лишь потому, что оказались способны «внушить ужас» («Благородный простолюдин», д.I, сц.16).

И Куртуа, и Битри, и Батайль, и Руайе, и другие персонажи изображены обыкновенными людьми, уверенными в разумности и справедливости своих требований и мыслей. Они не противостоят окружающим, как герои трагедии, в качестве людей особого, исключительного склада. Сила их в том, что их мысли и убеждения разделяются всеми, находят отклик в поведении других персонажей. Эти последние, почти подымающиеся до их уровня, отличаются большой сознательностью. Стоит вспомнить в этой связи крестьянскую девушку Жюли («Выздоравливающий канонир»). Она подбирает тяжело раненого контрреволюционерами солдата-республиканца Бельтониса, которого они сочли мертвым и раздели. Она ухаживает за умирающим и спасает его от смерти. Ее патриотизм, побуждающий ее «спасти для родины жизнь одного из самых храбрых ее защитников» (д.I, сц.3), является, по словам ее брата Батайля, прямым следствием того, что она принадлежит к гражданам новой, пореволюционной Франции. Старый режим, утверждает Бельтонис, заставлял сомневаться во всяком хорошем поступке, точнее в его мотивах. Новый порядок объявляет «несчастьем» «холодные сердца, не верящие в добродетель» (там же, д.I, сц.9). Деспотизм культивировал «жизнь для себя», республиканский строй сделал законом — «оказывать услугу другому» (д.I, сц.13).

О моральном преимуществе бедняка над богачом идет речь и в «Подлинных санкюлотах» Резикура. Богач Дюрмон, снабжающий республиканскую армию обмундированием, не только не желает помочь своим бедным родственникам — крестьянке Лебон и ее сыну Алексису, но еще прогоняет их из своего дома, даже не предложив им поесть. У Лебон недавно умер муж, у нее на руках четверо маленьких детей и старик отец. Она нуждается в поддержке и поддержку оказывают ей такие же бедные люди, как она сама, — слуги Дюрмона, его повар, кучер, полотер, рассыльный, привратница. Также поступает в отношении гражданки Лебон сосед Дюрмона лодочник Лефран, который перебивается со дня на день со своей семьей и, не имея дома, живет в будке на пристани. Лефран недаром заявляет, что он никогда ничего не принял бы от «наглого богача», но всегда готов получить помощь от бедняка, так как «бедный и неимущий — братья», а «двери несчастных всегда открыты для ближних» («Подлинные санкюлоты», д.I, сц.8). Моральное

благородство слуг Дюрмона сочетается у них с превосходным пониманием всего, что происходит вокруг. Они прекрасно представляют себе подлинное лицо Дюрмона, знают, что он только носит личину патриота, что эта личина скрывает черты хищного приобретателя, который присваивает в год до 100 тысяч экю, у которого именно поэтому «нечистая совесть». Они превосходно разбираются в политике Конвента, поскольку она имеет своей целью обуздание аппетитов спекулянтов, скупщиков, духовное единство санкюлотов. Они одобряют декреты против спекулянтов и «вероломных поставщиков» (д.I, сц.11). Они приветствуют декрет, предлагающий особо отмечать героические и добродетельные поступки рядовых граждан.

Передовые герои и окружающие их персонажи обрисованы в комедии «реального факта» не только как носители прогрессивных идей, как борцы за лучшее будущее нации. Они предстают победителями, практически утвердившими правоту своих мыслей, одержавшими верх над противником, людьми, которым принадлежит последнее слово. В этом отношении они резко отличаются от таких героев трагедии классицизма М.-Ж.Шенье, как Жан Калас или Колиньи, которые выступали носителями передового мировоззрения, но постоянно оказывались бессильными перед лицом враждебного мира и могли рассчитывать на торжество своих идей только в будущем.

Комедия «реального факта», как и «пьеса большого зрелища», снимает пессимистический пафос, имевший большое значение для старого, дореволюционного классицизма, сильно поколебленный у Ронсена, у М.-Ж.Шенье и у Арно. Комедия «реального факта» безоговорочно проникнута, в отличие от старого классицизма, пафосом жизнеутверждения и победы. Ближе к ней оказываются в этом отношении традиции старой комедии, которая также трактовала благополучное разрешение конфликтов, конечную победу добра над злом. Но комедию «реального факта» отличает от старой комедии образ врага. Если в самом начале своего развития у Мольера, судя по его «Тартюфу» или «Скупому», комедия еще допускала, что враг опасен, то в дальнейшем комедия все более и более исходила из предпосылки, что враг побежден, что над ним можно только смеяться, во всяком случае можно смотреть на него свысока. Комедия «реального факта» как бы восстанавливает мольеровское представление о грозной опасности, которую таит в себе враг. Она изображает его опасным, вредоносным, не склонным на уступки; с ним нельзя заключать мир, с ним нужно бороться, его можно только уничтожить. И вместе с тем враг уже не является, с точки зрения авторов комедии «реального факта», полным силы и мощи. Он лишен опоры в мире, одинок, напоминает затравленного волка, который способен еще яростно обороняться, но уже ни в коем случае не может рассчитывать на победу.

Общему оптимистическому тону комедии «реального факта» соответствует и обстановка, в которой происходит ее действие. В «Выздоравливающем канонире», в «Паникере» недаром стоит прекрасный день, светит солнце, ожидается хороший урожай. Сама природа как бы переходит на сторону республиканцев и содействует их победам. Бодрый дух персонажей, их уверенность в своих силах, в победе укрепляется общей атмосферой действия. Эта общая атмосфера, поддерживающая уверенность в победе, скрашивает, смягчает разлуку близких; ведь одни из них должны остаться дома, другие должны отбыть на фронт, где им угрожают ранения, плен, смерть. С оптимизмом комедии 1794 г. связано и наличие в ней музыкально-танцевального элемента, формально сближающего ее с водевилем. Драматическое действие, обмен прозаическими репликами с легкостью переходят у Резикура или Раде в исполнение песен, куплетов, танцев. В танцах, песнях, всеобщем веселье находит выход энтузиазм освобождения, которым охвачены все действующие лица.

Оптимизм комедии «реального факта» определяется энтузиазмом народа, сбросившего со своих плеч многовековое ярмо, освободившегося, наконец, от своих поработителей, от господства феодалов и абсолютной монархии. Этот оптимизм, поскольку он отражает победоносную борьбу против интервентов, против иностранного феодализма, вытекает, таким образом, из действительности, отличается реалистическим характером. Это не выдуманный, не вымышленный оптимизм. Он не имеет своей целью нарочитое сглаживание и сокрытие реальных противоречий. Он не имеет ничего общего с оптимизмом консервативной комедии, с оптимизмом Детуша, Коллена д'Арлевиля и тем более с оптимизмом реакционеров — Карбона де Фленса и Бефрруа де Рейньи.

Оптимизм «комедии факта» вместе с тем представляется иногда несколько поверхностным. Он явно преуменьшает силу врага, затушевывает реальную мощь противника[22]. В нем нет предвосхищения грядущей катастрофы, которая разразилась 9 термидора, т.е. спустя несколько месяцев после появления «Подлинных санкюлотов» или «Благородного простолюдина», относящихся к марту 1794 г. Нигде в них нет даже намека на сгущающуюся, предгрозовую атмосферу. С этим связана недостаточная острота конфликтов в некоторых из них. Это относится в первую очередь к произведениям, которые, подобно «Выздоравливающему канониру», пьесе «Еще один кюре», обходятся вовсе без образа врага, и к тем пьесам, в которых враг не появляется на сцене («Подлинные санкюлоты»), или в которых враг хотя и фигурирует, но победа над ним достигается чересчур легко, без особых усилий, как в «Паникере», «Празднике равенства», в

в «Умеренном» и др. В этих последних вещах по существу отсутствует борьба противоположных сил, враг сдается и отступает исключительно легко и почти без сопротивления. Препятствия, стоящие на пути положительных персонажей, чрезвычайно слабы, несерьезны, легко преодолимы.

14

Для более точного и правильного понимания исторического значения одноактной комедии «реального факта» и особенно «пьес большого зрелища» 1793—1794 гг., создававшихся гражданкой Вильнёв и другими писателями, небесполезен детальный разбор больших комедий той же Вильнёв. Следует только иметь в виду, что комедии эти — «Безумие Жерома Пуэнтю или Прокурор, сошедший с ума» и «Нет больше незаконнорожденных во Франции» — были написаны несколько позже «пьес большого зрелища», опубликованы на 3-м году Республики, т.е. в 1794—1795 гг., и ставились на сцене после 9 термидора, точнее говоря, первая — спустя месяц после термидорианского переворота, в августе 1794 г., а вторая—в апреле 1795 г. Напомним, что термидорианский переворот произошел в конце июля 1794 г., но во второй половине 1794 г. и первой половине 1795 г. (хотя была распущена Парижская Коммуна, был закрыт якобинский клуб, был отменен закон о максимуме) реакция еще не пришла к своему полному торжеству. К апрелю и к маю 1795 г. относятся жерминальское и прериальское восстания парижской бедноты, свидетельствующие о нерастраченной революционной активности народных масс. Свести на нет эту активность смог только длительный период Директории и Консульства (1795—1803) В первый год после термидорианского переворота с ней приходилось считаться и ее противникам.

Как бы то ни было, но в больших комедиях Вильнёв еще явно ощущаются революционные традиции, хотя эти комедии и относятся по времени к послереволюционному периоду. Двухактная комедия Вильнёв «Безумие Жерома Пуэнтю или Прокурор, сошедший с ума» (август 1794 г.) напоминает по своей основной ситуации «Аристократа» Фабра д'Эглантина. Здесь рассказывается о бывшем прокуроре, выигравшем до революции много несправедливых процессов, засудившем, заточившем в тюрьму и лишившем состояния немало невинных людей. Так, Жером Пуэнтю вынудил мельников одного селения остановить свои мельницы, поскольку их шум мешал спать помещику. Оставшиеся без муки и хлеба и пожаловавшиеся на герцога крестьяне были упрятаны судом в тюрьму. Жером Пуэнтю стоял до революции на страже интересов старших в роде, которые оставляли «умирать с голоду своих младших братьев», он защищал право первородства; он охранял и так называемые права сеньора («Безумие Жерома Пуэнтю», д.I, сц.2).

И вот этому прокурору после революционного переворота 1789 г., когда перестали существовать дворянство и духовенство, когда прекратились прежние судебные процессы, стало казаться, подобно фабровскому маркизу д'Апремину, что он находится все еще при старом режиме (д.I, сц.3), что голову ему «вскружили предрассудки» (д.II, сц.8), он отстал от жизни, оказался не способным постичь грандиозные перемены, произошедшие в стране, они для него как бы не существуют. Он продолжает считать себя по-прежнему прокурором, думает только о судебных делах, каждое утро собирается идти в судебное присутствие, которое уже не существует, ищет во всех углах нужные ему судебные бумаги, которых уже нет, принимает своих родственников, приехавших из деревни, за клиентов, которые хотели бы возбудить судебный процесс и обращаются к нему за консультацией и содействием.

Пуэнтю производит впечатление комедийного персонажа, но уже не просто оторванного от жизни, как дореволюционные комические персонажи, созданные Мольером, Реньяром, Бомарше и др., а отставшего, как персонаж Фабра, от стремительного движения жизни, от революционного развития действительности. В этом сказывается связь комедии Вильнёв, появившейся вскоре после 9 термидора, с литературой революционного подъема, к которой принадлежал Фабр д'Эглантин. Вильнёв к тому же создает образ сатирически более острый, нежели образ Фабра. В отличие от фабровского комического персонажа Жером Пуэнтю, который «бродит никого не узнавая» (д.I, сц.4), выведен сумасшедшим, утратившим разум, находящимся во власти безумия. Ибо только таким может быть, с точки зрения Вильнёв, враг, ополчившийся против нового, разумного строя, освободившегося от гнета предрассудков. Драматург полагает при этом, что действиями врага не руководит личный интерес, личная выгода. В этом, кстати, сказывается связь комедии Вильнёв с якобинской художественной литературой, значительно более сатирически острой, нежели комедия первого периода революции (ср. образы врага в комедии «реального факта» и в «пьесе большого зрелища» с образами врага у Фабра д'Эглантина).

Впрочем, в комедии Вильнёв мы встречаемся и с врагами второго типа, действия которых основаны на личном интересе. Именно к их числу принадлежит монахиня Схоластика, поступившая после революции домоправительницей к Пуэнтю. Эту особу отличают редкая леность и жадность. Она сама говорит, что не любит работать, а более всего занята своими вареньями и пирожными, шоколадом со сливками и чаем Она только и думает о сохранении своего здоровья, которое требует от нее много забот, только и занята ублаготворением своего деликатного желудка и сама заявляет, что садится первой за стол, а встает последней (д.I, сц.1).

Обжорство и леность не составляют, однако, всего содержания характера Схоластики. Она к тому же лжива, лицемерна и раздражительна. Ей свойственны «бесчеловечность и злобность» (д.II, сц.3 и 5). Дурным обращением с Жеромом Пуэнтю, которого она запирает и оставляет без еды, она довела человека со «слабой головой» до буйного помешательства, так что его стало трудно сдерживать. Она дурно обращается и с внуком Жерома, маленьким Фанфаном, бьет его, злоупотребляя сумасшествием отца и слабостью ребенка (д.II, сц.5). Чтобы сохранить место домоправительницы у Жерома, которое позволяет ей ничего не делать и предаваться обжорству, она лицемерит, лжет, хитрит, притворяется дружественно настроенной по отношению к представителям нового режима, хотя сама признается, что боится и ненавидит их.

Жерому и Схоластике, образы которых восходят к сатирическому направлению в предреволюционной комедии и к сатирическим образам, созданным уже после революции Фабром д'Эглантином и авторами комедии «реального факта» 1794 г., противостоят брат Жерома Бонифас, приехавший из деревни, племянник Жерома Блез и другой брат Жерома купец Эйсташ. Они все являются сторонниками новых порядков. Они все с полным одобрением и даже с восторгом воспринимают сделанное новым правительством. Эйсташ восхищен тем, что заговоры расстраиваются, что предателей наказывают, что всюду одерживаются победы, имея при этом в виду победы, одержанные на фронтах над интервентами. Бонифас, как он сам признается, со «слезами на глазах» и с «сердцем, опьяненным радостью», слушает на заседании в Конвенте рассказы о подвигах юных героев (д.I, сц.6).

Но фигуры сторонников новых порядков характерны не только своим отношением к этим порядкам, которое сближает их с положительными персонажами Фабра д'Эглантина, с врачом и секретарем маркиза в его комедии «Аристократ», с положительными персонажами «Подлинного друга законов» Вильнёв. Они любопытны тем, что принадлежат не к буржуазной интеллигенции и «образованным слоям населения», а к землепашцам и отчасти к торговцам. В этом отношении они ближе к традициям Мерсье и к традициям комедии «реального факта», создатели которой предпочитали выводить ремесленников, крестьян, торговцев, т.е. людей из низов. Вместе с тем, подобно Сент-Альбену и Констанс Дидро, Альцесту Фабра, старику Анри и Дольмону из пьес Вильнёв, Жаку из «Народов и королей» Сизо-Дюплесси, они противостоят представителям старого режима — прокурору и монахине — как люди нового типа, отличающиеся от них и в моральном смысле.

В отличие от прокурора, который необыкновенно жестоко относится к людям и даже после их смерти готов им вредить (д.I, сц.2), думая только о том, как бы завладеть чьим-либо состоянием, как бы кого-нибудь отдать под опеку (д.II, сц.8), Бонифас выступает против эгоистических расчетов и ловкости, против принципа денег и богатства, против тех, кто думает только о себе (там же, д.I, сц.6). Он в ужасе от того, что богатство его брата собрано при помощи скупости и крючкотворства, что оно имеет своим источником несправедливые судебные процессы, что оно возникло а счет разоренных семей. Он готов отдать это богатство в «кассы воспомоществования», которые распределят его среди сирот и вдов (д.II, сц.6). Он стоит за чувствительные души и человечность, которая, по его мнению, угасла у Схоластики во время ее жизни в монастыре (д.I, сц.6). Он недаром именует монастыри гнусными притонами, рассадниками негодяев и сумасшедших (д.II, сц.6). Если Схоластика издевается над ребенком Фанфаном и третирует Жерома, если ей надоедают дети и внушают отвращение старики (д.1, сц.6), то Бонифас, которого приводит в ужас жестокая душа Схоластики, основывает свое поведение на помощи ближним. Он берет Фанфана к себе на воспитание, увозит с собой в деревню своих братьев Жерома и Эйсташа, из которых последний овдовел, потерял сына и стал одиноким. Он предполагает сделать из Фанфана полезного человека, землепашца. Он надеется, что жизнь в деревне, созерцание природы и деревенский воздух внесут успокоение в чувства Жерома, излечат его, вернут его к самому себе, заставят его раскаяться в прежних несправедливостях (д.II, сц.6).

Еще более остро противостоят друг другу эгоисты и чувствительные души, еще более продуманно раскрывается противоположность людей старого и нового типа во второй комедии Вильнёв, в ее пьесе «Нет больше во Франции незаконнорожденных» (апрель 1795 г.). Если «Безумие Жерома Пуэнтю» по своей основной сюжетной ситуации напоминало фабровского «Аристократа», если здесь центральным комическим героем был представитель господствующего сословия, высший судейский чиновник Жером Пуэнтю, то в центре второй комедии Вильнёв — судьба подкидыша, незаконнорожденного ребенка Кола, вокруг которого группируются сочувствующие и помогающие ему люди из низов общества. Сюда относятся в первую очередь бедный старик крестьянин Матюрен, взявший Кола к себе и воспитавший его, далее Жермон, старый слуга богача Детерни, молодой парень Блезо, также находящийся в услужении у Детерни, и, наконец, Санкюлот, оказывающийся дядей Кола. Им противостоят в комедии прежде всего сам Детерни, богач, не желающий признать своего сына Кола (мать Кола, бедная девушка, обесчещенная Детерни, умерла), затем племянник Детерни — Флоримон и, наконец, аббат де Сен-Фирмен.

Отрицательные действующие лица комедии отличаются своей близостью к низвергнутому старому режиму, а также тем, что они откровенно проводят в жизнь последовательно-эгоистическое отношение к миру. Детерни не желает, чтобы его называли гражданином, и приказывает своему слуге Блезо именовать себя господином («Нет больше во Франции незаконнорожденных», д.I, сц.2). Не являясь, по словам старого слуги Жермона, «хорошим республиканцем» (д.III, сц.7), Детерни спекулирует на золоте, подрывая тем самым экономическую основу республиканского строя. Он квалифицируется слугой Блезо как человек скупой, черствый, бесчувственный, способный на «оскорбительное презрение» в отношении своего незаконного сына (д.III, сц.5). Флоримон, по словам Жермона, находится во власти пороков, игры, разврата: он забывает об обязанностях, которые надлежит исполнять гражданину (д.I, сц.5). Он занят тем, что пытается соблазнить бедную девушку Розу, обдумывает даже ее похищение, рассчитывая, что ему окажут содействие Жермон и аббат де Сен-Фирмен. Встретив отпор со стороны Жермона, Флоримон решает скрывать от него свои преступные замыслы и обнаруживает глубочайшую склонность к притворству (д.I, сц.5). Он выказывает в отношении Жермона, на руках у которого вырос, явную неблагодарность и черствость, жалуется на то, что старик его стесняет и надоедает ему, жалеет, что ему придется выплачивать ему пенсию после смерти дяди и убеждает последнего отправить Жермона в провинциальное имение сторожем, цинично заявляя: «Когда моя одежда сносилась, я ее бросаю, я не стесняюсь и со слугой» (д.I, сц.6).

Если Флоримон наталкивается в своих намерениях обесчестить Розу на сопротивление Жермона, который грозится донести на него, то ему навстречу идет аббат де Сен-Фирмен, специально посещающий Матюрена, отца Розы, пытающийся подкупить последнего золотом, пользуясь при этом бедственным положением Матюрена. Аббат де Сен-Фирмен, так же как Детерни, спекулирующий на золоте, признается, что для него магнитом являются деньги. Очень характерно для аббата, так же как для Детерни, что оба они активно действуют против республики, подрывают своей спекуляцией ее экономическую стабильность, и оба в конце концов подвергаются аресту как контрреволюционеры.

Враждебность аббата республике сказывается и в его отношении к Блезо и Жермону: в первом он видит «глупца, но очень опасного», а во втором — «опасного шпиона». В отношении аббата к слугам Детерни сквозит, помимо ненависти, явный страх перед новыми порядками. По собственному своему заявлению, он больше всего опасается «закона» и рекомендует Флоримону в своих делах с Жермоном всегда использовать лицемерие и вообще «делать вид» будто он «раскаивается» в своем поведении игрока и развратника (д.I, сц.7). Стоит отметить, что аббат, будучи арестован первым, тотчас же взваливает всю вину на Детерни. Вильнёв подчеркивает этим обстоятельством, что аббату совершенно не свойственна солидарность со своими единомышленниками, что он всегда готов предать их, думая прежде всего о самом себе, что он предельно эгоистичен.

Отрицательным действующим лицам комедии «Нет больше во Франции незаконнорожденных» присуще агрессивное отношение к республике и вместе с тем крайняя разобщенность, эгоистическое отношение к людям. Положительные персонажи, друзья и покровители Кола — Жермон и Блезо, Матюрен и Санкюлот, не говоря уже о самом Кола, напротив, отличаются своей преданностью новым социальным отношениям, установившимся после революции, и своей солидарностью. Они всемерно приветствуют революционные порядки и гордятся тем, что им довелось жить после революционного переворота. Стоит отметить тесно связанный с этим исключительно высокий уровень сознательности у всех положительных персонажей, не входящих в состав так называемых образованных слоев населения. Они отчетливо сознают значение перемен, совершающихся на их глазах.

Вообще комедии гражданки Вильнёв, если сравнивать их с е же несколько ранее созданными «пьесами большого зрелища», представляют значительный шаг вперед в развитии писательницы в том отношении, что они изображают уже не вождей, не руководителей народа, а самый народ. Дело уже не только в изменениях происходящих в объективном мире, как в «Аристократе» у Фабра д'Эглантина, дело не только в людях, обладающих высоким сознанием и пониманием перемен, как в «Преступлениях дворянства» и в «Подлинном друге законов» Вильнёв. Дело в сознании людей из народа, которое как бы пропускает через себя эти изменения, отдает себе отчет в их значении и смысле, дело в том, что сознание становится здесь достоянием всех, что оно перестает быть собственностью, принадлежностью отдельных выдающихся личностей. В этом можно видеть явное влияние на гражданку Вильнёв комедии «реального факта», создававшейся в первой половине 1794 г., хотя нельзя отрицать того, что многое уже намечалось в «Преступлениях дворянства» Вильнёв (1793).

Д. Д. Обломиевский

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.

М.: «Наука». 1964

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Но вернемся к положительным персонажам комедии «Нет больше во Франции незаконнорожденных». Любопытен здесь прежде всего образ старого крестьянина Матюрена, именующего декрет Конвента о побочных детях, по которому последние получают право на часть состояния своего отца, драгоценным и мудрым. Матюрен сознает свою бедность, но не желает быть кому-либо в тягость, отказывается от денег Флоримона и прогоняет аббата,. явившегося к нему с поручением от Флоримона в отношении Розы, так как не может сдержать свое возмущение его «дерзостью». Он предпочитает обратиться за помощью к родине. Он знает, что в ее глазах «больной земледелец» «уважаемое существо». Он не сомневается в том, что Республика поможет ему — в этом все его надежды. «Твои боги — золото и тирания, наши — невинность и свобода», — гордо заявляет он аббату (д.II, сц.6). Он понимает при этом, несмотря на угрозы аббата, что ему некого бояться, так как «правосудие не продается теперь изменникам», что он — честный гражданин, которого угнетают, что он имеет право «быть услышанным» и что, если он прав, его «возьмут под свою защиту законы» (д.II, сц.7).

Столь же высокий уровень сознательности, столь же объективное понимание новой исторической ситуации обнаруживаем мы у старого слуги Жермона, когда он отказывается содействовать Флоримону в его ухаживаниях за бедной девушкой Розой. Он говорит, что не намерен «продавать свою честь», не желает быть прислужником наподобие вельмож старого режима, которые готовы были сделать что угодно за золото и были уверены, что можно торговать добродетелью. Он убежден, что добродетель не живет во дворце вельмож, что богачи обворовывают и обесчещивают семьи, обманывают невинность и разрушают нравы. Себя он считает прежде всего честным человеком, будучи уверен, что таким и умрет. Для поведения Жермона очень существенно, что он все время чувствует рядом с собой благожелательную и всегда готовую прийти к нему на помощь Республику, что он рассматривает свои действия согласованными с интересами Республики, что он связывает поступки Флоримона в его частной жизни с его отношением к государству. Он недаром склонен рассматривать как изменника Родины всякого безнравственного человека, использующего свое богатство, чтобы соблазнить добродетель. Стремясь спасти Розу от посягательства Флоримона на ее честь, он готов сообщить о намерениях Флоримона властям, прибегнуть к закону, чтобы поставить под его покровительство невинность и наказать порок (д.I, сц.5).

Особенно любопытен по своей высокой сознательности среди положительных персонажей комедии «Нет больше во Франции незаконнорожденных» молодой слуга Блезо. Он явно противостоит образам слуг в классицистской комедии, которая не касалась социальной униженности слуг, и отличается от них уверенностью в своих правах и в своих силах. Он напоминает слуг из «Преступлений дворянства» и «Подлинного друга законов»,— слуг, пробуждающихся от рабской приниженности. Показательно уже возмущение Детерни по поводу того, что Блезо ведет себя с ним как с человеком одного и того же звания. Детерни издевается над Блезо в связи с тем, что тот «верит в великолепное имя Равенство» (д.I, сц.1). Сам Блезо удивляется «надменности и самодовольству» своего хозяина, не ставит ни во что разницу между господином и слугой и считает, что нужно делать различие только между хорошим и дурным гражданином. Блезо утверждает, что, как бы ни был он от природы робок, он, по собственным словам, тотчас выпрямляется, стоит только услышать, что ему «угрожают ударами палки», и что он «знает очень хорошо», как вернуть эти удары. Подвергнувшись угрозам со стороны своего хозяина, Блезо заявляет, что ему «надоело... отдавать себя в наем» за «малую толику денег», за «плохую одежду», и после этого покидает Детерни.

Очень показательно для Блезо, что, отвергая сословное неравенство, отрицая буржуазию, он резко отличается тем самым от слуг в комедии Лесажа. Блезо — противник богатства уже потому, что оно превращает хорошее сердце в плохое. Он приводит в пример Детерни — богатого человека, у которого золото хранится «во всех уголках дома» и который, несмотря на это, всегда сердит, всегда находится в дурном настроении (д.I, сц.10). Блезо не намерен следовать примеру Детерни, не желает видеть в нем образец. Не менее важно для Блезо, что он весьма высоко оценивает Республику и что он ставит в прямую причинную зависимость Революцию и пробуждение своего самосознания, уверенности в своих правах. Любопытна его убежденность в том, что он «уже 5 лет (т.е. с начала революции. — *Д.О.*) волен пользоваться своим кулаком», если хозяин вздумает дать ему пощечину. Его кулак, по его мнению, служит для того, чтобы «умерять дерзких», которые «оскорбляют природу» (д.I, сц.12). Если Детерни полагает, что революция «придала плутам, вроде Блезо, дерзость», то Блезо поправляет Детерни, заменяя слово «дерзость» словом «смелость» (д.III, сц.4). Блезо рекомендует подкидышу Кола, который жалуется на свое одиночество, больше «держаться за Республику». «Это — мать всех французов, они — братья» (д.I, сц.10). Понятно, что к братьям не относятся, по мысли Блезо, ни Детерни, ни Флоримон, ни аббат де Сен-Фирмен. Они утратили право называться братьями, так как стали политическими противниками и тем самым потеряли имя французов.

Учитывая только высокие моральные побуждения и поступки положительных персонажей в обеих комедиях Вильнёв, мы, впрочем, не сможем исчерпать всего состава этих образов. Новое содержание, принесенное революцией, которое пытались включить в себя и «пьеса большого зрелища», и комедия «реального факта», входит теперь в произведение все-таки недостаточно полно. Это связано с тем, что действие обеих комедий гражданки Вильнёв остается в пределах дома, не вмещает в себя сражений, восстаний, деятельности толпы, многолюдного коллектива, не совершается за стенами дома, на площадях, на улицах. В «Безумии Жерома Пуэнтю» все события происходят в комнатах дома Жерома. В пьесе разрешается к тому же чисто семейный вопрос, Бонифас увозит к себе в деревню своего внука и своих братьев — Жерома и Эйсташа. Точно так же действие во второй комедии Вильнёв не выходит за пределы дома Детерни и комнаты Матюрена и разрешает семейный вопрос — судьбу подкидыша Кола, отцом которого оказывается Детерни.

Правда, камерный характер комедии Вильнёв — и об этом никак нельзя забывать — носит особый характер. Он напоминает камерность комедии «реального факта», он предполагает существование второго плана, находящегося за сценой. Во второй комедии Вильнёв ее камерный характер не так подчеркивается к тому же тем, что семейный вопрос переплетается в ней с преступлениями Детерни И де Сен-Фирмена против общества, с их спекуляциями золотом, а самая пьеса кончается арестом Детерни и де Сен-Фирмена. В центре ее в то же время уже не комический герой, как в «Безумии Жерома Пуэнтю», а найденыш Кола, абсолютно не вызывающий насмешки, возбуждающий лишь жалость, человек, не удовлетворенный положением в обществе и даже страдающий от него.

Как бы то ни было, но некоторое сужение тематического диапазона в комедиях Вильнёв, по сравнению с созданными ею же «пьесами большого зрелища», сопровождается и небольшим ослаблением обличительной остроты отрицательных образов в ее новых произведениях. Совершенно закономерно, что структура образа Жерома Пуэнтю не только представляется более острой, нежели структура отрицательного образа у Фабра д'Эглантина, но что она вместе с тем характеризуется несколько нейтрализованной по сравнению с образами Дорлиса из «Подлинного друга законов» той же Вильнёв или Модерантена из «Умеренного» Дюгазона, или же Перро из «Паникера» Депре. Зло, которое Жером способен причинить, несколько снижается к тому же тем, что он болен, сошел с ума, невменяем, что зло, содеянное им, относится к прошлому. Еще более важно, что Бонифас, увозя Жерома в деревню, надеется не только на его выздоровление, но и на то, что он станет нормальным человеком, освободится от предрассудков и от прокурорских склонностей и замашек. Существенна сатирическая ослабленность и для образа Схоластики, которая не совершает никаких вредных деяний для государства, а вредит только в частной жизни, наносит вред только семье Жерома.

Несколько иначе обстоит дело в комедии «Нет больше во Франции незаконнорожденных», среди отрицательных персонажей которой только один Флоримон — злодей в частной жизни, в то время как зло, причиняемое Детерни и де Сен-Фирменом, принадлежит к государственной сфере. Детерни и де Сен-Фирмен недаром попадают в конце пьесы в тюрьму, точно так же как в «Подлинном друге законов» Дорлис, в «Умеренном» — Модерантен, а в «Подлинных санкюлотах» — Дюрмон. Но здесь стоит отметить то, что аббат де Сен-Фирмен первоначально появляется в пьесе как только комический персонаж. Он изображен «смешным маленьким человечком», от которого всегда «плохо пахнет» (д.I, сц.8.) Блезо всегда затыкает нос двумя пальцами при его выходе на сцену, чтобы не слышать вони, которая от аббата исходит (д.I, сц.10). Фигура аббата, который обнаруживает в конце пьесы лицо государственного преступника, приобретает тем самым двойственный характер, вызывает не только возмущение, но и смех, причем смех далеко не сатирического порядка.

Комедии гражданки Вильнёв, написанные ею в годы термидора и знаменующие собой некоторое ослабление тех тенденций, которые имели столь большое значение для ее «пьес большого зрелища», создававшихся в годы якобинской диктатуры, сохранили, впрочем, много образов и тем, внушенных революцией (образы Блезо, Матюрена, Бонифаса и др.), и оставили вообще без изменения общую принципиальную направленность первых произведений гражданки Вильнёв. Достоинства комедий, заключающихся в наличии образов людей из народа, образов, направленных и против старого режима, и против складывающегося нового буржуазного строя, проявляются особенно наглядно, если сравнить эти комедии с пьесами 1793—1794 гг., отражающими нарастание термидорианских тенденций и обращенными, хотя и в крайне завуалированной форме, против народа и революции.

Наиболее показательны из подобных пьес «Совершенное равенство» Дорвиньи, «Бедное семейство» Плантера, «Столяр из Вьерзу» Кювилье и «Возобновление договора» Л.П. Хотя постановка на сцене этих пьес относится к 1793 или к первой половине 1794 г., т.е. ко времени якобинской диктатуры, появляются они в печати только после 9 термидора, продолжая, таким образом, жить и в термидорианской Франции. Персонажи пьес Дорвиньи, Плантера, Кювилье и других чрезвычайно характерны. Это буржуа Френкер и его жена, дружелюбно относящиеся к

слугам и подчеркивающие полное отсутствие социальных различий, «совершенное равенство» между слугами и хозяевами. Это богатый купец Вервиль, идущий навстречу желаниям и потребностям своих арендаторов. Это богатый купец Гранден, который возмещает своему племяннику Полю незаконно отобранное у него состояние.

Любопытно, что в пьесах «Совершенное равенство», «Возобновление договора», «Бедное семейство», «Столяр из Вьерзу» основные положительные персонажи — уже не слуги или крестьяне, как в «Безумии Жерома Пуэнтю» и в пьесе «Нет больше во Франции незаконнорожденных», действующие там независимо, по внутреннему убеждению и презирающие богатство. Это — богач-филантроп или бедняк, охотно принимающий помощь и поддержку богатого благодетеля. В «Бедном семействе» главный герой — бедняк Поль, но вместе с тем сын состоятельных родителей, он с благодарностью принимает помощь своего дяди, богача Грандена. В «Столяре из Вьерзу» столяр Роже, исполненный республиканских и патриотических чувств, с радостью женится на Лоре — дочери богатой вдовы. В пьесах этих даются в значительно более смягченной форме, нежели в комедиях гражданки Вильнёв, и образы врагов. Богатый аристократ Гобервиль, действующий в «Столяре из Вьерзу», враждебно относится к новым порядкам, с удовлетворением отмечает, что в республиканской армии много дезертиров, что генералы-республиканцы изменяют родине, что в Париже неспокойно и т.д. Он старается всеми силами избежать набора в армию, так как не хочет воевать за республику. Гобервиль показан при этом в пьесе глупым, никчемным, трусливым, не представляющим никакой серьезной опасности для революции. Все эти пьесы вообще лишены того духа презрения к богачам и богатству, который определял «Безумие Жерома Пуэнтю» и «Нет больше во Франции незаконнорожденных», — пьесы, в которых были еще очень сильны идейные установки якобинских жанров — «пьесы большого зрелища» и комедии «реального факта».

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

1 Ср. в «Игроке» комический образ Маркиза, которого Реньяр высмеивает за его тщеславие, легкомыслие, склонность к дуэлям и к игре, а также Шевалье в «Рассеянном», которого Реньяр изображает бездельником, все время подтанцовывающим, насвистывающим, непрерывно причесывающимся, острящим и смеющимся.

2 Детуш обличает в своих комедиях расточительство дворян, их антидемократизм, высокомерие, презрение к низшим.

3 Комедия Коллена д'Арлевиля «Воздушные замки» была поставлена на сцене 20 февраля 1789 г., т.е. за пять месяцев до революции.

4 Реформа комедии, произведенная Бомарше, который в «Женитьбе Фигаро» передвинул слугу на центральное место пьесы, была косвенно совершена под влиянием Просвещения и, в частности, под воздействием так называемой мещанской драмы. Но и Бомарше тем самым, что он оставил Фигаро слугой, показал, что он вышел за пределы классицизма не полностью, а лишь частично.

5 Правда, в поздних и в то же время наиболее зрелых произведениях Мольера, в его «Тартюфе» и «Скупом» и особенно в «Дон Жуане» и «Мизантропе», многое выглядит по-другому, чем в обычной комедии классицизма, со многого снимается пелена комедийной сниженности, многое поднимается до уровня трагического, а комедийное осмеяние превращается в сатирическое обличение. Но одновременно, с другой стороны, повышается скепсис и исчезает или становится бессильным положительный герой.

6 Правда, в трагедии классицизма у Корнеля, Расина очень большую роль играло государство, но последнее соотносилось с личностью непосредственно, независимо от сословий и т.п.

7 Следует здесь отметить, что временами, например в «Судье», сам герой выступает в качестве покровителя.

20 История не сохранила нам инициалов гражданки Вильнёв.

21 Здесь следует напомнить существенное отличие «пьесы большого зрелища» от драматических произведений Мерсье на национально-исторические темы, относящихся к 1772 г. («Жан Аннюйе») и 1782 г. («Разрушение Лиги»). Мерсье тоже изображал в своих произведениях участие простых людей в исторических событиях. Он тоже не отделял их бытовое, частное существование от истории. Но частная жизнь, жизнь обыкновенных, простых людей изображалась у Мерсье все-таки как функция истории, как отзвук, следствие больших исторических событий, которые зачинались дворянами и королями. У Вильнёв, Сизо-Дюплесси, Монвеля быт оказался основой истории, простые люди — такими же двигателями ее, как дворяне и короли.

22 Что в то время было возможно и другое отношение к врагу, показывают памфлеты Марата, учитывающие возможность термидорианской катастрофы.

5. РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ОДЫ и ГИМНЫ

1

Один из основных жанров времен революции 1789—1794 гг. составляют революционные оды и гимны[1], создававшиеся тогда Руже де Лилем, Экушаром Лебреном, Мари-Жозефом Шенье, Аристидом Валькуром, Теодором Руссо, Дезоргом, Дюзозуа, Дешаном, Тевено, Вароном, Виже и др.

Среди создателей революционных од и гимнов были поэты, начавшие писать до революции. К числу их относятся Э.Лебрен, написавший до 1789 г. много од и элегий, бывший еще до революционных лет известным поэтом, а также М.-Ж.Шенье, выступивший в литературе еще до созыва Национального собрания и взятия Бастилии, но приобретший огромную популярность уже после этих событий, в первые же годы революции. Многие из выдающихся лириков революционной эпохи, например Руже де Лиль, А.Валькур, Т.Руссо, Дезорг, Дюзозуа, начали свою литературную деятельность уже после лета 1789 г. Следует указать также на связи Валькура и Руссо с якобинцами. А.Валькур служил в канцелярии Комитета общественного спасения, а Т.Руссо был архивариусом Якобинского клуба.

Среди лирических стихотворений, написанных этими поэтами в 1790—1794 гг., следует особо выделить «Походную песнь рейнской армии» или «Марсельезу» (1792) Руже де Лиля, его же «Гимн в честь Свободы» (1791) и «Гимн в честь Разума» (1794), «Патриотическую оду на события 1792 г.» (1793) Э.Лебрена, его же первую, вторую и третью республиканские оды (1793). Следует также отметить многочисленные стихотворения М.-Ж.Шенье как относящиеся к первым годам революции: его «Дифирамб Национальному собранию» (1790), «Гимн в честь праздника Революции» (1791), «Оду на смерть Мирабо» (1791), «Оду на перенесение праха Вольтера в Пантеон» (1791), оду «Альза» (1791), — так ч гимны более позднего времени: «Гимн в честь Равенства» (1792), «Гимн в честь Свободы» (1793), «Гимн в честь Разума» (1794), «Гимн в честь Победы» (1794), «Гимн Верховному существу» (1794), «Песнь выступления в поход» (1794).

Внимания заслуживают также созданные Валькуром «Строфы Верховному существу» (1794), написанные Теодором Руссо — «Клятва в зале Же де пом» (1792), «Облик королей» (1792) и «Призыв к смерти королей» (1793), составленные Дезоргом «Гимн в честь Свободы» (1793), «Гимн в честь Братства» (1794) и «Гимн Верховному существу» (1794). Можно упомянуть еще «Дар Свободе» (1793) и «Стансы Верховному существу» (1794) Дюзозуа, «Революционную оду» (1793) Тевено, «Равенство» Труве и «Оду на Свободу» Виже, «Гимн в честь Свободы» (1793) Варона, «Гимн Божеству» Дешана и многие другие.

Для правильного понимания революционных од и гимнов, для установления того нового, что они внесли во французскую поэзию в сравнении с дореволюционной одой и посланием, очень важно учитывать крупный сдвиг, перелом, который совершился во французской литературе в середине XVIII в. Этот перелом от классицизма к Просвещению, наиболее ярко выразившийся в посланиях, одах и стихотворных речах Вольтера, а также в посланиях Гельвеция, проливает яркий свет и на революционные оды и гимны. Он обнаруживает в последних то, что можно считать их отличием от культуры Просвещения, их своеобразием. Но прежде чем определять это своеобразие, дадим краткую характеристику лирики Вольтера и Гельвеция.

Сравнивая лирику Вольтера с лирикой Малерба и Буало, мы устанавливаем прежде всего, что Вольтер, судя по его «Стихотворным речам о человеке», по его поэмам «Закон природы» и «Лиссабонское землетрясение», по его одам и посланиям, сохраняет поэтические формы, присущие сатирам Буало. Формы эти свидетельствуют о культе человеческого разума, свободной, раскованной мысли человека, который подвергает суду своего разума существующий мир. Действие в лирике Вольтера как бы совершается в сфере мысли. Его произведения — это монологи, обращенные к собеседнику и представляющие собой спор с ним. Это разновидности лирического жанра, предполагающего помимо образа автора еще фигуру оппонента, человека инакомыслящего, который придерживается иной точки зрения на вещи и события, чем автор. Характерна в этом отношении и роль философа, который утверждает, что все в мире — благо и с которым спорит Вольтер в поэме о лиссабонском землетрясении.

Вольтер продолжает в своих поэмах, одах и посланиях борьбу со средневековой иерархией, с социальными дистанциями, с привилегированным дворянским сословием, которую вел Буало. Вольтер выдвигает в четвертой речи о человеке мысль об умеренности, и весьма симптоматично, что он обращает эту мысль к господствующему сословию, к дворянству, к людям, которые «погружены в роскошь», «расслаблены изнеженностью», «отяжелены досугом». Им он рекомендует труд и горе, советует им ограничить круг своих ощущений, резко сократить то, что они видят и слышат. Выступая в пятой речи о человеке против воздержания, Вольтер имеет в виду учение католической церкви. В противовес последнему он оправдывает удовольствия и страсти, утверждая их небесное происхождение. «Опасный оратор», т.е. церковник, защищающий аскетизм, объявляется им врагом мира, действующим против человечества.

Первую речь о человеке Вольтер направляет против людей, оправдывающих сословное неравенство, т.е. сословный строй, феодальное общество. Он заявляет здесь, что люди равны, так как все они обладают только пятью несовершенными чувствами, которые им дала природа. Все люди возникли из одной и той же «грязи», все они идут одинаковым путем к страданиям смерти. Различны у них лишь «маски», которые они носят. Наименования: «Высочество» или «Преосвященство» представляются Вольтеру «смехотворными», при их помощи люди хотят приподнять свою «низость», «раздуться». Люди, обладающие властью, знатные и богатые, являются в глазах Вольтера значительно менее достойными восхищения, чем они кажутся обычно.

Преимущества их положения скрывают за собой своеобразную изнанку: огорчения короля, несчастья старого маршала, неудобства придворной жизни. Вольтер и не думает при этом сглаживать дистанции, санкционировать ранги, разделение людей на могущественных и слабых, богатых и бедных. Он стремится снизить, умалить все высокое, величественное, превосходное, подчеркнуть удаленность знатного и могущественного от идеала, неспособность его быть образцом.

Подвергая резкому осуждению феодальное общество, его склонность к иерархии, его страсть к социальным дистанциям, Буало и особенно Малерб одновременно с этим вступали в компромисс с абсолютизмом, который по сути являлся пережитком этого общества. Правда, заблуждение это было обусловлено и реальными причинами. Абсолютная монархия XVII в., с которой имели дело и Малерб, и Буало, была во многом враждебна феодальной знати, опиралась в своей политике и на растущую буржуазию, на города, способствовала образованию французской нации, созданию единого государства. Как бы то ни было, но частичное заблуждение в отношении абсолютизма, точнее в отношении его исторических возможностей, особенно явственно проявилось в поэзии Малерба, в которой инвективные, обличительные моменты занимали вообще незначительный удельный вес. Для мировосприятия Малерба было очень существенно, что он помещал над миром образ короля и сам, поэт, взирал на последнего снизу вверх, в состоянии восторг восхищения. Буало, правда, допускал образ короля в свои послания в качестве собеседника, нуждавшегося, по мнению поэта, в советах. Это был большой сдвиг, который, однако, умалялся тем, что Буало, подвергая критике, обличая все существующее общество в сатирах, изымал из нее короля.

У Вольтера, бывшего в отличие от Буало и особенно Малерба свидетелем упадка абсолютной монархии, которая выявила ко времени Вольтера свои внутренние противоречия, свою близость к феодальной знати, король становится объектом критики. У него же появляются крайне существенные для его поэзии, с одной стороны, образ деспота и тирана, с другой — образ «просвещенного монарха», мудреца на троне. Особенно отчетливо раскрываются эти образы в послании Вольтера к прусскому кронпринцу Фридриху (1736) и в его оде прусскому королю по случаю восшествия последнего на престол (1740), а также в послании прусскому королю (1740).

Что касается королей как объектов обличения, т.е. тиранов, деспотов, то о них говорится у Вольтера как о «рабах удовольствия», о «гордых притеснителях законов», обременяющих природу, представляющих бедствие для земли («Послание кронпринцу»). Короли-тираны в изображении Вольтера или опят на троне, или насылают молнии на своих подданных. Они напоминают поэту презренные, хотя и обожаемые мраморные статуи лжебогов (там же). Они похожи на идолов, лишенных добродетелей, а к тому же не имеющих глаз и ушей, т.е. не видящих и не слышащих никого, кроме подлых льстецов («Послание прусскому королю»). Им повинуются, перед ними трепещут, когда они грустны, им улыбаются, когда они веселы, но их никогда не любят («Послание кронпринцу»), Стремясь максимально принизить тиранов, Вольтер уверяет, что если они и управляют своей страной, то их искусство управлять не высоко и не стоит большого труда, так как они руководят раболепной толпой. Ленивые, презирающие образование, они становятся игрушками в руках астрологов, монахов, алхимиков. Для последних легковерие деспотов представляет собой источник дохода. По мысли Вольтера, тираны обязательно кончают свою жизнь в несчастьи, позоре или умирают в бешенстве. Молнии, ниспосланные их преступными руками, возвращаются и падают на них же самих («Послание прусскому королю»).

Полной противоположностью деспотам представляется Вольтеру «просвещенный монарх». Это «коронованный гражданин», «король-философ», победитель предрассудков. Он умеет просветить народы, которыми управляет. Он приводит в замешательство придворных прелатов, внушает справедливость органам закона, поддерживает мудреца и понимает, что невежество — враг всякого величия («Послание кронпринцу»). Ему знакомы все искусства, известны природа и ее законы, ему чужды заблуждения ханжи-шарлатана, у него одинаково вызывают насмешку и Женева (протестантизм), и Рим (католичество) («Послание прусскому королю»). Очень важно во всем этом, что Вольтер противопоставляет «просвещенного монарха» средневековой культуре и власти церковников. Очень важно и другое, что Вольтеру «монархи-философы» представляются в мировой истории чрезвычайной редкостью. Он вспоминает только про Антонина, Марка Аврелия и Траяна. Если короли-тираны насчитываются сотнями, то «кровь» королей-философов «иссякла на земле» («Послание кронпринцу»).

Значительное место в стихотворных речах Вольтера о человеке и в его «Поэме о лиссабонском землетрясению занимает вопрос о мироздании, о религии, о боге. И здесь может показаться, что Вольтер в своей поэзии сохраняет антитезу всемогущего бога и беспомощного человека, которую развивали Малерб и особенно Шолье, что он здесь возвращается на позиции традиционного, средневекового мировоззрения. Так во второй речи о человеке Вольтер признает, что человек не способен понять тайны всевышнего, что у него «слабый мозг», что он ограничен в пространстве и преходящ во времени. Человек, по мысли Вольтера, не знает, кто он такой, где он находится, откуда он, куда он идет. Законы, создаваемые человеком, т.е. обычаи, в которых последний живет, квалифицируются поэтом как «непостоянные и непрочные» («Закон природы»),

ч.II). Вольтер считает, что человека, соседствующего с «небытием», нельзя даже ставить рядом с «господином громов». Он не может приказывать земле. Лишь один бог, как говорится в «Поэме о лиссабонском землетрясении», может, по мнению Вольтера, объяснить загадку мироздания, происхождение зла и необходимость его существования во вселенной. Только бог может объяснить, почему гибнут невинные люди, причем гибнут столь же часто, как и виновные.

Очень существенно, однако, что Вольтер противопоставляет при этом своего бога образу бога в христианской и языческой религиях. Он видит, в нем не реальное существо, а идею. Он полагает, что и человек, исповедующий христианство или язычество, человек, влюбленный в свое рабство, создал своего бога, находясь во власти предрассудков, и по своему подобию. Он сделал его несправедливым, вспыльчивым и пустым ревнивцем, соблазнителем, непостоянным и варваром («Закон природы», ч.III). Вольтер мыслит своего бога как бога, чуждого церкви, не нуждающегося во внешнем культе. О существовании бога, по мысли Вольтера, следует судить на основании чувства, внутренних ощущений человека. «Если бога нет внутри нас, — заявляет поэт, — то значит он никогда не существовал» (Пролог к поэме «Закон природы»).

Не менее значительно, что бог для Вольтера но сути дела уже не всемогущ, если, будучи свободным и справедливым, он не может приостанавливать действие законов необходимости, а ведь именно в соответствии с этими законами погибло огромное количество людей в Лиссабоне во время землетрясений, в том числе погибли и дети («Поэма о лиссабонском землетрясении»). Поэт дает в шестой речи о человеке образ бога по существу только для того, чтобы ограничить свободу и волю анархического индивидуума, чтобы возразить лицам, утверждающим, что все в мире существует только для употребления и использования его человеком.

В изображении бога у Вольтера важно то, что наряду с ним поэт ставит человека как явление, хотя и более слабое, беспомощное, но столь же существенное. В «Поэме о лиссабонском землетрясении» поэт признается не только в своем уважении к богу, но и в своей любви ко вселенной, т.е. в любви, в «жалости» к человеку. При этом в человеке он подчеркивает его отличие от неодушевленной природы, от камней, от деревьев, не чувствующих тех ударов, которые наносят им сокрушающие их молнии и ветры, падающие на них утесы, подчеркивает сознание человека, его душу. Человек — это существо, обладающее душой, внутренним миром, чувствующее и страдающее; человек живет, ощущает, мыслит, способен владеть речью, мечтает о благе, сознает свое горе, может жаловаться на свою судьбу, просить у бога о защите.

Признавая в «Поэме о лиссабонском землетрясении» неизменными законы природы, Вольтер не отказывается при этом от сочувствия страдающему человеку, против которого часто эти законы оказываются направленными. Он высоко ценит, как показывает вторая речь о человеке, свободу человеческих решений, подчеркивает в человеке, властвующем на земле и являющемся царем мысли, то, что он может приказывать морям, движению ветра, собственной мысли и своим желаниям. Он не желает видеть в человеке «мыслящий автомат, движимый божественной рукой», не желает признавать, что стремления и действия человека имеют свой источник вне его.

Именно из сочувствия к страдающему, чувствующему, сознающему человеку возникает выступление Вольтера против сторонников «старинной аксиомы», утверждающей, что «все — благо». Идея о том, что люди живут в мире организованном наилучшим образом, вызывает у него явное недоверие («Поэма о лиссабонском землетрясении»). Поэт признает «грустную» истину, свидетельствующую о том, что на земле имеется зло. Он считает мысль о том, что «все — благо», или оскорблением, нанесенным «скорбям нашей жизни» (предисловие к «Поэме о лиссабонском землетрясении»), или простой иллюзией («Поэма о лиссабонском землетрясении»). Он не отрицает существования зла в мире, бесконечного беспорядка и хаоса, несчастий. Он убежден, что человек на земле окружен жестокостями судьбы, бешенством злодеев и кознями смерти.

Из сочувствия к человеку, к его унижениям, к его несчастиям, из образа человека-жертвы Вольтер исходит и в своем отрицании жанра сатиры (ср. пролог к поэме «Закон природы», а также «Послание к Буало»). Поэт высказывается против стремления Буало обидеть и унизить, против изображения им «скверного» и «печального» («Послание к Буало»). Он не желает огорчать самолюбие глупца, признается, что муза призывает его к более высоким занятиям, в частности к воспеванию добродетели, т.е. к воспеванию величия человека (пролог к «Поэме»). Вольтер считает, что поэзия не может ограничивать себя обличением отрицательного: не менее важно для нее воспевание позитивных явлений, уму необходимы «другие предметы». И он предлагает обратиться к глубинам нашего сердца, погрузиться в самого себя. Он полагает своей заслугой, что он не только выступал против гонителей, мелких тиранов, богатых скупцов, клеветников, доносчиков, но, что он преследовал их во имя веротерпимости, в пользу бедняков, невинных, несчастных, в защиту вдов, сирот, безутешных семейств, и вспоминает при этом Сервета («Послание к Буало»).

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Сочувствие к человеку — жертве жестоких законов необходимости — приводит Вольтера в «Поэме о лиссабонском землетрясении» и к мыслям о надежде, о будущем, о том, что «однажды» или «когда-нибудь» все станет благом. Мысль о будущем определяет и вольтеровскую оду «О прошлом и будущем» (1775). В ней недаром вся история человечества, все прошлое трактуется как цепь бесконечных преступлений, насилий, жестокостей, кровопролитий. И в то же время поэт созерцает здесь блестящую утреннюю зарю, которая возвещает прекрасные дни, рождение нового мира.

2

Послание Гельвеция к Вольтеру «Об удовольствии», его же «Послание к г-ну *** о ремеслах», его же «Фрагмент послания о суеверии» свидетельствуют о том, что лирическая поэзия Гельвеция развивается в том же направлении, что лирика Вольтера. Послания Гельвеция, так же как сатиры и послания Буало, оды, послания и стихотворные речи Вольтера, уже по самой своей внутренней структуре характерны своеобразным интеллектуализмом. Они посвящены столкновениям мыслей, враждебных точек зрения. Послания неслучайно имеют форму спора со святошами («Послание об удовольствии»), с церковниками («Фрагмент послания о суеверии»), с невеждами («Послание о ремеслах»). Именно с ними в послания Гельвеция входит образ оппонента. Именно от них Гельвеций защищает просвещение, материальный мир, ремесла, торговлю.

Гельвеций следует за Вольтером не только при выработке жанра своих произведений, при выработке своего творческого метода. Он продолжает начинания Вольтера и в самом отборе явлений художественного изображения, и в самом выборе оппонентов, и в самой интерпретации изображаемых явлений и носителей враждебной точки зрения, и, наконец, в постановке вопросов, связанных с существованием человека и человеческого общества.

Характерно уже, что Гельвеций обрушивается в своих писаниях на представителей феодального строя, которые раздражали и Вольтера, и Буало. Он не щадит бездельников из высшего света, опьяненных любовью, вином, гордостью, богатством. Он выступает, далее, так же как Вольтер, против королей и священников. Он обращает свою поэзию против абсолютизма. Так же как у Вольтера, образ короля у него как бы дифференцируется, раздваивается. В «Послании об удовольствии» он создает параллельно фигуре доброго Тита образ тирана, деспота, изображает последнего изменившим делу, которое в далеком прошлом было ему поручено законом. Это дело состояло в поддержке «прав чересчур слабой невинности», «обреченной на самые тяжелые работы», т.е. низов нации. Оно было направлено против сильного, могущественного человека, который «угнетает», который вознамерился «собирать, не сея». Вина короля-тирана состоит в том, что он перешел на сторону верхов, в том, что он сделал из меча, который был вложен в его руки народом, орудие преступления, предназначенное для того, чтобы «согнуть свободного человека»[2].

Рядом с образом короля-тирана вырисовывается в том же послании Гельвеция к Вольтеру, а также в «Послании о суеверии» и образ священника, также движимого в своих действиях честолюбивыми замыслами, жаждой абсолютной власти. Священник, объявивший себя «истолкователем» божьей воли, защитником интересов бога, «хранителем декретов неба», оказывается всего-навсего представителем «могущественной церкви» и ее интересов, оказывается именно поэтому «выше законов». Он держит всех в суровом рабстве, превращает королей в титулованных рабов, «командует простонародьем». Основная черта священника — это его жестокость, безжалостность, неумолимость. В «Послании о суеверии» Гельвеций говорит о ненависти и бесчеловечности священника, о «топоре убийцы» в его руках.

Для лирики Гельвеция очень показательно, что он приходит ранее, чем Вольтер, к мысли о зле, об его господстве во вселенной. Вселенная представляется поэту состоящей, как об этом свидетельствует «Послание об удовольствии», из «заплаканных вдов и горящих домов». На земле повсюду уважаем «счастливый преступник». «Моральная вселенная», т.е. иными словами человеческое общество, «возвратилась в состояние хаоса». И это возвращение к хаосу, подчинение власти зла совершилось, по мысли Гельвеция, с того времени, как родилась частная собственность, с тех времен, как люди пошли на «раздел полей», т.е. земли, с тех пор, как появились, с одной стороны, сильные, с другой стороны, слабые люди, с той поры, как собственность стала иметь своим источником «резню», а земля была «отдана грабежу». Симптоматично вместе с тем, что короли и священники, если и не рисуются всегда Гельвецием первопричиной зла, то во всяком случае способствуют его росту. Они поддерживают сильного или подчиняют его себе, обрекают большинство людей на рабство, умножают жестокость и кровопролитие. Но власть королей и священников опирается по мнению Гельвеция, судя по его «Посланию об удовольствии», не только на силу и жестокость. Власть тиранов находит себе поддержку в пассивности и в слабости, в страхе и в исключительной слепоте «несчастного народа». Она вырастает из того, что «несчастная жертва» начинает обожать своих притеснителей и делает из своего рабства «добродетель». «Фанатизм» или иными словами власть церкви вырастает со своей стороны, как показывает Гельвеций в «Послании о суеверии», из того обстоятельства, что сам он основан на «слабоумии» большинства населения, что он распространил свое могущество на «боязливую Вселенную».

Если король и священник способствуют, по Гельвецию, укреплению власти зла на земле, если «несчастная жертва» королей и священников, т.е. большинство населения, также со своей стороны содействует усилению этого зла, то в целом положение совсем не кажется Гельвецию безвыходным и бесперспективным. Рядом с сильным человеком, с тираном, со священником растет новый мир, мир, сооружаемый руками человека, мир ремесел и торговли. Именно отсюда ждет Гельвеций избавление от хаоса и зла. О ремеслах Гельвеций говорит в «Послании об удовольствии». Он посвящает им, их роли в жизни человека и человеческого общества отдельное послание («Послание г-ну*** о ремеслах»). Значение ремесел выражается, с точки зрения Гельвеция, в том, что человек при их помощи покоряет природу и что в них проявляется изобретательность и предприимчивость человека. В «Послании к Вольтеру» поэт рассказывает, как ремесло «приходит на помощь» человеку, как оно роет рудник, вытаскивает из него железо, как оно плавит, обрабатывает, превращает его в лемех и пашет им землю. Ремесла украшают сады и пашни. Благодаря им растет виноград, зеленеют горы, а труд вырывает у бесплодной земли жатву. Ремесла оплодотворяют скудные деревни, украшают богатыми памятниками города. Они отливают якоря, шьют паруса, вяжут канаты, ставят мачты, собирают суда. Они покоряют золото, выковывают клинки и лезвия, плетут ткани, изобретают зеркала и линзы.

Любопытно, что ремесла, созданные человеком, оказываются у Гельвеция сильнее неба. Не небо, не чудесный случай, а ремесла, торговля создают новый мир, обогащают человека. «Без ремесел дары неба оказались бы ненужными», — заявляет Гельвеций. Без торговли Голландия оставалась бы бесплодным болотом, без нее страна не стала бы могущественной, не освободилась бы от испанского ига. Еще любопытнее, что Гельвеций, воспевая по существу в своем «Послании о ремеслах» величие человеческого разума, видит основную черту этого величия в способности человеческого разума покорять и подчинять себе природу, увеличивать власть и могущество человека над нею. В этом, кстати, принципиальное отличие Гельвеция от Буало и Вольтера, которые ограничивают силу разума его уменьем оценить, осудить и вообще осмыслить мир и которым даже в голову не приходила мысль о его переделке.

Как бы то ни было, несмотря на то что Гельвеций отводит важную роль в своих «Посланиях» материальному миру, что он тем самым выходит за пределы идеи, сознания, несмотря на то что в его лирических произведениях уделяется большое место описанию вещей, он продолжает, так же как Вольтер, видеть в разуме решающую силу, способную перестроить действительность, видеть в разуме первоисточник изменений во внешнем мире. Могущество фанатизма во Франции XVIII в. объясняется, с его точки зрения, тем, что «разум изгнан». Именно разум, полагает он, способен освободить мир от власти зла, способен уничтожить хаос. Оттого-то такое значение, такой вес приобретают в мире, который изображает Гельвеций, просвещенный ум, мудрец, ученый, человек, владеющий ремеслами и искусствами. Королям-тиранам, священникам-изуверам, а также святошам и невеждам, которые поддерживают королей и священников, он противополагает в своих посланиях носителей разума и просвещения. Непокорные умы гордых ученых, сторонников гордого разума, он отделяет и от великосветских бездельников, от скептиков, которые предпочитают «гордости изобретения... счастье в лоне изнеженности», так как уверены, что ум человека не способен проникать внутрь вещей, что он ничего не может узнать, что он не может выйти из круга, предначертанного богом.

К носителям просвещения и разума Гельвеций относит и королей, освободившихся от влияния фанатизма и переставших быть тиранами, короче говоря «просвещенных монархов». Вслед за Вольтером он с похвалой поминает в своем «Послании о ремеслах» прусского короля Фридриха II, покровительствующего искусствам. С похвалой отзывается он здесь же о Ришелье, предвидевшем торжество ремесел. С другой стороны, он не считает возможным перерождение священников, так как убежден, что они заинтересованы в сохранении невежества, что распространение просвещения подрывает основу их могущества. Скипетр в руках фанатизма не-случайно представляется ему «даром невежества».

В то же время в простой народ Гельвеций не верит, точнее его не замечает. Он не выходит за пределы просветительской поэзии, за рамки послания. Он к тому же рассказывает в своих посланиях не о жизни конкретных людей, а о невежестве, просвещении, рабстве, фанатизме, ремеслах, торговле. Он берет человека в обобщенном ракурсе и, повествуя в «Послании об удовольствии» о превращении свободного в раба, сообщает в «Послании о ремеслах» о покорении человеком природы.

3

Переходя к рассмотрению революционной оды или гимна, создававшегося Руже де Лилем, Э.Лебреном, М.-Ж.Шенье и др., следует прежде всего отметить, что это жанр действенной, активной лирики. Очень существенно в этой связи, что большинство гимнов исполняются, подобно речам оратора, перед огромными массами слушателей. Они строятся, хотя бы поэтому, совершенно иным образом, чем жанры старой дореволюционной лирики. Не размышлениям об отдельных людях или об общественных пороках, не рассуждениям о законах общественной жизни или о законах мироздания посвящаются они.

Малерб, Буало, Вольтер, Гельвеций воспевали человеческий разум, его могущество, его способность подняться над реальностью, осмыслить мир или осудить его. Они не имели в виду человеческое сознание, перестраивающее мир, внушающее человеку определенные импульсы к действию, побуждающие человека к определенным актам. Гельвеций, правда, уже писал о разуме, перестраивающем природу, внешний мир, но и он никогда не думал при этом о катастрофических, революционных переменах в мире. Он не допускал к тому же прямого воздействия на сознание и волю других людей. Поэтому и его лирика оставалась в пределах форм, созданных Буало или Вольтером, и, так же как лирика Буало и Вольтера, оказалась не подходящей в качестве образца для революционной лирики. Не подошла в качестве образца и лирика А.Шенье. Последний, правда, не столько размышлял о существующем, сколько мечтал о будущем и возможном. Но стихи его были по преимуществу созерцательны и исключали всякое действие. Он к тому же не только мечтал о будущем, но и вспоминал и прошедшем, совершенно уходя от реального мира в свое «я».

А вот революционная ода и гимн выдвигают на первый план уже не мечту, не воспоминания, не размышления или рассуждения, а своеобразный ультиматум. Поэт в гимне диктует действительности свои законы, требует от нее коренных изменений. Гимны и революционные оды именно поэтому полны обращений и призывов. Поэт не стоит в позе мыслителя по отношению к миру, он сам действует, обрушивается на противников, поддерживает единомышленников, угрожает и вдохновляет. Так Э.Лебрен в «Первой республиканской оде» призывает народ «подняться», «поразить тиранов», наступающих на Францию, «навсегда освободить берег Сены» (XXI строфа). Поэт заявляет: «Поклянемся над издыхающими телами тиранов, что мы установим свободу» (там же).

Идея, осмысляющая то или иное реальное явление, раскрывающая его внутренний смысл, превращается у авторов революционной оды и гимна в лозунг, который должен реализоваться, воплотиться в действие, лозунг, диктующий поведение, активную защиту нового строя от попыток восстановления дореволюционного прошлого, защиту завоеваний революции, защиту родины от изменников и интервентов. Слово не ограничивается здесь его коммуникативной ролью, функцией рассказа или сообщения, оно не сводится к передаче конкретных состояний или мыслей. Основным является здесь слово-действие, слово-призыв. Революционная ода — это монолог, обращенный к Родине, Разуму, Свободе, Равенству, Братству, Верховному существу, или речь, направленная гражданам Франции, к жителям городов и деревень, к гражданам Рима, к американцам и голландцам. Это разговор с Мирабо и Вольтером (оды М.-Ж.Шенье), с Франклином и Вашингтоном, с римским папой и Марией Антуанеттой (Лебрен в первой и второй республиканских одах). Это беседа поэта с «новым племенем», с «юными республиканцами», которых поэт «вызывает» из грядущего (Лебрен. «Третья республиканская ода», XXII строфа).

По существу, впрочем, это даже не разговор и во всяком случае не спор или мирное собеседование. Обращаясь с взволнованной речью к своим слушателям, поэт стремится побудить их к движению или действию. Он требует от них, чтобы они ожили, проснулись, встали во весь рост, сокрушили своих угнетателей и врагов, уничтожили неприятеля, вторгшегося на территорию страны и намеревающегося уничтожить свободу. Так, Руже де Лиль в «Марсельезе» призывает граждан к оружию, к отпору интервентам, требует от них, чтобы они «создавали отряды», чтобы они вышли из неподвижности, «пошли вперед», двинулись на врага[3]. Так, Лебрен в «Первой республиканской оде» призывает народ «подняться на ноги, навсегда освободить берега Сены» и «поразить тиранов» (XXI строфа)[4], а в «Патриотической оде» (XIX строфа) убеждает французских воинов и их «вождей» не беречь, а расточать свою «душу», одержать верх над противником, которого изображает, предвосхищая события, как груду «окровавленных тел»[5]. Так, М.-Ж.Шенье в «Дифирамбе Федерации» предлагает жителям Рима, чтобы они пробудились и вернули себе древнее великолепие республиканских добродетелей; он зовет встать из могил Гракха, Катона, обоих Брутов (IV—VII строфы).

Если лирический герой посланий и сатир Буало, стихотворных рассуждений Вольтера выступал по существу как одиночка, выражающий свое личное мнение по тому или иному вопросу, то лирический герой Лебрена, Руже де Лиля, М.-Ж.Шенье рассматривает себя как часть коллектива, который необходимо только воодушевить на совместные массовые действия, только побудить к определенным актам. Поэт выдвигает свое мнение уже не от себя лично, а от имени своих соотечественников, пользуясь не случайно местоимением «мы» вместо обычного в употреблении поэтов местоимения «я». Он видит в себе элемент огромного целого, взирает на остальную часть этого целого как на своего рода арьергард, как на часть в настоящее время относительно более косную и неподвижную, которую надлежит привести в движение. Очень характерно, что большое количество гимнов кладется на музыку, превращается тем самым в песни и исполняется огромными толпами народа под открытым небом на многолюдных революционных празднествах.

Как бы то ни было, но Лебрен, судя по его «Патриотической оде», обращается к королям, которым он угрожает войной в ответ на их захватнические действия против Франции, уже не как одиночка, а вместе с другими гражданами страны. Пытаясь внушить королям, чтобы они трепетали при виде республиканского войска, он выступает совместно со своими соотечественниками. То же ощущение нераздельности, слитности с коллективом обнаруживаем мы и в «Марсельезе» Руже де Лиля, и в «Гимне в честь Победы» М.-Ж.Шенье. «Поклянемся уничтожить тиранов и преступления!» — восклицает М.-Ж.Шенье одновременно со своими единомышленниками, он чувствует себя среди них. Что касается Руже. де Лиля, то последний не только обращается в «Марсельезе» к своим гражданам, не только призывает своих соотечественников к созданию отрядов против врага, он произносит призывные слова гимна как бы вместе со своими слушателями, побуждая и их, и самого себя к движению вперед, к наступлению на врага: «Aliens, enfants de la patrie... marchons, marchons»[6].

Обращение от имени народа, от имени воинов и республиканцев иногда перерастает, как свидетельствует об этом «Песнь выступления» М.-Ж.Шенье, в своеобразную ораторию или полифоническую композицию, где речь ведет уже не только поэт, не только представитель, лидер народных масс. В ней поочередно предоставляется слово независимым от голоса поэта голосам матерей семейств, голосам старцев, голосам детей, девушек, замужних женщин, воинов. То же в «Гимне в честь Победы» М.-Ж.Шенье (голоса мужчин, голоса женщин).

Размышляя над действенным, активным характером революционных од и гимнов, следует учитывать, что этот характер представляет собой дальнейшее развитие и продолжение основных установок дореволюционного классицизма (старого и просветительского). Требования, с которыми лирический герой революционных од и гимнов обращается к внешнему миру, лозунги и призывы, которые должны, по его мнению, реализоваться, воплотиться в действительность, по существу вытекают из основных принципов классицизма, утверждавших величие человека и человеческого разума. Революционные оды и гимны более последовательно развивают эти принципы дореволюционного классицизма по сравнению с одами, сатирами и посланиями Буало, Вольтера, Гельвеция. Они знаменуют собой развитие позитивного аспекта классицистского искусства. Они воплощают в себе основные черты революционного классицизма.

4

Активный, действенный характер гимнов сопровождается тем обстоятельством, что в них, по сравнению с дореволюционной одой, посланием или речью в стихах, начинает играть очень важную роль образ реального мира, большое значение получает повествовательный, объективный элемент, роль которого повысилась, впрочем, уже у Гельвеция. Рационализм Малерба, Буало, Вольтера, отчасти Гельвеция в значительной степени преодолевается авторами революционных од и гимнов. Мы уже не обнаруживаем у них панегирика или восхваления власть имущих, восхваления, идущего от интеллекта или эмоций поэта, как в одах и стансах Малерба. Они не ограничиваются размышлениями о мире, как Буало в своих сатирах и посланиях или Вольтер в стихотворных речах и одах, размышлениями, также отмеченными культом разума, свободной человеческой мысли.

Нельзя, правда, утверждать, что в дореволюционной лирике, хотя она и была главным образом связана с искусством классицизма и Просвещения, мы не имели дела с реальными событиями, т.е. с объективным миром. Эта лирика часто была до предела насыщена эмпирическими деталями, фактами, отражала мир материальных вещей. Другое дело, что образы объективного мира почти всегда были поставлены в подчиненное положение по отношению к сознанию субъекта, к образу автора. Вспомним хотя бы сатиры Буало или стихотворную речь Вольтера «Поэма о лиссабонском землетрясении» и особенно послания Гельвеция. Нам приходилось уже говорить о приоритете мысли над реальным миром в сатирах Буало. Что касается Вольтера, то последний, правда, в своей «Поэме» откликался на лиссабонское землетрясение. В его поэме шла, таким образом, речь о событиях, происходящих во внешнем мире. Но Вольтера интересовало все-таки не происшествие в Лиссабоне как таковое, а то, что оно изменяло наши представления о мироздании, концепцию роли человека в мире, а также наши мысли о боге. Лиссабонское землетрясение привлекало внимание поэта в первую очередь потому, что оно могло привести людей, ошеломленных огромными человеческими жертвами и разрушениями, к сомнению в разумности мироздания, к скептицизму, к отрицанию добра, к атеизму, к мысли, отрицающей бога. А в отношении последнего Вольтер шел на явные уступки, утверждая, что именно с образом бога в сознании человека связана идея гармонии мира.

Конечно, в «Поэме о лиссабонском землетрясении» принцип абсолютного приоритета сознания над бытием был в значительной степени уже расшатан, хотя и не был отменен полностью. Вольтер защищал то, что являлось объективно, реально исторически новым, от архаического, изживаемого объективным ходом истории. Но он при этом не вмешивался в ход истории, его поэзия не вела непосредственно к жизни. То же следует иметь в виду и при оценке посланий Гельвеция. Выдвигая в своих посланиях мир, создаваемый ремеслами, Гельвеций действительно поддерживал явления объективно прогрессивные. Но и он, скованный своим

творческим методом, жанром посланий, был скорее пропагандистом определенного мировоззрения, которое он оправдывал, опираясь на объективные факты, нежели активным деятелем, участником борьбы, схватки в реальном мире. Не заявляя прямо о своих антирелигиозных взглядах, Гельвеций видел свою задачу в том, чтобы внести изменения в существующие представления о мире, в том, чтобы освободить мировоззрение от уступок в отношении религии, к которым склонялся даже Вольтер. Он к тому же совсем не говорил о перспективе развития, о будущем, а только сообщал о том, что произошло, как бы передавал итоги развития.

А вот в гимне объективный мир не только аргументирует мысли поэта. Реальный мир для автора революционной оды — отправной пункт для действия и борьбы. Действие определяется не мировоззрением поэта, не его взглядами на мир, а соотношением сил в объективном мире. Поэт исходит здесь из событий, происходящих вокруг. В «Марсельезе», например, обращает на себя внимание рассказ о событиях, протекающих во вне субъекта. Эти события, а не мысли поэта, представляют собой реальную базу его гипотез и предположений, его призывов, лозунгов. Руже де Лиль сообщает в I и II строфах гимна, что против Франции «поднято кровавое знамя тирании»[7]. Он предлагает «прислушаться к реву жестоких солдат», которые пришли во Францию, в ее деревни «задушить» ее «сыновей, их подруг»[8]. Точно так же Лебрен в «Патриотической оде» рассказывает о событиях во внешнем мире — о восстании 10 августа 1792 г. против монархии, об отпоре, который оказали интервентам бойцы и командиры республиканского войска.

О том, что принцип приоритета сознания над бытием, серьезно расшатанный уже у Вольтера, подвергается в революционных одах еще более основательному ограничению, свидетельствует и то обстоятельство, что гипотезы и заключения поэта уже не наслаждаются на явления объективного мира, не присоединяются к этим явлениям, не вытекают из принципов и эмоций поэта, как, скажем, у Малерба, и тем более не деформируют, не искажают их, как в «Ямбах» Андре Шенье. Они непосредственно отражают явления объективного мира, не изменяются до неузнаваемости субъективными эмоциями, не уродуются ими. Руже де Лиль в «Марсельезе» отвергает противников не только потому, что они ему не правятся, что они ему чужды, враждебны. Поэт глумится над врагом, прокламирует близкое торжество над ним, основываясь при этом на реальных фактах, на объективном соотношении сил. Он полагает поражение интервентов объективно неизбежным, потому что интервенцию осуществляют, как об этом говорится в IV строфе гимна, «иностранные когорты», «наемные фаланги», т.е. захватчики, интервенты, не имеющие корней внутри страны и тем не менее вознамерившиеся «поразить гордых воинов» Франции и «установить свои законы» в ее «домашних очагах»[9].

Он уверен, с другой стороны, в своих единомышленниках не только потому, что судит одинаково с ними о событиях и людях, а потому, что они, независимо от их убеждений, представляются ему объективно сильными, импонируют ему своей молодостью и независимостью, что они представляются ему гордыми людьми, юными героями, которых не способны оттеснить назад их враги. Утверждая неизбежность победы революционной армии, возвещая о близком торжестве Франции, Руже де Лиль опять-таки исходит не столько из своих убеждений, сколько из фактов объективного мира, из того, что враги «оскорбляют» французский народ, так как готовят ему «позорные путы» и должны вызвать в нем, как реакцию на свои действия, «исступленный энтузиазм» (III строфа)[10]. Разгром интервентов неизбежно произойдет потому, что «каждый француз и солдат готов сражаться с врагом», а если воины, «наши юные герои», падут, то Франция выставит новых, также готовых бить врага (V строфа)[11].

5

Говоря о форме революционных од и гимнов, нельзя забывать, что она определяется их своеобразным содержанием, последнее же, в свою очередь, находится в зависимости от тех исторических условий, в которых революционные оды создавались и исполнялись.

Первые оды (ср. «Оду на смерть Мирабо» М.-Ж.Шенье или «Оду на перенесение праха Вольтера в Пантеон», написанную им же) возникают в 1790—1791 гг. Отличаясь уже тогда от дореволюционной оды, они окончательно оформляются в особый поэтический жанр только к 1792 г., причем окончательному их оформлению способствуют чрезвычайные обстоятельства — нависшая над революционной Францией угроза со стороны вторгшихся в страну армий интервентов. Именно в этом году возникает «Марсельезам Руже де Лиля. Господствующим же лирическим жанром революционные оды и гимны полностью становятся во времена якобинской диктатуры, когда окрепло республиканское войско и когда республиканцам удалось нанести ряд крупных поражений интервентам, т.е. в 1793—1794 гг. Отпор интервентам, против которых восстала вся страна, определяет революционный патриотический пафос и центральную тему революционной лирики — тему революционной родины и охраны завоеваний революции.

Влечение авторов гимна и революционной оды к патриотической теме лишний раз свидетельствует о том огромном интересе к событиям большого реального мира, существенным для всей страны, который определял своеобразие жанра, его отличие от форм дореволюционной лирики. Это тем более важно, что реальные события, пусть как начало подчиненное, все же несомненно служили материалом для построения образа еще в одах Малерба. Но в них поэт

говорил о восшествии на престол Генриха IV, о его женитьбе на Марии Медичи, о победах, одержанных им в сражениях, о его убийстве; т.е. был летописцем жизни короля.

Стихотворения, написанные Лебреном, Руже де Лилем, М.-Ж.Шенье, откликаются на события совсем иного характера и масштаба. Поэт прежде всего обращает свои стихи не к друзьям и не к возлюбленной, а ко всей нации, ко всему населению страны. Основная особенность революционной оды и гимна в отличие от элегии, которую культивировал А.Шенье, в том, что она выражает настроения, охватившие огромные массы нации. Не о судьбе отдельного человека, не об индивидуальном жизненном пути, а о судьбе страны, государства идет речь у Лебрена, Руже де Лиля, М.-Ж.Шенье. Частное, личное предстает у них подчиненным общему, коллективному. Поэты размышляют о явлениях, имеющих отношение к существованию большинства населения страны, о событиях, перевернувших весь общественный строй Франции, изменивших облик и существо действительности. В революционных одах и гимнах трактуется тема свободы и политического равенства, которые установились в результате революционного переворота 1789 г. В них раскрывается тема разума, который сорвал повязку с глаз нации и превратил народ рабов в народ революционеров. В них говорится о борьбе с захватчиками, угрожающими Франции.

Совсем не случайно в этой связи, что для них очень существенна антитеза прошедшего и настоящего. Они посвящены переменам, происходящим во внешнем мире, авторы их — летописцы этого мира. Образ, основанный на противопоставлении настоящего и прошлого, встречаем мы уже в «Альзе» М.-Ж.Шенье, где речь идет о реке Альзе (древнее название реки Илль, протекающей в Эльзасе), которая в течение долгого времени принимала в свои воды только слезы. Теперь она видит на своих цветущих берегах земледельца, который раньше лежал в пыли и «подавлял» свой голос, теперь же, свободный и гордый, он воспевает свою возрожденную родину (IV строфа). М.-Ж.Шенье подчеркивает различие между прошедшим и настоящим и в «Дифирамбе Федерации». Он резко отличает время, когда жители городов и деревень склоняли голову под игом вельмож и королей, и день, который вернул народу его права.

Иногда мы имеем дело только с одним членом сопоставления, с воспоминанием о прошлом. М.-Ж.Шенье в «Гимне на праздник Революции» рассказывает, как в прошлом короли, прелаты и дворяне купались в изобилии, в то время как народ стонал от их процветания (XIII строфа), как «глупая праздность» (т. е. священники) ссылала тогда людей в монастыри, которые поэт именует «благочестивыми тюрьмами» (XIV строфа). В том же гимне М.-Ж.Шенье вспоминает о прошлом, когда «мрачные тираны попирали ногами права народов» (XI строфа), когда «отпрыски феодальных разбойников противопоставляли нашим добродетелям — предков», когда «священники-фанатики проливали кровь во имя небес» (XII строфа). Эти картины и образы получают свое полное осмысление благодаря тому, что поэт все время сталкивает в своем сознании наличие пороков и недостатков в прошлом с тем, что они отсутствуют, исчезли в настоящем.

Сравнение сегодняшнего дня со вчерашним, изображение действительности в аспекте времени не было, впрочем, совершенно чуждо и дореволюционной поэзии. Так, мотив воспоминания играл значительную роль у Шолье, у Андре Шенье. Но воспоминание при этом носило у них узко личный отпечаток, ограничивалось рамками индивидуального жизненного пути. Встречалось изображение хода времени, точнее прием отнесения одних явлений к прошлому, а других к настоящему и в одах Малерба. Но антитеза прошедших и современных явлений отличалась у Малерба значительно меньшей объективной глубиной. Настоящее отличалось у Малерба от прошлого главным образом тем, что прошлое представлялось менее гармоничным, более бурным, соответствующим феодальной анархии, а настоящее — современность абсолютизма — оказывалось свободным от междоусобиц и гражданских войн.

М.-Ж.Шенье и Лебрен, сталкивая образ прошлого с образом современности, трактовали современность гораздо более глубоко отличной от минувшего. Они обнаруживали в минувшем черты политического гнета, бесправия, произвола, они отмечали в нем черты духовного рабства, связанного с господством церкви, с властью предрассудков и суеверий. Они подчеркивали в настоящем наличие политической свободы, растущую роль закона, противополагали стихийности, царившей в прошлом, разумность современности, хотя, несомненно, преувеличивали значительность в настоящем, в буржуазном обществе элементов свободы и разума. Как бы то ни было, но они совершенно по-новому интерпретировали различие современности и дореволюционного прошлого, ставя во главу угла уже не переход к покою, к стабильности и инерции, не отказ от активных и мятежных действий, а наоборот, пробуждение от многовековой спячки, от пассивности, покорности, рисуя прошлое как времена мрачной ночи, представляя людей прошлого пассивными жертвами зла — они «заблудились в этой ночи, осаждены бурей, преследуемы ветром, терпят одно кораблекрушение за другим» (М.-Ж.Шенье. «Дифирамб Национальному собранию», строфа I)»

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

В этой связи авторы революционных од и гимнов интересуются не столько антитезой «прошлого» и «настоящего», сколько самым переходом от одного к другому, причем в переходе этом они видят не умиротворение, не успокоение, не гармонизацию, а своеобразный взрыв, катастрофу. Переход от прежнего состояния к современности они изображают как разрушение, падение, крушение старого, а само старое представляется им в виде развалин, груды обломков. Центральной является здесь тема уничтожения. В «Третьей республиканской оде» Лебрена «падают старинные идолы, разбрасывая вокруг себя обломки» (V строфа). Во «Второй республиканской оде» Лебрена мы видим монархию, которая «издыхает на своих развалинах, покрытых кровью» (VII строфа). О «грохоте рушащихся тронов» говорит в «Облике королей» Т.Руссо (XII строфа). О том, как «упали и рассыпались в прах отважные гиганты, попиравшие ногами землю и лбами касавшиеся небес», сообщает в «Гимне в честь Разума» Руже де Лиль (VII строфа). О падении «преступного бешенства» Людовика XVI с «порочного трона» повествует М.-Ж.Шенье в «Гимне Верховному существу» (XV строфа). В «Гимне Равенству» поэт добавляет к этому рассказ о «падении рабской груды пышных и пустых титулов» (III строфа). В «Революционной оде» Тевено переворот 1789 г. изображается как своего рода «извержение вулкана» (XIV строфа), «разбившее алтари, превратившее в прах троны, уничтожившее тиранов» (X строфа), оставившее после себя лишь «скромные долины и незаметные хижины, обломки сожженных дворцов и вырванные до основания холмы» (XV строфа).

6

Рассуждая о своеобразии революционной оды и гимна, как особого жанра, родившегося вместе с революцией, необходимо учитывать, что в нем занимает очень видное место образ врага. В лирических произведениях первых лет революции (1790—1791), создававшихся главным образом Мари-Жозефом Шенье, образ врага появлялся спорадически и не был окончательно оформлен. Позже, в гимнах Руже де Лиля («Марсельеза», «Гимн в честь Разума», «Гимн в честь Свободы»), в гимнах Дезорга, Т.Руссо, в одах Э.Лебрена («Патриотическая ода», первая, вторая и третья республиканские оды) образ врага находит свое полное воплощение. Вводя образ врага в свои оды и гимны Руже де Лиль, Лебрен и другие показывают прежде всего властителей феодальных стран, международную реакцию, ополчившуюся на французскую республику — родину революции. Они показывают затем и ближайших союзников врага — французского короля Людовика XVI, его жену, Марию Антуанетту и, наконец, эмигрантов, ратующих за сохранение феодального порядка и абсолютизма во Франции, обороняющих сословное неравенство и сословные преимущества людей, которых Руже де Лиль в «Марсельезе» недаром именовал «изменниками» и «матереубийцами» (V строфа).

Дореволюционная лирика по существу не знала образа врага. В одах Малерба враг рисовался где-то в глубоком фоне, как существо побежденное и поверженное. В сатирах Буало и в стихотворных речах Вольтера фигурировал главным образом идеологический противник, оппонент, носитель враждебной точки зрения. Нельзя сказать, что революционные оды и гимны совершенно свободны от образа оппонента. Они развивают один из основных приемов сатиры, послания, стихотворной речи, а именно обращение поэта к оппоненту, спор поэта с враждебной ему точкой зрения на вещи. Так, в «Первой республиканской оде» Лебрена поэт опровергает взгляды безбожников, атеистов, уверенных, что бога не существует, или оспаривает мнение людей, которые думают, что •бог, создав мир, не принимает участия в его дальнейшей жизни, не проявляет заботы о человеке (XV строфа). Так «Третья республиканская ода» открывается выступлением поэта против людей, полагающих, что героизм, воинственность тех, кто побеждает в освободительной войне, не обязательно требует высокой культуры, что этот героизм может быть порожден, по словам поэта, и «невежеством». Для Лебрена носители такого взгляда на мир «безумцы или варвары» (I строфа).

И тем не менее фигура оппонента, форма спора, дискуссия в целом не характерны для революционной оды или гимна. Авторы гимна исходят из мысли, что с врагом не спорят, не дискутируют, не оспаривают его взгляды. К нему обращаются, только наступая на него, только высказывая желание, чтобы он ретировался и был изгнан. Лебрен не оспаривает логически власть римского папы, он просто предлагает последнему в «Первой республиканской оде», чтобы он «сошел с Капитолия», т.е. иными словами изгоняет его из Рима. Врага уже поздно в чем-нибудь убеждать, его нечего вынуждать к добровольному отказу от принятой им точки зрения. Важно создать в сознании единомышленников поэта отрицательное представление о враге. Важно представить его заслуживающим уничтожения, а ему возвестить неизбежность его гибели. Руже де Лиль в VII строфе «Марсельезы» требует, чтобы враги испустили свое последнее дыхание, чтобы «издыхающие враги увидели торжество патриота» и «славу родины»[12]. В рефрене к гимну Руже де Лиль высказывает пожелание, чтобы «нечистая кровь» врагов «напоила наши поля»[13]. Лебрен во «Второй республиканской оде» настаивает, чтобы «земля» Франции, на которую враги вступили, была «обагрена» их «нечистой кровью», желает им, чтобы они «умерли под мечом при звуках молвы» об «успехах» республиканцев (XI строфа)[14]. Возмущение поэта обращено и на внутреннего врага республики, наглые желания которого «устремились к трону», им же

разрушенному. Именуя его «лжереспубликанцем» и имея, очевидно, в виду жирондистов, поэт хотел бы, чтобы он был поражен «ужасным мечом», им же «закаленным», чтобы захваченный им трон стал для него «эшафотом», чтобы «возмущенные им его жертвы» «разорвали его чрево», преследуя его своим криком, а сам он был «низвергнут в глубину черной пропасти» и упал туда, «поглощенный потоком крови»[15].

Образ врага в революционных одах 1793—1794 гг., точнее истолкование этого образа в одах, чрезвычайно близко тому отношению к противнику, которое характеризовало идеологию и политику якобинской диктатуры. Из инвектив Лебрена во «Второй республиканской оде» против врагов непосредственно вытекает его апология революционного террора. Поэт признает последний неизбежным. «Всякое государство, — утверждает он в XIX строфе, — имеет в своей жизни исключительные моменты, когда необходимость требует суровости. Высшим законом в таком случае служит спасение народа». В XII строфе Лебрен заявляет: «Освятим наши руки в крови предателей. Чтобы отомстить за свою страну, каждый француз готов стать воином»[16].

Авторы гимнов не скупятся на бранные имена и оскорбительные эпитеты в отношении своих врагов. Им чуждо спокойное отношение к тому, против чего выступают они в своих произведениях. Они воспринимают своих противников сугубо эмоционально. Обращения, к которым они часто прибегают, превращаются у них в прямые инвективы. Ода, гимн граничат у них с сатирой, с обличением. Так для Руже де Лиля его враги в IV строфе «Марсельезы» — «подлые деспоты», а в III строфе того же гимна поэт, говоря об интервентах, именует их «шайкой рабов». В свою очередь. Лебрен говорит в «Патриотической оде», имея в виду поход феодальных армий против Франции, о «бесчестной лиге», которую образовали «коронованные разбойники» (II строфа), а во «Второй республиканской оде» солдаты вражеской армии фигурируют в качестве «рабов тирана» и «подлых разбойников» (X строфа). Поэт Видит в Марии Терезии, австрийской императрице, судя по той же «Второй республиканской оде», «ужасную фурию» (II строфа). М.-Ж.Шенье упоминает в «Гимне в честь Свободы» о «шайке королей» (VI строфа). Т.Руссо пишет в «Облике королей» о «коронованных бандитах», которые запятнали землю неслыханными преступлениями (IV строфа) и сделали ее ужасным адом (VI строфа), а также о клятвопреступниках, «подлых палачах» (VIII строфа).

В вождях вражеского лагеря, в королях авторы революционных од отмечают их жестокость и убеждены, что именно короли являются зачинателями террора, что именно они не останавливаются ни перед чем, подавляя всякое сопротивление своей власти, что революционный террор возникает лишь в ответ на террор королей Руже де Лиль недаром полагает деспотов, судя по его «Марсельезе», не только «подлыми», но и «кровожадными», способными разорвать грудь своей матери, и сравнивает их с «безжалостными тиграми» (VI строфа). О «голодных тиграх» упоминает в «Облике королей» и Т.Руссо. Лебрен именует их во «Второй республиканской оде» палачами (XIII строфа). Рисуя образ Марии Терезии, он говорит, что она «безжалостна», «привыкла к резне» (II строфа), ее дочь, французскую королеву Марию Антуанетту, называет «ужасной женщиной, которая пьяна кровью», и считает, что искупить эту «презренную жестокость» сможет только смерть (V строфа). «Тираны», по словам Лебрена. готовы «зарезать целый народ» (XII строфа). Они представляются ему «тиграми, впавшими в бешенство и жаждущими крови собственной нации» (XVI строфа). Т.Руссо в «Призыве к смерти королей» отождествляет последних с «людоедами» (VII строфа). Лакомб в «Гимне в честь Свободы» (1794) сравнивает королей с «кровожадными орлами» (II строфа).

Короли отвращают Лебрена, как показывает та же «Вторая республиканская ода», не только своей ненавистью к людям, своей жестокостью. Поэт усматривает в них и некоторые черты комических персонажей. Они чужды ему и своей политикой, согласно которой справедливость не является государственной добродетелью-(XX строфа). Он недаром обзывает их «коронованными плутами» и объявляет искусство Макиавелли, которому они в своем поведении следуют, «презренным и подозрительным» (XXVI строфа).

Решительно отвергая врага, награждая его бранными и оскорбительными определениями и эпитетами, авторы революционных од и гимнов, в отличие от Андре Шенье как автора «Ямбов», всегда опираются в своих обличениях врага на реальные действия обвиняемых, на объективную сущность их политики. Обвинения Руже де Лиля, Лебрена, М.-Ж.Шенье, Т.Руссо и других в адрес королей выражают не только отношение поэта к последним, не только его отрицательную эмоцию в отношении них. Их выступления лишены какого-либо субъективизма. Они обоснованы политикой вождей вражеского лагеря. Андре Шенье в «Ямбах» игнорировал то обстоятельство, что Марат, Робеспьер, Дантон и Другие осуждаемые им лица являются защитниками родины против интервентов и изменников, защитниками нового строя против реакционеров, сторонников старого порядка. Он приписывал им несуществующие пороки, ослабляя тем самым объективное значение своих же заявлений. Авторы революционных од и гимнов учитывают реальные злодеяния своих врагов, вызванные их личным интересом, и именно из этих злодеяний исходят в своих инвективах.

Судя по «Второй республиканской оде», Лебрен видит в Людовике XVI, вступившем в тайные договорные отношения с феодальными государствами, «клятвопреступника». По вине его был «охвачен пламенем», превращен в «пепел и развалины» Лиль, «разрушенный ядрами» интервентов. Фемида, богиня правосудия, «вынуждена была», по словам Лебрена, «принести» Людовика XVI в «жертву народам», которых он «предал» (III строфа)[17]. Марию Антуанетту Лебрен изображает ужасной женщиной, лживой, жестокой, «опьяненной кровью своего народа» — это она «зажгла факел раздора», развязала войну против революционной Франции. Поэт говорит, что она была ниспослана французам «небесным гневом» и сожалеет, что ее не «поразила молния еще в колыбели» — сколько преступлений предупредил бы этот «счастливый случаи»[18].

Авторы революционной оды и гимна мобилизуют бдительность своих сограждан, стремятся постоянно держать их в боевой готовности. Они именно поэтому изображают врага опасным, коварным, обладающим серьезной силой и могуществом. Действия его не стихийны, он повинуется не бессознательному импульсу, не чувству мести, не желанию отомстить французскому народу за революцию. Руже де Лиль в III и IV строфах «Марсельезы» прямо заявляет о целях, которые ставят перед собой противники, а также о том, чего они, собственно, добиваются, какие побуждения и мысли руководят ими. Имея с собой «давно приготовленные оковы, позорные путы», противники предназначают их для французского нарсуда. Они осмеливаются вернуть его в состояние «старинного» рабства[19]. «Подлые деспоты» — так именует их поэт — они желают стать «господами» его «судеб». Они хотели бы подчинить своему «закону» его «домашние очаги»[20].

Опасными, сильными рисует интервентов Руже де Лиль в «Гимне в честь Разума». Тираны и их министры обладают у него «кровожадными замыслами», ими руководит «мрачная ярость», они ведут «мрачные интриги», в их руках «губительное для свободы оружие» (IX строфа). Ту же тенденцию к повышенной бдительности проявляет Руже де Лиль и в «Гимне в честь Свободы». Мы узнаем, читая гимн, о намерении деспотов опрокинуть власть свободы, о том, что деспотизм «ревет, волнуется», вооружает «шайку» королей (VI строфа). На тех же позициях в отношении врага стоит и Лебрен. В «Патриотической оде» он изображает Людовика XVI охваченным «смертоносными» замыслами (II строфа). В XIII строфе той же оды он сравнивает армию интервентов с «водами потоков, грохот которых сеет ужас», так как они «замыслили огромные разрушения»21.

Подчеркивая могущество и опасность врага, авторы в то же время рассматривают действия последнего в перспективе, изображают противника потрясенным, испуганным, выбитым из привычной колеи, обреченным в конечном счете на поражение, на гибель. Руже де Лиль, судя по V строфе «Марсельезы», уверен, что интервенты, замыслившие «матереубийство», наконец, «получат по заслугам». Они, втайне предчувствуя свою судьбу, должны «содрогаться от ужаса»22. М.-Ж.Шенье в «Оде на войну за Свободу» исходит из того, что трон королей, которые именуются им «захватчиками», — потрясен (II строфа). Теодору Руссо в «Облике королей» бешенство королей рисуется «бессильным», заговоры, ими затеваемые, представляются ему «бесцельными» (XIII строфа). У Лебрена в «Патриотической оде» мы видим «колеблющиеся троны, бледных и дрожащих королей», которые «опасаются, что им предназначена судьба» короля Франции[23], т.е. смертная казнь. Поэт сравнивает здесь же «наступавших» и «обращенных в бегство» интервентов, имея в виду отступление 1792 г., с «листьями, рассеянными дыханием Эола» (XIII строфа)[24]. В «Первой республиканской оде» Лебрен изображает испускающие последнее дыхание тела тиранов (XXI строфа). В «Третьей республиканской оде» он угрожает «тиранам водной страны», т.е. Англии, внушая им страх, вынуждающий их «трепетать» (XVII строфа).

Образ врага осложняется в революционных одах тем обстоятельством, что их создатели дифференцируют лагерь врагов. Руже де Лиль, создавая «Марсельезу», не случайно предостерегает своих соотечественников, что перед ними не одни изгнанники и тираны. Перед ними и «печальные жертвы» последних. Жертвы эти вооружаются против революции «неохотно». Их необходимо «щадить». Французам, «великодушным воинам», следует «сдерживать удары», против них направленные (VI строфа)[25]. Мысль Руже де Лиля о дифференцированности вражеского лагеря, о том, что в нем мы имеем дело с двумя абсолютно различными социальными силами, поддерживается соображениями Лебрена. Поэт в «Патриотической оде» утверждает, что римляне принесли миру оковы, в то время как французы намереваются разбить цепи (X строфа). Французские войска представляются поэту не завоевателями, а освободителями. Они обороняют свою родину от интервентов, они наносят поражение последним, они несут свободу в страны, из которых пришли захватчики. Недаром во «Второй республиканской оде» Лебрена они не только торжествуют над классовой верхушкой феодального общества, а приносят с собой свободу низам, обращенным этими верхами в рабов. По мысли Лебрена, французская Республика родилась для того, чтобы отомстить за вселенную. Поэт понимает интернациональное значение французской революции. Он уверен, что французы имеют своей конечной целью освобождение от феодального гнета всей Европы.

Мысли Лебрена находят поддержку в анонимном «Республиканском гимне» 1793 г. В нем признавалось недостаточным очищение границы от неистовых рабов и содержался призыв к очищению всей земли от коронованых тигров (VII строфа). В «Гимне в честь Свободы» Лакомба французы также действуют как «мстители за вселенную», а освобождаемое ими географическое пространство к востоку Франции, бывшее до тех пор во власти феодализма, трактуется как «благодарная земля» (IV строфа).

7

Если революционная ода и гимн включают в свой мир образ врага, то еще более значительным новаторством революционной лирики явился образ единомышленника, соучастника, соратника, который старая, дореволюционная ода вообще не знала. Это вызывалось прежде всего тем, что дореволюционная лирика исходила из настроения поэта-одиночки, единолично, на свой страх и риск оценивавшего или восхвалявшего мир, подвергавшего действительность суду своего разума. Поэт высказывался в дореволюционной оде от своего имени, от своего «я», даже не допуская, что рядом, в реальном мире у него могут быть союзники, соратники.

Другим, не менее важным обстоятельством являлось то, что авторы од и гимнов, вводя в свой кругозор образы соратников и единомышленников, тем самым вводили в свое поле зрения образ народа, на сторону которого они стали и от имени которого они обращались к слушателю. Народ в лирике классицизма, судя по Малербу и Буало, вообще не фигурировал, а если и появлялся там, то случайно, образ его не был наделен каким-либо особым смыслом. Даже у Вольтера или Гельвеция, т.е. в просветительской лирике, направленной против старого режима, обличающей тиранов и деспотизм, он по сути дела отсутствовал, скрытый под именем «человека» или в крайнем случае под именем «несчастного». В вольтеровской оде «О прошлом и будущем» (1775) народ даже третировался как неблагодарный, глаза его объявлялись здесь «неспособными вынести блеск», а вся слава движения к будущему относилась к одному человеку, под которым Вольтер имел в виду Тюрго, министра Людовика XVI, пытавшегося провести реформы старого режима.

Отсутствует народ и в поздней просветительской лирике, например в «Королях» Лебрена, оде, созданной в 1783 г., т.е. за шесть лет до революции. Образу деспота, который отличается здесь своим анархическим своеволием и самовластием, противопоставляется в оде Лебрена, так же как в посланиях Вольтера и Гельвеция, образ просвещенного монарха. По одну сторону стоят деспоты — Нерон, Калигула, Карл IX, на другой стороне — Марк Аврелий, Траян, Тит, Людовик XII, Генрих IV. В виде такого «просвещенного монарха» представлен у Лебрена и молодой Людовик XVI, недавно вступивший на престол (за девять лет до оды) и собиравшийся при помощи Тюрго и Неккера производить реформу абсолютистского строя (XXIII—XXIV строфы). Следует только напомнить, что и Тюрго, и Неккер в 1783 г., когда создавалась ода, ушли уже под давлением феодальной реакции в отставку.

Людовик XVI же, несмотря на его явные уступки феодальной реакции, представлялся здесь еще «просвещенным монархом».

Эта вера в «просвещенного монарха» определяет и ту особенность оды Лебрена, что она представляет собой обращение или послание к властителю государства, точнее к Людовику XVI. Лебрен следует здесь еще традициям посланий Буало, также обращавшего их к королю, Людовику XIV, и традициям посланий и од Вольтера, адресовавшегося в них к прусскому королю Фридриху II. В короле, главе государства, Лебрен, так же как Буало и Вольтер, видит еще основную движущую силу истории, единственно способную видоизменить ход последней. Совсем не случайно, что «просвещенный монарх» рассматривается в оде «Короли» как активное начало, долженствующее устранить феодализм в его первоначальном, «непросвещенном» виде. Поэтому Лебрен и призывает короля «разрушить Бастилию» (IX строфа), уничтожить «lettres de cachet» (XV строфа), отменить «воинственную элиту», т.е. двор, вооруженную охрану, аристократию, которая ставит между королем и народом страх (X строфа). Очень показательно, что Лебрен угрожает в своей оде королям не гневом и местью народа, а богом и угрызениями их собственной совести. Видя в себе обличителя королей, он заявляет, что короли должны бояться его лиры (XXI строфа). Он позволяет себе только мечтать о «пробуждении дремлющих наций», хотя уже называет последние «народами-государями» (peuples-souverains), которых свергли с престола короли (XXII строфа).

Любопытен для «Королей» как для типично просветительской оды и образ мудреца (un sage), который также показывает, что Лебрен 1783 г. еще сосредоточивал положительное начало не в массе, а в одиноком мыслителе, носителе разума и истины, о котором, кстати, также уже говорилось и в поэзии Вольтера, и у Гельвеция. Мудрец признается Лебреном за существо, «единственно достойное быть господином других людей», «если таковой, — добавляет поэт, — вообще нужен». Только мудрец по-настоящему может «сопутствовать богам». Он именуется к тому же «королем самого себя» (I строфа), «действительно величественным монархом», существом, блеск которого идет не от короны. Это смертный, не бог, но человек, возвышенный и справедливый (II строфа).

Образ мудреца, восставшего против деспотизма абсолютной монархии, против тиранов и рабов, сохраняется в революционных одах, создающихся в первые годы после переворота (1790—1791), в частности в «Оде на перенесение праха Вольтера в Пантеон» М.-Ж.Шенье и в его же «Оде на смерть Мирабо». Судя по оде, посвященной Вольтеру, последний — это «божественный смертный» и «благодетель земли» (III строфа). Поэт полагает, что «творческое дыхание» Вольтера сделало нас тем, что мы есть (IV строфа). Еще сильнее пережитки просветительской оды в стихотворении М.-Ж.Шенье на смерть Мирабо. Мирабо характеризуется у М.-Ж.Шенье как «величественный ум», у него «гордое сердце героя» (VII строфа), его душа «непоколебима и возвышенна» (VIII строфа). Это «великий человек», который стоит ста королей и более драгоценен, чем все принцы, слава которых угасает сейчас же после того, как им закрыли глаза (V строфа). Мирабо, по словам М.-Ж. Шенье, гордо отвечает «от имени народа и закона» министру Людовика XVI, «рабу короля» (III строфа), явившемуся разогнать Национальное собрание. Мирабо обличает преступление фаворитов королевского трона (III строфа). Его могущественное красноречие побеждает врагов свободы (II строфа).

Мирабо дан у М.-Ж.Шенье в антитезе к абсолютизму, королям, государям, министрам. Это борец за демократическую Францию. В то же время он противостоит в «Оде» М.-Ж.Шенье и заурядным людям, которых природа «распространяет во множестве» и которые являются обычно или тиранами или рабами (VII строфа). М.-Ж.Шенье, правда, не игнорирует в «Оде на смерть Мирабо» и деятельности народа. Он не скрывает, что народ овладел государством. Но народ совершает свой подвиг все-таки вслед за Мирабо, ведомый им, при звуках речей Мирабо, который, кстати, именуется у М.-Ж.Шенье «новым Гракхом» (II строфа).

Гимны и оды, создающиеся начиная с весны 1792 г. (вспомним «Марсельезу») и особенно в период якобинской диктатуры (1793— 1794) в противовес классицистической и просветительской оде, выдвигают на первый план уже не мудреца и тем более не просвещенного монарха, одним словом, не исключительную личность, а народ. Убежденность в том, что решающая движущая сила истории заключена в народе, воплощается ранее всего у Лебрена в его «Патриотической оде», написанной в конце 1792 или в 1793 г. Лебрен рассказывает здесь, как «государь» (souverain) — так квалифицируется поэтом народ — возвращает себе свои права, похищенные у него королями, в то время как «временные короны» гибнут на головах королей (I—II строфы). Поэт интерпретирует здесь революцию как восстановление прав народа, как восстановление первоначального положения в мире. Здесь же действуют «коронованные разбойники», которые образовали «бесчестную лигу» против народов, «свергнутых с трона» (II строфа). Из «Второй республиканской оды» мы узнаем, как «справедливая» власть заняла место «скипетра захватчика» (VII строфа). Мысль Лебрена развивает и М.-Ж.Шенье. В «Песне выступления в поход» (1794) «представитель народа» обращается к «врагам Франции», к «королям, опьяненным кровью и высокомерием», и заявляет им, что они должны «трепетать» при виде «приближающегося народа-господина», им остается одно — «спуститься в склеп» (II строфа).

Мысль о народе-монархе присутствовала, впрочем, еще в дореволюционной оде Лебрена «Короли», уже в ней поднимался вопрос об исконных правах народа на власть в стране. Отличие гимнов и революционных од от оды «Короли» заключается, однако, не в самом этом вопросе о правах, который, кстати, еще до Лебрена был поставлен Ж.-Ж.Руссо в «Общественном договоре». Главное для гимнов и революционных од не в том, что они этот вопрос ставят, а в том, что он предстает перед создателями гимнов реализованным в действительности. Они имеют дело с народом, уже осуществившим в жизни идею о своих правах. Именно поэтому авторов революционных од и гимнов увлекает образ народа как завоевателя этих прав и победителя, как храбреца и отважного воина. Народ не только восторжествовал над феодальным строем в собственной стране, но и стойко обороняется от завоевателей и интервентов, явившихся извне, и даже переходит в наступление на них.

Лебрен во «Второй республиканской оде» восхищается французами как «победителями королей» (XXIII строфа), в «Третьей республиканской оде» он снова восторгается ими как «победителями кровожадных тиранов» (X строфа). Поэту ясно, что «предназначение французов — побеждать» (XVI строфа) и он отмечает здесь же «неукротимую отвагу воинов» (XV строфа). «Первая республиканская ода» Лебрена завершается басней. В ней речь идет о ливанском кедре-гиганте, вершина которого «царствовала над горами, поднималась до небес». Человека, который «пресмыкается, как червяк», у его подножия, кедр этот «оскорбляет», смеется над ним, держит его в «пренебрежении». И вот «червяк» поднимается и обрубает топором голову кедра, «царя лесов». «Окружающие деревья радуются его трауру; освобожденные от его тени, они поднимаются вверх как братья. Гордость великолепного великана карает червь», — так заканчивается басня.

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Мысли и образы Лебрена обнаруживаем мы у Руже де Лиля, который в «Гимне в честь Свободы» сообщает о том, как народ одержал победу над своими древними угнетателями (VII строфа). Французы названы в том же гимне «храбрецами» (VI строфа). М.-Ж.Шенье в «Гимне в честь Свободы» восторженно сообщает, что народ завоевал власть (I строфа), французы, в его представлении, — это прежде всего «победители королей» (II строфа), поэт вдохновенно превозносит в «Гимне в честь Победы» «торжествующие мечи» республиканцев (припев), воспевает «сверкающие взоры... отважных воинов» республиканской армии (VII строфа). Т.Руссо в «Призыве к смерти королей» говорит о французах как о «народе смелых» (V строфа).

Колориту, в котором изображается французский народ, народ победителей, много способствуют сравнения, которыми сопровождается в гимнах образ народа. Лебрен, сообщая в «Третьей республиканской оде» про отступление армии интервентов, сравнивает французов с орлом, который «низвергается в воздухе с высоты на противника». Французский народ напоминает поэту «непокоренную реку, всепожирающий огонь» (XIV строфа). Поэт восхищается «неукротимой смелостью» республиканских воинов, которые отразили королей, «сообщников Бурбонов». Он сопоставляет воинов с Апеннинами, которые «стойко противостоят осаждающим их грозам» и «напору буйного северного ветра» (XV строфа)[26].

Характеризуя французский народ, как народ победителей, Лебрен, Руже де Лиль, М.-Ж.Шенье и другие поэты говорят об особенностях его внутреннего, психологического склада, формирующегося в борьбе против абсолютной монархии и интервентов. Они, именно поэтому, пишут о храбрости и отваге французского народа. Так, Лебрен в «Третьей республиканской оде» рассказывает, как «пали гордые идолы и народ воссел на их обломках», особое внимание обращая на то, что народ «осмелился разбить железное иго короля» (V—VI строфы)[27].

Поэт сообщает здесь о возникающей смелости, о становлении сознания, о пробуждении мыслей и чувств народа. В «Патриотической оде» он обращает внимание на возмутившееся чувство справедливости у народов, на утрату ими своих прежних верноподданнических чувств: «их справедливость возмутилась» и «отомстила» за прежнюю «слепую любовь» к королю,— пишет Лебрен (IV строфа)[28].

Те же соображения находим мы у М.-Ж.Шенье и Руже де Лиля. У М.-Ж.Шенье в оде «Альза» при звуках труб патриотов оживают французы, задавленные игом (IV строфа). В «Гимне в честь Разума» Руже де Лиля человек в результате революции «открывает свое достоинство», в его «великодушном сердце» возникает «возвышенное сознание своих прав» (III строфа). В сердце человека поражен порок; в нем «распускаются ростки добродетели» (X строфа).

8

Одной из отличительных особенностей гимна явился его оптимистический пафос, обусловленный не только колоссальным подъемом революционного патриотизма, не только предельным возбуждением народных масс страны, но и успехами французского оружия в 1792 г., победами республиканской армии при Вальми, Жемаппе, героическим освобождением Вердена, взятием Майнца, Шпейера, а также многочисленными военными удачами 1793 г., в свою очередь находившими отражение в революционных одах и гимнах. Оптимистический пафос гимнов выражается прежде всего в убежденности их создателей в конечном торжестве французской нация над противником, в благополучной развязке борьбы народа с королями и интервентами. Руже де Лиль в «Марсельезе» не случайно высказывает твердую уверенность, что война обязательно завершится победой. Она должна привести к тому, что враги «испустят последнее дыхание», должна привести к славе Франции и к «торжеству свободы» (VIII строфа). Та же уверенность в благоприятном исходе борьбы с интервентами ощущается в «Патриотической оде» Лебрена, который предвидит падение «подлых разбойников» под натиском республиканского войска (X строфа).

Оптимистическое настроение пронизывает в одах и гимнах и описания. Поэты воспринимают мир как победу дня над ночью, солнца над тьмою, света над мраком. В своем «Гимне в честь Разума» Руже де Лиль дает образ солнца, разрывающего сумрачные завесы, которыми ночь покрывает вселенную. Солнце поднимается сквозь темноту, его сверкающие стрелы поглощаются, задерживаются плотным мраком, остатками унылых туманов. Но в конце концов солнечный свет все-таки торжествует, он растворяет грубую массу и начинает единовластно царить на самой вершине небес (I строфа)[29]. Лебрен в «Патриотической оде» сравнивает французский народ, борющийся против интервентов, с солнцем, «светилом, которое нас освещает» и «разгоняет темные тучи» (XII строфа)[30].

С оптимизмом гимнов тесно связана и их устремленность в грядущее. Лебрен обращается, как свидетельствует о том «Третья республиканская ода», к «сынам», к молодому поколению, «новому племени», «юным республиканцам». Он предлагает им «выйти из грядущего». Их зовет его сердце, в них надежда родины. Поэт считает, что они должны «усвоить» опыт своих отцов, их должно научить «роковое воспоминание о наших бедах». В них должны возродиться и сам поэт, и его современники (XXII строфа).

Обращенность к грядущему определяет и «Вторую республиканскую оду» Лебрена. Лебрен ставит в оде перед страной задачи, которые обязательно должны получить свое разрешение как только будут окончательно сокрушены интервенты и Франция полностью восторжествует над ними. Основная мысль, которая формулирует эти задачи, заключена в эпиграфе к оде: «Нет справедливой независимости без добродетели». Поэт имеет в виду в этом эпиграфе, что сокрушение старого порядка и победа над интервентами, достижение независимости и свободы еще не составляют всей революции, еще не являются ее конечной целью. «Нужно еще оправдать Победу счастьем народа и суровой добродетелью» (XXII строфа). Свобода, если она хочет стать устойчивой, должна быть подкреплена и поддержана добродетелью (XXI строфа), должна воплотиться в жизнь, войти в нравы. В противном случае народ напрасно разбивает свои цепи — «пороки» нации вскоре снова приведут ее к «оковам». Если народ совсем не добродетелен, он, значит, еще совсем не свободен (XXI строфа).

Но в чем же для Лебрена основа всех этих «пороков»? Поэт видит ее в отсутствии твердых нравственных принципов, во всеобщей развращенности, — этом наследии дореволюционного прошлого, старого режима. Он призывает завоевателей свободы спасти последнюю от «злодеяний ужасной распущенности». «Победителям ли королей подражать тиранам?» — восклицает Лебрен (XXIII строфа). Поэт видит причину пороков также во влиянии все более усиливающейся буржуазной культуры, в преклонении перед золотом, перед обманчивым богатством (XXVII строфа). В богатстве нуждается, по его словам, только раб монархии, лишенный добродетели и свободы. Гордый республиканец защищает, холит бедность (XXIX строфа). «Любите благородную бедность, — убеждает Лебрен своих соотечественников, — ваше сокровище — в свободе, в железе. Короли опираются в своей мстительности на богатство. Покажите им, что железо всегда побеждало золото» (XXX строфа)[31]. Поэт не случайно вспоминает в этой связи о Церере, о Бахусе, даров которых вполне достаточно для человека. Он имеет в виду плоды природы и человеческого труда, отвергает богатство, собранное чужими руками (XXVIII—XXIX строфы).

А в «Третьей республиканской оде» Лебрена возникают всякого рода пророчества, предвещающие грядущие времена, когда Фемида, т.е. правосудие, «скроет» свой меч (XXV строфа), когда золото не будет более развращать, а на земле не станет ни рабов, ни королей (XXVI строфа). Поэт обращается к грядущим поколениям, к юным головам, покрытым пальмовыми ветвями, которые украсятся еще миртами любви. «Победа и Мир обнимутся навсегда», — обещает он (XXX строфа).

Те же пророчества о грядущем мы находим у М.-Ж.Шенье. В «Дифирамбе Федерации» (1791) поэт возвещает время, когда «вся вселенная станет свободной» (III строфа), в «Гимне на праздник Революции» (1790) он мечтает о временах, когда «тирания будет изгнана из вселенной» (XIII строфа). Следует только отметить, что пророчества М.-Ж.Шенье более ограничены, нежели пророчества Лебрена, и сводятся к завоеванию всемирной политической свободы, не касаясь развращающего влияния золота, т.е. буржуазного богатства. Пророчества М.-Ж.Шенье связаны с первым периодом революции, когда она еще была только буржуазной, в то время как оды Лебрена вырастают из требований якобинской диктатуры, из нужд революции, которая становится буржуазно-демократической.

9

Анализируя гимны, устанавливая то новое, что отличает их от жанров дореволюционной лирики, считая существенным для них приближение к реалистическому искусству, попытки исторической интерпретации реальных явлений, не следует, однако, игнорировать то, что в гимнах сохраняются в довольно большом количестве пережитки идеалистической эстетики, сохраняется свойственный ей культ человеческого — а временами и сверхчеловеческого — сознания, приоритет идеи над материей, бытием.

О пережитках этих свидетельствует наличие в революционных одах всякого рода абстрактных категорий. Наряду с рассказом о деятельности людей, поднявшихся на защиту завоеваний революции, наряду с пламенными призывами поэта к революционно-патриотическим подвигам, в революционных одах действуют абстрактные понятия Разума, Свободы, Равенства, Братства и т.п. Обобщения, абстрактные понятия и категории, присутствующие в мире революционных од, имеют, правда, своей целью возвеличение, героизацию той борьбы со старым режимом, с феодальными монархиями центральной и восточной Европы, которая изображена в гимнах. Благодаря вовлечению абстрактных категорий в мир гимнов победа французской буржуазии над феодальным строем, над абсолютной монархией, над средневековьем приобретает эпохальный характер, выглядит как всемирный переворот. Она недаром изображается в «Гимне в честь Свободы» Руже де Лиля как победа Равенства над тиранией, в «Гимне в честь Равенства» М.-Ж.Шенье как победа Равенства над Рабством, в «Гимне в честь Разума» Руже де Лиля как торжество Разума над позорными иллюзиями прошлого.

Обобщения и абстрактные понятия раскрываются, с другой стороны, в революционных одах и гимнах как явления сверхчеловеческие, существующие независимо от человеческого сознания и вместе с тем определяющие волю и действия людей. Они изображаются в качестве автономных субъектов действия, персонифицируются, олицетворяются, дают начало движению, порождают его. Они являются носителями определенных замыслов сверхчеловеческого сознания, реальные же люди — лишь исполнителями последних. В обобщениях полагается поэтами источник исторической активности. От них, а не от реальных людей, исходят, согласно представлениям авторов од и гимнов, изменения, совершающиеся в мире. В этом выражается консервативное и даже реакционное начало, содержащееся в гимнах и одах. Это начало связано с идеологией буржуазии, с ее страхом перед возросшей революционной активностью и самодеятельностью народных масс, которые принимают все большее участие в событиях революции, и с конца 1792 г., а особенно в период якобинской диктатуры, становятся подлинным гегемоном революции, превращающейся именно в это время из буржуазной в буржуазно-демократическую.

Правда, оды Лебрена, более тесно, нежели, скажем, гимны М.-Ж.Шенье, связанные с якобинской идеологией, во многом свободны от всякого рода олицетворений и персонифицированных абстракций. Свободна от них и «Марсельеза» Руже де Лиля, созданная в 1792 г. Любопытно, что любовь к родине рисуется поэтом в «Марсельезе» как определенное, конкретное чувство человека, не отделенное от его душевной жизни, вовсе не объективированное и не персонифицированное, не олицетворенное. Поэт предлагает любви к родине, чтобы она поддерживала мстительные руки сограждан и в этом смысле соглашается, чтобы она вела воинов. Что касается свободы, то очень важно, что она у Руже де Лиля не просто вдохновляет воинов, не просто направляет их действия, не просто движет ими. Поэт, наоборот, видит в воинах ее защитников, призывает ее сражаться вместе со своими защитниками, зовет ее, чтобы она «прибегла под наши знамена» (VII строфа). Все это ставит свободу и любовь к родине в зависимое, подчиненное отношение к людям.

Совсем иное видим мы в «Гимне в честь Свободы» (1791) и в «Гимне в честь Разума» (1794). Их в значительно меньшей степени коснулось влияние народного подъема. «Гимн в честь Свободы» был написан Руже де Лилем в то время, когда революция развивалась еще как буржуазная, когда народные массы не вышли еще в ней на передний план. Недаром «Гимн в честь Свободы» исполнялся в Страсбурге по случаю утверждения буржуазной конституции 1791 года. «Гимн в честь Разума» относится к периоду возросшей активности масс, проявлявших в то время, судя по Парижской коммуне и по революционно-демократической диктатуре якобинцев, стремление к независимости от политики буржуазии. «Гимн в честь Разума» недаром был написан Руже де Лилем в тюрьме, куда он был заключен в 1793 г. якобинцами, как «подозрительный», а дальнейший путь поэта привел его к сближению с термидорианцами. Если «Марсельеза» (1792) отражала единство третьего сословия, то в «Гимне в честь Свободы» доминирует прежде всего восторг перед низвержением абсолютизма, но совсем не заметно какого-либо восхищения низами третьего сословия, его рядовыми участниками, а в «Гимне в честь Разума» запечатлен не только антифеодальный подъем третьего сословия, но и страх буржуазии перед активностью народа. Повествование о реальных людях превращается у Руже де Лиля, как показывают «Гимн в честь Свободы» и «Гимн в честь Разума», в рассказ об олицетворенных сущностях и абстракциях. Реальные, земные процессы фигурируют здесь как следствие процессов в мире идей, реальные люди, реальные вещи, реальные события объявляются производным понятий. Для того чтобы отделить от людей, от человеческого сознания, противопоставить людям понятия, идеи, мысли, поэт помещает последние в замкнутый мир, отрешенный от мира людей. Разум (по-французски la raison, т.е. существо женского рода) изображается Руже де Лилем в «Гимне в честь Разума» как «благородная дочь природы» и как «сестра нежного равенства» (III строфа). Священная свобода находится в кругу бессмертных («Гимн в честь Свободы», II строфа).

Понятия разума, свободы, истины, лжи не только превращаются при этом в олицетворения, не только отделяются от реального мира в особую сферу идей. Они, кроме того, для большего их усиления подняты над реальным миром, а особая сфера, в которой они существуют, квалифицируется как сфера высшая. Олицетворенные понятия делаются объектами поклонения, именуются богинями, получают престолы, алтари. Относительно священной свободы Руже де Лиль в «Гимне в честь Свободы» сообщает, что ее «престолы» почитают и уважают ее «дети», т.е. реальные люди, французы. Поэт просит ее, чтобы она «соблаговолила улыбнуться содеянному ею» (II строфа). Разум назван Руже де Лилем в его «Гимне в честь Разума» «покровительствующей богиней». Люди находятся под ее опекой, исполнены уважения к ней (III строфа). «Богиней», которая была в дореволюционные времена унижена, объявляется Руже де Лилем и Истина. Престолы последней были захвачены тогда Ложью. Когда в начале Революции приходит богиня Разума, то «чудовище» — так поэт именует ложь — смиряется и уступает ей свое место (VI строфа).

От богини Разума проистекают с точки зрения Руже де Лиля, судя по его «Гимну в честь Разума», и процессы, возникающие в душе человека. Богиня Разума поражает в душе человека порок, она питает добродетель человека, заставляет течь слезы у жалости, дает юности любовь, а старости, чтобы ее утешить, — дружбу (V строфа). Разум и Свобода у Руже де Лиля — источники и движущие силы Революции. Не о борьбе и победе народа над деспотизмом, не о торжестве раба над господином идет речь в «Гимне в честь Разума»; торжествующий разум поражает здесь предрассудок, разум отмщает гордости за страдания, которые она породила (II строфа), варварские обычаи, троны, тиары, являвшиеся бичами порабощенных народов, рассеиваются дыханием Разума (VIII строфа). Поэт просит божество Разума, чтобы оно продолжило и завершило великие перемены, т.е. революцию, ею начатую. Он умоляет его поддержать и увенчать здание, фундамент которого оно положило (IX строфа).

Если от богини Разума зависели, по мнению Руже де Лиля, возникновение и ход развития революции, то от нее же зависит и то, чем окончится военное нашествие феодальной реакции на Францию. Поэт молит богиню о том, чтобы она «расстроила мрачные интриги» и «кровожадные замыслы тиранов», вознамерившихся восстановить во Франции старый режим. Он молит ее «погасить разрушительные факелы», т.е. прекратить войну (X строфа). Поэт убежден, как свидетельствует о том его «Гимн в честь Свободы», что французский народ не сам по себе поднялся против старого режима и пылает неустрашимым рвением, сражаясь против его защитников, устремляясь к лучшей судьбе, а только под эгидой Свободы. Его нельзя задержать, нельзя воздвигнуть на его пути какие-либо препятствия, так как им руководят жрецы или прорицатели Свободы (III строфа).

В том же духе, т.е. как следствие переворота в идеях, трактует события революции и М.-Ж.Шенье в своих гимнах в честь Свободы, Разума, Равенства, Победы, написанных в 1792—1794 гг., т.е. также в период возросшей активности народных масс, в период перерастания буржуазной революции в буржуазно-демократическую. В «Гимне в честь Разума» закон, т.е. правопорядок, рожденный революцией, создается для людей Разумом (II строфа). В «Гимне в честь Свободы» М.-Ж.Шенье призывает Свободу стать богиней французов и занять место в храме, ей посвященном (II строфа). «Человек всегда становится победителем, сражаясь под твоими законами», — говорит поэт, обращаясь к Свободе («Гимн в честь Свободы», строфа IV). В «Гимне в честь Равенства» М.-Ж.Шенье перечисляет перемены, которые принесла во Францию революция: свержение нечестивых оков, завоевание прав народов, создание законов, свержение с престола привилегий (IV строфа). И вот все это объявляется делом рук Равенства, которое к тому же уничтожает «обманный блеск лучей тирании» (IX строфа), делает более плодородной землю Республики и более ясными ее небеса (X строфа). Равенство для поэта «единственный кумир свободного народа» (V строфа).

Вслед за Руже де Лилем и М.-Ж.Шенье такую же идеалистическую интерпретацию событий революции дают в 1793—1794 гг. и другие поэты — Тевено, Т.Руссо, Дюзозуа и др. Дюзозуа в оде «Дар Свободе» характеризует Свободу как богиню французов, призывает ее увенчать их благородный труд (I строфа); по его словам, небо вооружило французов для защиты Свободы (V строфа). В свою очередь Т.Руссо в «Облике королей» требует, чтобы был воздвигнут престол святому Равенству и приветствует Равенство как «богиню-покровительницу» (XVI строфа). В «Клятве в зале Же де пом» Т.Руссо признается, что свобода сделала депутатов Генеральных штатов мстителями, что она «воспламенила» их сердца и «пронизала» их «небесным огнем» (IV—V строфы). Тевено в своей «Революционной оде» расценивает революцию как пришествие Разума, который «осветил ложь и легковерие лучами света» (III строфа) «Божеством» квалифицируется в той же оде и Свобода (строфа VIII).

Размышляя над принципом двупланности, который определяет способ изображения мира в революционных одах и гимнах, нельзя рассматривать олицетворенные сущности и персонифицированные понятия как своеобразное возвращение к доклассицистской концепции мира, к средневековому, религиозному пониманию существующего. Это совсем не отказ от представления о человеке как «мере всех вещей», как первоисточнике действительности. Это, напротив, явные следы классицистического мировоззрения, которое культивировало величие человека, силу человеческого разума, приоритет человеческого сознания, внутреннего мира человека. Другое дело, что эти следы присутствуют в революционных одах и гимнах в полном отрыве от сословного мышления, от установок на неравенство, характерных для эпохи абсолютизма, что они связываются с революционными временами. Если в лирике Руже де Лиля, Э.Лебрена, М.-Ж.Шенье понятия и возносятся над человеком, то это принципы и понятия особого рода, сложившиеся в сознании особой категории людей, принципы, родившиеся в революционном сознании. Очень симптоматично, что в революционных одах и гимнах олицетворяются не какие-либо другие понятия, а именно понятия свободы, равенства, разума, братства, направленные против старого режима, враждебные феодальному порядку, оспаривающие исключительные права короля и привилегированных сословий.

Среди революционных од и гимнов занимают значительное место гимны Верховному существу. Они писались и Лебреном (он превратил в 1794 г. в «Гимн Бессмертному» свою «Первую республиканскую оду», созданную им в 1793 г.), и М.-Ж.Шенье, и Дезоргом, и Т.Руссо, и Валькуром, и Дюзозуа, и Дешаном, и др.

Образ Верховного существа является в гимнах особой формой идеалистических тенденций. Олицетворенные абстракции Свободы, Разума, Равенства, приподнятые над реальными людьми как источник их действий, были следствием буржуазных влияний, исходивших от правых якобинцев и жирондистов. Образ Верховного существа связан с культом Верховного существа, установленным в 1794 г. якобинским центром (робеспьеристами). Культ этот, так же как олицетворение идей Разума и Свободы, лимитировал активность человека, ограничивал возможности человеческой воли. Он стремился положить пределы действиям народа и тем самым замедлить дальнейшее развитие революции. Противополагая требованиям народа твердый порядок и нерушимые ценности, относя источник перемен, происшедших во время революции, к Верховному существу, культ последнего изымал этот источник из рук простых людей.

Консервативные мотивы, содержащиеся в культе Верховного существа и направленные против активности масс, вполне укладывались в русло идеологии буржуазной революции, имевшей своей целью установление общества, основанного на частной собственности. Идеологи буржуазии не могли не прибегнуть к религии для разрешения внутренних противоречий между богачами и беднотой. Идея Верховного существа должна была, по мнению робеспьеристов, которые выдвинули ее, стать сдерживающим началом и для алчности богачей, и для притязаний неимущих.

Как бы то ни было, но в гимнах Верховному существу мы действительно сталкиваемся с явной тенденцией к ограничению человеческой активности, к перемещению ее первоисточника за пределы человеческого сознания, в потусторонний мир, в сферу деятельности бога. Так, Лебрен стремится акцентировать слабость, ничтожность человека. Правда, он не возвеличивает при этом людей из общественных верхов, но все же он говорит о ничтожности человека, хотя бы только в сравнении с богом. Человек в «Первой республиканской оде» изображается как «мельчайшая частица», «атом» или как «прах» (VIII строфа), «хрупкое существо» (XII строфа). Время жизни человека мгновенно, человек не случайно представляется поэту «рожденным для смерти» (VIII строфа). Вместе с тем бог рисуется здесь же первопричиной всего. Он сотворил небеса, велел морским волнам разбиваться о берег, велел солнцу «идти» и светить (VIII строфа). Лебрен уверяет человека, обращаясь к нему, что небесное светило, которое тот видит, земля, на которой тот живет, дни, т.е. существование человека, и его свобода — дело рук бога. Последний держит бразды правления целых стран и следит с любовью за человеком (XII строфа). Это — отец природы, он одушевляет весь мир (XVI строфа), он любит и питает человека. Если народ собирается царствовать над королями, он должен служить высшему королю — богу, должен упасть к ногам Вечного (XX строфа).

Аналогичные идеи мы обнаруживаем и у Руже де Лиля, у М.-Ж.Шенье, у Дезорга. В «Гимне в честь Разума» Руже де Лиля присутствует бог, который «бдит над судьбами мира» и диктует ему свою волю. Здесь же речь идет о жилище бессмертных, в котором находится источник существования человека (IV строфа). В свою очередь для Дезорга, судя по его «Гимну Верховному существу», бог — это «отец вселенной» и «высшее сознание», храмы Высшего существа находятся на горах, в морских волнах (строфа I), всё исходит от бога, так как он является все-общей первопричиной. Те же мысли находим мы у М.-Ж. Шенье. В «Гимне в честь праздника Революции» поэт обращается к богу народов и королей, городов и деревень, богу Лютера, Кальвина и детей Израиля (VI строфа). В «Гимне в честь Разума» поэт размышляет о том, что голос разума возвещает могущество бога, бог изображается здесь господином вселенной (VIII строфа). В «Гимне в честь Победы» речь идет о «могущественном боге» (I строфа). Все эти мотивы находят свое завершение в «Гимне Верховному существу» М.-Ж.Шенье. Бог фигурирует здесь как отец природы, ее создатель и хранитель (I строфа). Он положил основание миру, он светится в солнце, его рука насылает молнии, спускает с цепи ветры (III строфа).

Консервативные мотивы, входящие в образ Верховного существа, не составляют, однако, еще всего содержания этого образа. Нельзя схематически подходить к нему, нельзя видеть в нем только консервативное начало. Прежде всего не следует игнорировать, что культ Верховного существа заглох лишь после 9 термидора в условиях контрреволюционного режима 1794—1799 гг. Не следует забывать также что культ Верховного существа вытекал из известного высказывания Робеспьера об аристократическом характере атеизма. Это же высказывание, в котором упоминалось о том, что бог защищает «угнетенную невинность» (т. е. третье сословие) и карает «торжествующее преступление» (т. е. дворян и священников), было продиктовано Робеспьеру его ненавистью к старому режиму и вообще к феодальному обществу.

Поэтому, характеризуя гимны Верховному существу, необходимо учитывать их антицерковный, антикатолический пафос, необходимо учитывать, что они были направлены против католицизма, господствующей формы религии в эпоху средневековья. Создатели гимнов явились пропагандистами рационалистической религии, более соответствующей буржуазной форме общества и соприкасавшейся в той или иной степени с учениями Лютера, Кальвина, Ж.-Ж.Руссо и др. Недаром бог в «Первой республиканской оде» Лебрена — это «бог мысли», не нуждающийся в алтарях, в священниках, в ладане (IX строфа). Подлинный бог не соответствует, по мысли Лебрена, «трехликому божеству» (т.е. троице), которое выдвигают католики и которое «ревниво держит взаперти небо» (XIV и XVI строфы). Не менее существенно для образа Верховного существа у Лебрена, для рационалистического характера этого образа мысль поэта о том, что бога не существует, если его нет в душе человека, если он не живет в наших сердцах, если во внутреннем мире человека не раздается его бессмертный голос. Бог «начертал в душе человека огненными письменами наши обязанности и свои законы» (XVII строфа).

Все это чрезвычайно важно для понимания образа Верховного существа как образа классицистской поэзии, направленного против средневекового, религиозного мировоззрения. Образ Верховного существа в революционных одах и гимнах очень далек от средневековой концепции мира, которая ставила в центр мироздания бога, а не человека. Образ Верховного существа у Лебрена абсолютно не тождествен образу бога у Шолье, у которого бог являлся пережитком средневекового мышления. Образ Верховного существа любопытен в этой связи своим рационалистическим характером, тем, что он рассматривается как производное человеческой души, производное внутреннего мира человека, тем, что он не находится вне человека, вне человеческого сознания. Следует вспомнить здесь, что образ «внутреннего божества» восходит к стихотворным речам Вольтера и вообще к просветительской лирике, его же мы обнаруживаем у современников и единомышленников Лебрена, в частности у М.-Ж.Шенье (ср. его «Гимн Верховному существу»). Рассказывая, что алтари бога «рассыпаны по всему свету», что их можно найти и в деревнях, и в богатых городах, и в пещерах пустыни, и на вершинах гор, и в вышине небес, и в глубине морей (V строфа), поэт полагает «святое святых» бога во внутренний мир человеческого существа, в «сердце справедливого человека» и заявляет, что бог живет в нем (VI строфа). Верховное существо, по словам М.-Ж. Шенье, запечатлевает свое влияние в «сверкающем взоре бесстрашного воина» и помещает стыдливость в «опущенных взорах робкой девы» (VII строфа).

Тесно связана с выпадами Лебрена против церковного культа и католицизма его критика суеверия, орудиями которого являются для него, как показывает та же «Первая республиканская ода», священники. Они, приписывая богу свое собственное невежество, вооружали его громами и тем самым «лгали земле». Под их влиянием на земле «курят ладан и фимиам заблуждению» (XIII строфа). Поэт возмущен господством католической церкви за пределами Франции, тем, что Европа «дрожит на коленях перед папской тиарой», что легковерные смертные объяты перед римским папой благочестивым страхом (XIV строфа). Римский епископ для Лебрена — это «тиран», «мошенник», «презренный плут» (XV строфа). Выступления против римского папы и против священников тесно связаны у Лебрена с его выпадами против деспотов и королей. Он возмущается в «Третьей республиканской оде» игом, под которым находились предки, обреченные на заблуждения. И одновременно с этим его выводит из себя, что слепой фанатизм в лице нелепых священников поддерживал и укреплял старый режим, санкционировал именем бога коронованный порок, лил во время коронования «священное масло» на «глупые или порочные головы» (III строфа). «Верховное существо» изображается Лебреном в «Первой республиканской оде» как начало, враждебное старорежимной церкви и всему старому режиму. По словам Лебрена, бога возмущает рабство, он вдохновил человека для того, чтобы последний «поднялся, нанес удар тиранам и освободил берега Сены» (XXI строфа).

Мысль о том, что католическая церковь связала свою судьбу с абсолютной монархией, развивает параллельно Лебрену М.-Ж.Шенье. Он заявляет, что бог, враждебный католической церкви, санкционирует революцию и борьбу против феодальных армий, вторгшихся во Францию. Еще в «Оде на перенесение праха Вольтера в Пантеон» (1791) поэт утверждал, что бог создал свободу, в то время как человек сотворил рабство (XVIII строфа). Поэт обращался здесь же к богу свободы, просил его взять под свою защиту границы страны и даровать французам мир (XIX строфа). В «Гимне в честь Разума» (1793) М.-Ж.Шенье, как бы следуя за Робеспьером, объявляет бога «покровителем невинности» и «страхом порочных людей» (VIII строфа). В «Гимне в честь Победы» (1794) бог защищает границы (I строфа). В «Гимне Верховному существу» (1794) М.-Ж.Шенье Верховное существо — бог свободы и противник деспотической власти (II строфа). М.-Ж.Шенье уверяет здесь, что ни тиран, ни раб не способны по-настоящему выразить уважение к богу (IV строфа) и что именно невидимая рука бога направляла в момент низвержения монархии «смелость восставших» (XV строфа). Поэт умоляет Верховное существо быть всегда союзником народа-государя и сделать так, чтобы республика раздавила железные троны (XVIII строфа).

Аналогичные мотивы встречаем мы и у других поэтов, создававших в 1793—1794 гг. революционные оды. У Дюзозуа в его гимне «Дар Свободе» бог создал человека, но создал не для того, чтобы тот носил оковы (VII строфа). В «Стансах Верховному существу» Дюзозуа бог дает людям свободу. Дюзозуа рассматривает здесь свободу как «божье благодеяние» (XIII строфа). Бог, по словам Дюзозуа, направляет руку человека, руководит им в битвах (XIV строфа). Он разбил цепи рабства и послал народу Франции равенство (XVII строфа). Со своей стороны Валькур в «Строфах Верховному существу» противополагает культ Верховного существа культу католической религии. По Валькуру, боги католицизма, боги «фантастические и химерические» были на стороне абсолютной монархии. Во имя этих богов «негодяи заклепывали наши оковы» (I строфа). Мы читаем в тех же «Строфах», что Верховное существо не имеет ничего общего с богом священников, «несправедливым, жестоким, горделивым» (II строфа). Поэт призывает отречься от церковного духа, от фанатизма, отбросить «обманный культ» — так именуется им католицизм (IV строфа). В «Гимне Божеству» Дешана бог освободил Францию от «старинного ига» и от ее «подлых тиранов», бог поддерживает республиканцев в их борьбе с «отвратительным» игом королей (XI строфа); знамена республиканцев он «покрывает славой» (XII строфа).

Борьба за утверждение культа Верховного существа является, таким образом, для Лебрена, М.-Ж.Шенье, Т.Руссо, Валькура, Дезорга, Дюзозуа другим аспектом их выступлений против старорежимной церкви и священников, против «фанатизма» и «суеверий», с которыми боролись еще Вольтер и Гельвеций. Поэты, выдвинутые революцией, создавая образ Верховного существа и приписывая ему поддержку, которую оно якобы оказало нации в ее борьбе против абсолютизма, возвышают тем самым эту борьбу. Верховное существо как бы освящает революцию, как бы укрепляет в нации ее революционный порыв. Поднимая свой голос в честь Верховного существа, Лебрен к тому же имеет при этом в виду всю природу, которая стоит на стороне французского народа против интервентов. Он недаром рассказывает во «Второй республиканской оде», как небо вооружает против врагов Франции стихии — смерть преследует отступление захватчиков на «крыльях ветров» (XIV строфа).

Привлечение образа Верховного существа к борьбе с контрреволюцией и реакцией сыграло большую роль для революционной пропаганды среди отсталых элементов народа, находившихся еще во власти религиозных верований. То обстоятельство, что Верховное существо, т.е. бог, санкционирует революционный переворот, уничтожение старого режима и сословного строя, самодержавия и монархии, что оно — против священников и вообще против католической церкви, имело огромное значение в глазах отсталых слоев. Именно в этом заключался помимо охранительных мотивов, имевших своей целью консервацию собственнического общества, революционный смысл гимнов Верховному существу.

1 Мы рассматриваем революционные оды и гимны как единый жанр, противопоставляемый нами просветительской оде я посланию. Различие между одой и гимном, сводившееся к тому, что оды писались для чтения, а гимны являлись текстами для пения, нам представляется не принципиальным. Гимны издавались и как литературные произведения, в то же время оды, например, «Первая республиканская ода» Лебрена или его «Патриотическая ода», исполнялись и певческими коллективами в сопровождении музыкального аккомпанемента.

2 Здесь и далее цитируется по изданию: Helvetius. Poesies. L., 1781.

3 Aux armes citoyens! formez vos bataillons!
Marchons...
(Здесь и далее стихотворные тексты приводятся по изданию: «Poesies nationales de la revolution francaise». P., 1836).

4 ...Peuiple, releve-toi pour frapper les tyrans,
De la Seine a jamais affranchi le rivage...

5 …Chefs, soldats, prodiguez votre ame,
Triomphez sur des corps sanglants.

6 «Вперед, дети родины... идем, идем».

7 Contre nous de la tyrannie L'etendard sanglant, est leve.

8 Entendez vous dans ces campagnes
Mugir ces feroces soldats?
Ils viennent jusque dans vos bras
Egorger vos tils, ses compagnes.

9 Quoi! ces cohortes etrangeres
Feraient la loi dans nos foyers!
Quoi! ces phalanges mercenaires
Terrasseraient nos tiers guerriers!

10 Francois! pour nous, ah! quel outrage!
Quel transport il doit exciter!

11 Tout est soldat pour vous combattre;
S'ils tombent, nos jeunes heros;
Les France en produit de nouveaux,
Centre vous tous prets a se battre.

12 Que tes ennemis expirants
Voient ton tnomphe et notre gloire.

13 Qu un sang impur
Abreuve nos sillons!

14 Oui, de leur sang impur, qu'lls rougissent la terre
Qu ils meurent sous le glaive au bruit de nos succesi

15 D'un faux republicain si le voeu temeraire
S'egarait vers le trone apres l'avoir brise
Frappe-le, glaive affreux par lui-meme aiguise!
Son trone est l'echafaud, la, que de ses victimes
Les manes indignes lui dechirent le flan!
Que leur en le poursuive au fond des noires abimes!
Qu il y tombe plonge dans un fleuve de sang!

16 Ouil Consacrons nos mains dans le sang des perfides
Pour venger son pays tout Francois est soldat.

17 Lille! Un dieu vengera ta cendre et ton injure;
Tes debris enflammes accuseront Louis.
La bombe en t'ecrasant, le declarait parjure;
Themis dut l'immoler a ses peuples trahis.

18 Toi qui de la discorde alluma le flambeau,
Reine, qui nous donna la colere celeste,
Que la foudre n'a-t-elle embrase ton berceau!
Combien ce coup heureux eut epargne de crimes!
Ivre de notre sang, desastreuse beaute,
Femme horrible! tu meurs apres tant de victimes...

19 Pour qui ces ignobles entraves,
Ces fers des longtemps prepares!
Francois, pour vous, ah! quel outrage!..
C'est vous, qu'on ose mediter
De rendre a. l'antique esclavage!

20 Quoi! ces cohortes etrangeres
Feraient la loi dans nos foyers! ...
De vils despotes deviendraient ;
Les maUres de nos destinees!

21 Pareils aux flots de ces ravines!
Dont le bruit seme la terreur,
Us s'avancaient, et leur fureur
Meditait des vastes ruines.

22 Tremblez! Vos projets parricides
Vont entin recevoir leur prix.

23 Que sur leur trones chancelants,
Tous les rois, pales et tremblants,
Craignent la meme destinee!

24 Us ont paru; mais ils ont fui,
Comme ces feuilles dispercees
Qu Eole sonffle devant lui.

25 Francois, en guerriers magnanimes,
Portez ou retenez vos coups!
Epargnez ces tristes victimes
A regret s'armant centre vous!

26 Comme on voit l'Apennin, qu'assiege un long orage,
Rompre tous les efforts des bruyants aquilons,
Ainsi de nos guerriers l'mdomptable courage
Repousse tous ces rois, complices des Bourbons.

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

27 Je les ai vu tomber nos superbes idoles
Et Ie peuple s'asseoir sur leurs debris epars .
…dans l'heureuse contree
Ou l'homme osa d'un roi briser Ie joug d'airain.

28 ...leur justice mutinee
Les venge d'un aveugle amour.
порядка и победа над интервентами, до-

29 II roule... bientot sa lumiere
A dissout la masse grossiere
Et lui seui regne au haut des cieux.

30 Comme l'astre qui nous eclaire
Chasse des nuages impurs.

31 Francois! aimez-la done, cette noble indigence.
La liberte, Ie fer, voila votre tresorl
Les rois sur leur richesse appuieront leur vengeance.
Montrez-leur que Ie fer a toujours dompte l'or.

6. РЕВОЛЮЦИОННО-МАССОВЫЕ ПЕСНИ

1

Если революционные оды и гимны выражали взгляды и настроения всего третьего сословия, если в них, так же как в трагедиях М.-Ж.Шенье, Ронсена, Арно, а отчасти и как в «пьесах большого зрелища» (вспомним «Народы и короли» Сизо-Дюплесси и др.), еще не учитывалась внутренняя расщепленность третьего сословия, то авторы революционно-массовых песен, распевавшихся в 1789—1794 гг., исходят уже из этой расщепленности. В песнях отражается при этом идеология социальных низов, бедноты.

Конечно, революционно-массовые песни никак нельзя отрывать от гимнов и революционных од и тем более противопоставлять им. Они вообще более тесно связаны не столько с дореволюционными народными песнями, сколько именно с революционными одами. Ибо они исходят не вообще из сознания народа, а именно из революционного народного сознания.

Песни обретают свои подлинные очертания, свои жанровые особенности далеко не сразу. В 1789—1791 гг. и даже в начале 1792 г. они еще во многом сливаются со стихотворениями М.-Ж.Шенье, Лебрена и др. Окончательно как самостоятельный жанр они оформляются лишь в 1792—1794 гг. в эпоху борьбы якобинцев за власть и в эпоху якобинской диктатуры, когда создаются «Карманьола» (1792), «Песня о котле» (1792), «Песня о принудительном займе» (1793), «Песня санкюлотов» (1793) и др. И этому нисколько не противоречит тот факт, что уже в первые годы революции создаются такие яркие и оригинальные песни, как «Ca ira!» (1790), «Письмо одного башмачника к другому» (1789). Их следует рассматривать как зародыши революционно-массовой песни и никак нельзя в то же время забывать о заключенных в них подчас мотивах «успокоения», прекращения «волнений», дальнейшего свертывания революции («Ca ira!»), а также об их иллюзиях в отношении королевской власти («Письмо одного башмачника к другому»).

Существенно, с другой стороны, что революционно-массовые песни и в самых первоначальных своих образцах, относящихся к началу революции, и в произведениях высшей стадии своего раз вития сохраняют много общего с революционной одой и гимном. Это Общее выражается и в темах, мотивах, образах, и в способах лирического выражения, и в приемах изображения объективного мира. Любопытно в этой связи, что песни, создающиеся в большинстве случаев безымянными певцами и распространяющиеся в многочисленных редакциях и вариантах, числят вместе с тем среди своих авторов и более или менее известных тогдашних поэтов. Песни создаются Сильвеном Марешалем, Аристидом Валькуром, Теодором Руссо, Ладре, Раде и др. При этом некоторые из перечисленных поэтов, например Валькур и Т.Руссо, создают одновременно с песнями гимны и революционные оды. О близости буржуазно-революционного течения, нашедшего свое выражение в стихотворениях М.-Ж.Шенье, Лебрена, Руже де Лиля и др., и течения плебейского, проявившегося в революционно-массовых песнях, в первую очередь свидетельствует их содержание, их идейная и тематическая направленность. Близость песен и од напоминает лишний раз о том, что плебейство было в те времена авангардом «третьего сословия» в его борьбе против феодализма. Она свидетельствует вместе с тем, что в первые годы революции и даже еще в 1792 г. буржуазно-революционное течение было способно, как в особенности показывает «Марсельеза» Руже де Лиля, выражать настроения народных масс Франции.

Как бы то ни было, но для идейной и тематической направленности революционно-массовых песен весьма характерна их враждебность старому режиму и его пережиткам в революционные годы. Песни, правда, усиленно отражали в первый период революции своеобразные иллюзии в отношении королевской власти, особенно отчетливо проявившиеся в песнях 1789 г., в «Письме одного башмачника к другому», в «Обетах нации» и в «Солдате-патриоте». Иллюзии эти допускали художественную трактовку образа короля как положительного персонажа. Но королевская власть представлялась тогда многим, даже самым радикально настроенным политическим деятелям вроде Робеспьера, явлением, далеко не враждебным революции и народу. Иллюзии эти к тому же оказались очень непрочными. Начиная со второй половины 1791 г., после попытки Людовика XVI бежать за границу, и особенно в 1792—1793 гг., они уступили место резкому и критическому отношению к королю. Уже в «Карманьоле» (1792) король изображается чрезвычайно неприязненно, образ его освобождается от апологетических мотивов. Куплеты «Франсиада», распевавшиеся в декабре 1793 г., именуют старых французских королей, похороненных в аббатстве Сен-Дени, «палачами», «дурнями», «шарлатанами». Куплеты противопоставляют им действительных героев, «мучеников свободы» — Марата и Лепелетье. Песни 1789 г. обходили молчанием дореволюционных властителей страны. Песни эпохи революционного террора отказываются замалчивать их пороки.

Отношение песен к дворянству и к королевским чиновникам было резко отрицательным и прямо враждебным с самого начала революционных событий. Уже в одной из песен на взятие Бастилии упоминается «шайка господ», которой предлагается «убираться вон». В «Новой песне на взятие Бастилии» снова обличаются аристократы, сопротивляющиеся революции. Речь идет здесь об «угрожающей гидре», которая «дышит бессильной злобой» и сто голов которой должны быть обрублены топором. В «Письме одного башмачника к другому» (1789) говорится как о коварной и антинародной силе — о «больших сеньорах», которые жиреют, в то время как народ стонет. При этом если король первоначально противопоставлялся в песнях сословиям, бывшим до 1789 г. привилегированными, изображался в качестве лица, перешедшего на сторону революции, ставшего противником аристократии, которая якобы обманывала лучшего из королей, то впоследствии он был включен в отрицательный образ старого мира и оказался противопоставлен революции.

Революционно-массовые песни сближает с революционными одами и гимнами и их резкий антиклерикальный пафос. В песне А.Валькура «Неверующие или перенесение святых» высказывается явное предпочтение крепостям перед соборами, пушкам — перед колоколами, ядрам — перед святой водой, песням — перед молитвами. Здесь объявляется, что «святые места», как многие называют готические сооружения, т.е. церкви, — это лавочки, где «продают» и «вкушают» бога. Вместо того чтобы обращать песню против дьяволов, Валькур призывает к походу против деспотов, считает своими священниками воинов, усматривает рай в домашнем очаге. В песне 1789 г. «Аллилуйя» римский папа недаром именуется индюком, поп — жуликом, архиепископ — мерзавцем.

Для политической и идейной направленности песен, сближающей их с гимнами и революционными одами, очень характерно также то, что они резко враждебно настроены против эмигрантов, бежавших за границы родины, вождей международной феодальной реакции и особенно против интервентов, пытавшихся посягнуть на границы Франции и отменить все завоевания революции. Революционно-массовые песни поддерживают и продолжают мотивы и идеи «Марсельезы». Бороться против «Испанца, Австрийца, Англичанина и Пруссака» призывает песня «Поголовное ополчение санкюлотов». Она предвещает врагам, что все они будут «глотать пыль», т.е. будут сокрушены и опрокинуты. Не менее характерен патриотический пафос песни «Санкюлот», относящейся к 1793 г и направленной против захватчиков.

Революционно-массовые песни близки к гимнам и революционным одам и по своему творческому методу. Песни сохраняют образ гигантского масштаба, охватывающий явления, удаленные друг от друга во времени и пространстве. Этого рода образ был характерен для революционных од и гимнов и перешел к ним из лирики классицизма и Просвещения. В песне «Путешествия Красного колпака» (1792) речь идет о «гордых деспотах», которых можно встретить за рубежом, и в Лондоне, и в Берлине, и в Вене, и в Риме, и в Турине, и в Мадриде. В то же время здесь же говорится о Равенстве; оно распространяется от Парижа до Японии и от африканцев до лопарей. В «Песне о котле» (1792) упоминаются, с одной стороны, современные солдаты французской республики и современные «коронованные бандиты», с другой — карфагеняне и римляне.

Еще отчетливее близость революционно-массовых песен к гимну и революционной оде проявилась в присущих им художественных способах лирического, субъективного выражения. Подобно стихотворениям Лебрена, Дезорга, М.-Ж.Шенье и в отличие от камерного жанра элегий и посланий, которые до революции создавались А.Шенье, Вольтером и Гельвецием, песня обращена не к отдельным лицам, а к большим скопищам, толпам людей, касается событий, затрагивающих интересы самых широких масс населения. Она возвещает победы революции,

низвержение абсолютизма, установление политического равенства, а вслед за тем и ликвидацию конституционной монархии. Так же как ода и гимн, революционно-массовая песня характеризуется своей преимущественной действенностью и активностью. Она далека от пассивно созерцательного отношения к миру, который отличал просветительскую поэзию. Создающаяся в годы восстаний и массовых народных движений, она полна, подобно оде и гимну, лозунгов, которые зовут к действию. Она призывает к решительной, самоотверженной борьбе, к смелым, героическим поступкам. Именно поэтому огромную роль в песне, так же как в революционной оде и гимне, играют обращения к участникам событий, о которых она повествует. Так в одной из песен, посвященных падению Бастилии, мы встречаем обращение к национальным гвардейцам, участвовавшим во взятии крепости. Автор песни называет их «победителями Бастилии» и приветствует их за то, что они спасли население Парижа от избиения и расправы. В «Куплетах, посвященных Нации» и относящихся к тому же 1789 г., приветствуются гренадер Дюбуа и офицер Эли за их храбрость и смелость, проявившиеся при штурме Бастилии.

Не менее значительную и также напоминающую революционные оды и гимны роль играют в песнях моторные глаголы, подчеркивающие действенный, динамический характер изображаемой действительности, а также формы повелительного наклонения глаголов, которые обозначают процессы еще не совершающиеся в реальном мире, но только предполагаемые возможными, проектируемые сознанием, мыслью. Так для песни «Поголовное ополчение санкюлотов» характерны призывы, побуждающие друзей к «массовому» наступлению или, точнее, к «движению вперед», чтобы «уничтожить врагов», «подавить тиранов», «утвердить республику над их окровавленными телами»[1]. А в «Новой песне на взятие Бастилии» столь же характерны формы повелительного наклонения, призывающие «дрожать изменников», как только они «увидят нашу твердость»[2].

Преобладающая роль в песнях всякого рода лозунгов и призывов, переносящих изображение за пределы настоящего времени, объясняет огромное значение для песни категории будущего, которая, кстати, встречается довольно часто и в революционных одах, например у Лебрена. Песня зовет в будущее, рисует то, что должно быть. При этом в отличие от оды и гимна она вообще отвергает всякие описания давно прошедших событий, всякое повествование, относящееся к событиям далекого прошлого. Что касается будущего, то устремленность песни в грядущее нередко становится в ней уже не дополнением к главному, как в «Третьей республиканской оде» Лебрена, а временами совсем вытесняет это главное, занимает его место. Не случайно самые замечательные песни периода революции «(Са ira!» и «Карманьола» — оказываются в центральных своих эпизодах устремленными в будущее. В «Са ira!» говорится, что того, кто возвысился — снизят, того же, кто снижен — возвысят[3]. «Карманьола» обращена к друзьям, призывает их к единству и бесстрашию перед лицом врагов. «Если враги нападут на нас, мы отбросим их в сторону»[4], — поется здесь.

Авторы революционно-массовых песен, так же как Лебрен и М.-Ж.Шенье, воспевают не только крушение старого режима, не только победы над интервентами. Они, так же как Лебрен и М.-Ж. Шенье, поднимают вопрос о распространении принципов французской революции на соседние, еще находящиеся под властью феодализма страны, другие государства Европы. Они только ратуют при этом в отличие от авторов гимнов и революционных од за победу в этих странах социальных низов третьего сословия, за торжество бедняков, санкюлотов. Показательна в этом смысле «Патриотическая песня», относящаяся к 1791 г. В ней утверждается, что «все идет хорошо» в «отмщенной» Франции и что все будет идти хорошо на «обиженной земле»[5].

Еще более выразительна в этом смысле песня «Путешествия Красного колпака», воспевающая головной убор, окрашенный в красный цвет. Его носили сторонники революции и он был ее символом. В песне этот Красный колпак, освобождая всюду от феодального гнета бедноту, санкюлотов, распространяет свою власть на другие страны. И при этом приводит в трепет не только ближайших соседей Франции, но и турецкого султана. Песня обращается к «рабам, детям Магомета», которые станут «свободными, получив этот колпак», «пойдут в бой против деспота» и «благословят на глазах султана новый тюрбан французских санкюлотов»[6].

Здесь же, наконец, следует отметить и оптимистический пафос, веру в будущее, уверенность в своих силах, господствующие в революционно-массовых песнях и снова сближающие их с гимнами и революционными одами. Разрыв с трагическим, минорным мировосприятием появляется уже в песнях, посвященных падению Бастилии. В «Куплетах, посвященных Нации» (1789), поется своеобразная отходная «железному веку» и «постыдному Рабству», заявляется, что «наши беды прошли». «Патриотическая песня» 1789 г. призывает отдаться веселью, откинуть заботы и печали. Песню «Обеты республиканцев», возникшую в период Конвента, пронизывает уверенность в том, что свобода будет царствовать повсюду, что Равенство восторжествует, а Деспотизм испустит последнее дыхание, что прусский бандит падет, а адская клика интервенции отправится к дьяволу. В «Песне о котле» говорится о радостном настроении, которое царит среди сторонников нового строя. Певец высказывается здесь против холодности, высокомерия, ратует за приветливость, братство, веселость. Наиболее ярко выражен оптимизм, радостное восприятие

мира в «(Ca ira!», где непрестанно говорится о том, что все удастся, все «пойдет», где непрестанно повторяется, что все предсказанное осуществится, что волнения улягутся, что хорошие времена придут.

2

Во многом продолжая установки гимнов и революционных од, во многом совпадая с ними, песня обнаруживает и немало особенностей, свидетельствующих о своеобразии ее предмета и творческого метода, об её отличии от произведений Дезорга, Лебрена, Руже де Лиля, Мари-Жозефа Шенье.

Любопытно в этой связи, что поэты, создававшие песни и одновременно с ними оды и гимны, стояли несколько особняком среди других создателей гимнов и од. Такую позицию занимал, например, Валькур, в гимнах которого значительного слабее, нежели, скажем, у М.-Ж.Шенье, были развиты консервативные, религиозные мотивы. Недаром в «Строфах Верховному существу» Валькура мотив воодушевления человека божеством был совершенно не затронут. Бог только поддерживает французских воинов в их революционной инициативе, тогда как у М.-Ж.Шенье, у Лебрена, у Дезорга и других, подобных им поэтов, революционная активность у человека оказывается обусловлена богом и его волей.

Отличие революционно-массовой песни от гимна и революционной оды в основном проистекало из разрыва создателей песни с поэтикой классицизма и Просвещения, из их отказа от принципа двухпланового изображения мира. Этот принцип определял творческий метод М.-Ж.Шенье, Лебрена, Дезорга, отчасти Руже де Лиля, если иметь в виду его «Гимн в честь Свободы» и «Гимн в честь Разума», и был связан с пережитками классицизма, Просвещения, с реликтами идеалистической эстетики. Революционная ода и гимн подчиняли реальные действия и мысли лирического героя, а также картину внешнего мира, который окружал героя, сфере разума, отвлеченных идей, миру Верховного существа. План земного бытия, земных вещей и земных настроений, увенчивался вторым, верхним планом. Образ лирического героя и образы врагов и единомышленников перекрывались в одах и гимнах сферой абстрактных сущностей, как бы просматривались через мир идей.

И вот в песнях этот второй, верхний план оказался снятым, вычеркнутым из образа. Реальный мир раскрывается в них самостоятельно и независимо от сферы идей и божества. В песнях, по сравнению с революционной одой и гимном, сильно возросло внимание автора к внешнему миру. Если создатели оды и гимна действовали методом идеализации, абстрагируясь от реальной действительности, то песня перемещает центр тяжести на изображение материального окружения человека, уже не устраняет из образа эмпирическую полноту и богатство подробностей, присущие действительности, показывает последнюю как бы снизу, глазами трудящихся и неимущих масс. В революционно-массовой песне встает вещный мир, мир прозы, нужды. Образ в песне отражает эмпирические детали, песня заполняет его своеобразным материальным реквизитом. Так, в «Письме одного башмачника к другому» недаром возникает речь о нищете, об отсутствии денег, одежды, хлеба, в песне «Башмачник, добрый патриот» снова упоминается про муку и хлеб. В песне «Парижские героини», которая трактует о голодном бунте 6 октября 1789 г., парижские женщины отправляются в Версаль требовать у короля хлеба. В «Базарной песне» рассказывается о налоге на соль и вино, о мясных блюдах, о жажде, а в песне «Аллилуйя» говорится о все возрастающих ценах на хлеб и о спрятанных сокровищах, которыми забиты несгораемые шкафы богачей.

Песня дополняет вещными подробностями образы персонажей. В «Письме одного башмачника к другому» говорится о том, что большие сеньоры и прелаты надменно попирают ногами тех, кто не разъезжает в каретах. В «Путешествиях Красного колпака» речь идет о головном уборе сторонников революции. В «Башмачнике, добром патриоте» в обстановку действия входят половая щетка и сапожный нож, штык и винтовка, а в куплетах «Франсиада» — простыни, солдатские штаны, склады одежды и зерна. В «Песне о котле» фигурируют лакомые явства и блестящие сосуды, ложки и котлы. В «Генгеренгетте» Бонвиля сообщается о сутанах, капюшонах, в песне «Религиозные одежды» (1792) — о сутанах, нагрудниках, рясах, в песне «Башмачник, добрый патриот» поется об обмундировании национального гвардейца. В «Неверующих» Валькура два мира: мир церкви и мир революции сопоставляются друг с другом через вещи — соборы и крепости, колокола и пушки святая вода и ядра.

Конкретизируя изображаемый мир, не опуская при этом его материальной, вещественной наполненности, создатели революционно-массовой песни отражают в ее образах многообразие, сложность, разнохарактерность действительности. Они не ограничивают себя рассказом об эпохальных событиях, но вводят в песнь сообщения о процессах и происшествиях относительно небольшого диапазона и значения. Они наполняют песни рассказами о событиях гораздо менее крупных масштабов, нежели, скажем, взятие Бастилии 14 июля 1789 г. или штурм Тюильри 10 августа 1792 г. Они останавливают свое внимание и на созыве Генеральных Штатов 4 мая 1789 г., и на голодном бунте 6 октября 1789 г., на переезде Людовика XVI из Версаля в Париж, который

был совершен в тот же день по требованию народных масс. Они проявляют интерес к бегству короля за границу летом 1791 г. и к его вынужденному возвращению в столицу.

В силу своей склонности к максимальному насыщению художественного образа фактами песни явились откликом и на самые злободневные происшествия: на опубликование 21 октября 1789 г. так называемого «Военного закона», на уничтожение дворянских титулов, на праздник Федерации, отмечавшийся в июне 1790 г., на упразднение монастырей, на учреждение максимума, на введение республиканского календаря, на учреждение принудительного займа для богачей, которые обязались пожертвовать определенные суммы на нужды революции[7]. По песням в силу их значительной фактической насыщенности можно составить себе гораздо более четкое и детальное представление о последовательном ходе и развитии революции, о своеобразии ее отдельных этапов, чем по произведениям Лебрена, Мари-Жозефа Шенье, Руже де Лиля.

Отсюда не следует, что эти поэты начисто игнорировали события, совершавшиеся в годы революции в реальном мире. В «Патриотической оде на события 1792 г.» Лебрена рассказывалось о низвержении монархии во время народного восстания 10 августа. Кое-какие фактические сведения мы могли бы получить и из стихотворений М.-Ж.Шенье. Но ода и гимн в первую очередь касались не определенных событий, а ведущих процессов всей эпохи, которые и интерпретировались поэтами как победа равенства над сословными привилегиями, как торжество республики над монархией. Лебрена и М.-Ж.Шенье интересовало не само по себе взятие Бастилии, а крушение абсолютизма, которое последовало за падением крепости. Их внимание привлекали не фактические события народного восстания 10 августа, а низвержение монархии, которое явилось результатом этого восстания. Вырастая из конкретных жизненных фактов, возникая как прямой отклик, как прямая реакция на то или иное событие революции, например на взятие Бастилии или штурм Тюильри, революционная ода и гимн в конечном счете элиминировали из своих образов эти конкретные жизненные факты. Они переводили изображаемое в сферу обобщений и переключали внимание читателей на мысли о торжестве разума над предрассудками, о победе свободы над деспотизмом.

Революционно-массовая песня в противоположность оде и гимну не выходит за пределы изображения конкретных жизненных фактов, не допускает в образ абстракций, оторванных от реального мира. Она раскрывает общее через частное и единичное. Конкретные исторические даты и события, к ним относящиеся, самый состав и содержание этих событий, ход и последовательность эпизодов, из которых события складываются, находят свое отображение именно в песнях. Насыщенность революционно-массовых песен фактами реализуется зачастую в них в виде целой системы намеков и ссылок на всем уже известные события, на всем известные их эпизоды и детали. Так, в песнях на взятие Бастилии играют огромную роль всякого рода упоминания о препятствиях, которые чинила развитию революционного движения во Франции в июне 1789 г. «шайка господ», о штурме Бастилии буржуазной милицией, о сопротивлении, которое пытался оказать этому штурму комендант крепости, захваченный в конце концов в плен восставшими и обезглавленный ими.

В тех же песнях о падении Бастилии мы встречаем данные о ходе самого штурма крепости, о том, как после падения крепости над ее башнями, чтобы отметить свободу и «этот великий день», взвились «знамена славы»[8]. Точно так же в «Карманьоле» упоминается обо всех основных эпизодах, составлявших восстание 10 августа 1792 г. Здесь говорится и о действиях швейцарских наемников, охранявших короля, и о поведении войск, поддержавших народ против Людовика XVI, и о том, какую решающую роль сыграли в событиях 10 августа «пушкари», т.е. вооруженный народ, и как отличились в схватке со сторонниками короля «санкюлоты из предместий».

Наряду с системой намеков и ссылок на общеизвестные события, с системой лаконических и раздробленных упоминаний и сведений об этих событиях насыщенность песни фактами осуществляется и через более или менее детальный и последовательный рассказ о только что происшедшем, через более или менее связное повествование о совершившемся. Если уже в гимнах и революционных одах, по сравнению с лирикой Просвещения, значительно повысился удельный вес повествовательного момента, то действительно решающее значение приобрел последний в песнях. События, о которых мы узнавали из од и гимнов, в соответствии с общим принципом изображения, свойственным жанру, подчас располагались в пространственно безбрежных и вневременных границах. Это вытекало из абстрагирующей и идеализующей тенденции, которая доминировала в гимнах и одах.

Новаторством песни явилась максимальная конкретизация в ней времени и пространства. Событие, о котором идет речь в песне, не случайно всегда локализуется во времени. Оно имеет определенную дату, относясь или к 4 мая 1789 г., или к 14 июля того же года, или к 20 июня 1791 г., или, наконец, к 10 августа 1792 г. Рассказ о том, когда именно, где именно, в каких именно условиях, с участием каких именно действующих лиц протекало то или иное событие, из каких стадий, этапов оно состояло, в какой последовательности шли один за другим эти этапы, занял в песне главное место. Некоторые песни, впрочем, сочетают эту связность повествования с широтой временного кругозора. Так, в «Песне санкюлотов» Валькура сообщается по сути дела

чуть ли не о всем революционном периоде, перед нами проходят и падение Бастилии, и начало интервенции, и измена Дюмурье, и взятие Тюильри, и казнь Людовика XVI, и народное движение против жирондистов, и создание первоначального варианта конституции в Законодательном собрании, и выработка якобинской Конституции в Конвенте. В других песнях связность повествования обращается на единичное событие которое расчленяется поэтом на отдельные эпизоды, придвигаясь вплотную к читателю и раскрываясь крупным планом через подробности и детали. Так в песне «Парижские героини», посвященной событиям 5 и 6 октября 1789 г., рассказывается о том, как в Версаль, резиденцию Людовика XVI, отправилась толпа парижского народа, в которой преобладали женщины, как эта толпа пыталась пробраться к королю, как королевская стража оказала ей сопротивление, как произошло вооруженное столкновение толпы с телохранителями короля и с фландрским полком, поспешившим им на помощь, как были убиты представители народа, как, наконец, было нанесено поражение войскам и они были вынуждены отступить перед натиском народной толпы.

3

Доминирующая роль повествовательного момента в революционно-массовой песне, ориентация песни на изображение конкретных событий и ситуаций определяет и способ показа в ней человека, интерпретацию в ней положительных и отрицательных персонажей. Здесь прежде всего следует отметить, что отказ создателей песни от изображения отвлеченных сущностей и Верховного существа приводит к тому, что она имеет дело исключительно с образами реальных людей, действительно существовавших и существующих. Она более близка в этом отношении к «Марсельезе», в которой также действуют только тираны, их рабы и героические республиканские солдаты, но совершенно отсутствуют отвлеченные олицетворения и бог.

Конкретность мира, раскрываемая песней, выражается далее в том, что в песне мы встречаемся с огромным количеством собственных имен, что в ней фигурирует множество образов исторических деятелей. Правда, немалое количество собственных имен, немалое число образов исторических деятелей присутствовало также в гимнах и революционных одах. Но создатели последних, следуя в этом отношении традициям просветительской лирики, если и вводили образы исторических деятелей, индивидуальные человеческие фигуры, то всегда лишь в связи с определенными историческими концепциями, лишь как примеры определенных типических явлений, установленных человеческим разумом. Так у Лебрена появлялись образы Тита, Нерона, Генриха IV, Карла IX. Вне оды, в объективном пространстве и времени они существовали изолированно, в разных странах и эпохах. Объединялись они лишь мыслью автора, становясь членами, звеньями смысловой антитезы, противопоставляющей деспота и «просвещенного монарха».

В песне образы исторических деятелей как бы высвобождаются из-под власти авторского сознания, из-под концепции автора. Они оказываются связанными друг с другом через единство объективной ситуации, они включаются в единое объективное пространство, пространство одной страны, одного города, они соединяются в одной временной среде, в одной эпохе. Они представляются здесь уже не составными частями антитезы (мысли), а участниками определенных событий, людьми, принимающими участие в определенных действиях. Именно так трактуются в «Карманьоле» Людовик XVI и Мария Антуанетта. Они рисуются на фоне событий, связанных с народным восстанием 10 августа, как лица, пытавшиеся подавить восстание. В «Песне санкюлотов» Валькура говорится о прусском короле Фридрихе, о герцоге Брауншвейгском, о генерале Дюмурье, о Людовике XVI. Но речь о них идет только как об элементах единого действия, лишь как о лицах, участвовавших в интервенции феодальных стран на территории Франции (герцог Брауншвейгский), как о лицах, сначала сопротивлявшихся интервенции, но затем перешедших на ее сторону (Дюмурье), как о лицах, способствовавших этой интервенции (Людовик XVI, король прусский Фридрих). Точно так же в одной из песен 1789 г. действуют Людовик XVI, Мария Антуанетта, брат короля граф д'Артуа, королевский министр герцог де Полиньяк. Но они интересуют создателя песни не вообще, а лишь по их поведению в обстановке, которая создалась в стране в первые месяцы после 14 июля 1789 г.

То, что в песне решает все само изображаемое событие, а не авторская мысль, что песня отличается повествовательным характером, объясняет и наличие в песне образов таких исторических деятелей, которые не приобрели широкую известность, независимую от данного события. Так в «Куплетах, посвященных нации», фигурирует Эли, офицер, первым вошедший в захваченную народом Бастилию. Так в «Новой песне на взятие Бастилии» речь идет о коменданте Бастилии Делонне, который был убит во время ее штурма, и о купце Флесселе, который обманывал восставших, не снабжая их обещанным оружием и продовольствием. Так в песне «Волшебный фонарь» упоминается Фуллон, королевский чиновник, повешенный толпой на фонаре.

Конкретно-реалистический характер песни, ее насыщенность фактами определяет и изображение в ней людей, представленных уже не в качестве индивидуальных фигур, являющихся уже не историческими деятелями. Рисуя такого рода персонажей, песня сохраняет в их образах разнообразие и богатство оттенков и вариаций реального мира. Если ода и гимн, рисуя действительность, давали ее в рамках абстрактной схемы, если у М.-Ж.Шенье и Э.Лебрена обличались только деспоты и их рабы, прислужники тирана и люди, восставшие против него, то песня выходит за пределы этих отвлеченных образов. Показывая людей, она максимально учитывает не их общие качества, сближающие их между собой, а различия между ними. Выступая против различных социальных сил, поддерживающих старый порядок, она отличается более конкретным и индивидуализированным составом персонажей.

Конечно, в песнях допускаются самые решительные выпады против тиранов, деспотов, королей, аристократов, вельмож, как о том свидетельствуют хотя бы «Туренское рондо», относящееся к 1792 г., песня 1793 г. «Санкюлот» или «Песня санкюлотов» Валькура того же года, или же, наконец, «Письмо одного башмачника к другому». Но песня в то же время не ограничивается этими обобщенными образами, допускает более детализованные и дифференцированные. Так, «Доброе предсказание» («La bonne aventure») высмеивает судейских крючкотворов, финансистов, обрушивается на благородных маркизов и герцогов, на графинь и принцесс, на клерикалов. Песня «Возвращение Лиона» (1793) не дает пощады щеголям. «Песня санкюлотов» Валькура подвергает осмеянию «наглых маркизишек» и «тиранов в камилавках». «Патриотическая песня» 1791 г. преследует аббатов, прелатов, монашескую братию. «Генгеренгетта» Бонвиля обличает щеголей и кокеток, монахинь и святош. Она берет под обстрел разъяренных революцией аристократов, попов, которым рекомендуется прочитать проповедь с эшафота перед тем, как они будут гильотинированы.

В «Санкюлоте» (1793) мы обнаруживаем чрезвычайно интересный детализированный портрет «умеренного», которому автор песни противопоставляет санкюлота. «Умеренный» старается всеми способами уклониться от военной службы, оказывается не в состоянии быть солдатом, не хочет идти в бой, чтобы защищать республику, не способен переносить тяготы военной службы. Солдатское ружье кажется ему чересчур тяжелым, его оглушает грохот пушек, его короткие штаны (la culotte) не приспособлены для войны и только мешают ему Он не понимает, как можно именовать своими братьями людей, бывших его слугами и цирюльниками Это эгоист и «человек без родины».

Особенно интересны в своих обличениях «Патриотическая песня» 1789 г., «Песня о максимуме», написанная Ладре в 1793 г., и «Песня о принудительном займе» (1793), обращенные уже не против маркизов и епископов, но против крупной буржуазии. «Патриотическая песня» 1789 г. направлена против людей, которые живут за счет других, она призывает строго наказать «презренное отродье», «вероломные руки», из-за которых растут цены на продукты, попадающие к беднякам только лишь после того, как эти продукты принесут богатству несправедливые барыши. В свою очередь «Песня о максимуме» издевается над богачами, которые хотят удушить родину. В ней высмеиваются жадные торговцы и богатые купцы, которые загромождают продуктами свои склады и стремятся, чтобы все вздорожало. По словам Ладре, закон о максимуме захватил этих купцов в ловушку и они вынуждены идти на уступки. Ладре рисует в «Песне о максимуме» богатых фермеров, владельцев хлебных амбаров, спекулянтов. Он выступает против них, поскольку они думают только о собственном обогащении и поддерживают дороговизну. Он напоминает им, что «земля принадлежит нам», т.е. большинству населения страны, и советует работать на всех, а не только на себя. «Песня о принудительном займе» посвящена нуворишам. Она нацелена на разбогатевшего маклера, который разъезжает, будто бывший князь, в хорошеньком фаэтоне, на придворного лакея, составившего себе состояние продажей подержанных вещей и ставшего владельцем ренты в 100 тысяч экю. Она обращает свое сатирическое жало на биржевых игроков, проедающих свои прибыли в первоклассных ресторанах, на «земледельца», который приобрел 1000 арпанов земли, сделался богачом и «хозяином великолепного замка своего бывшего сеньора»[9].

«Песня о принудительном займе», «Патриотическая песня» 1789 г. и «Песня о максимуме» отличаются друг от друга степенью своей агрессивности в отношении богачей. В «Песне о максимуме» крупная буржуазия представлена как враг революции, как бунтовщик, с которым нельзя мирно договориться, которому можно только угрожать смертной казнью. Автор «Патриотической песни» 1789 г. угрожает богачам (если они не одумаются) обысками и гильотиной, но в то же время благожелательно высказывается о «честной индустрии», «о богатстве», которые создают «талант и труд», т.е. обнаруживает свое примиренческое отношение к крупной буржуазии. Что касается «Песни о принудительном займе», то представители буржуазии трактуются в ней не как враги народа, а как сыновья одной с ним матери, но сыновья вместе с тем склонные забывать о ней.

Позиция Ладре и отчасти позиция автора «Патриотической песни» не разделяется, однако, авторами всех революционно-массовых песен. Позиция автора «Песни о принудительном займе» характерна для революционно-массовой песни в целом, ибо последняя числит в качестве первоочередного врага все-таки представителей старого режима, в частности короля и придворных, а не верхушку третьего сословия, хотя и не считает представителей последней своими друзьями и союзниками. Другое дело, что она характеризует короля совсем по-иному, нежели Лебрен, М.-Ж. Шенье, Дезорг. Автор песни как бы смотрит на него сверху вниз, дает его уже не как грозное и опасное явление, раскрывает его в «сниженном» аспекте, как явление уже побежденное. В «Патриотической песне» (1791 г.) недаром поется о королях, которых обуял страх при виде республик. Революционная массовая песня вообще снимает с образов короля и королевы возвеличивающий их ореол, показывает их реалистически. Людовик XVI и Мария Антуанетта представлены авторами революционно-массовых песен как существа, лишенные пышных атрибутов королевской власти, до предела приближенные к их подлинному реальному облику, такими, какими они были на самом деле. Порой они интерпретируются так, как если бы они были персонажами комедии. Автор песни зачастую обращается с ними попросту, «запанибрата».

Так, в «Карманьоле» Людовик XVI выглядит хитрым, но в то же время бессильным. Он считает себя «победителем», но на самом деле «плохо знает доблесть» народа. Он недаром квалифицируется здесь «толстяком» и «дуралеем», именуется нарочито фамильярно «господином Veto»[10]. Королева Мария Антуанетта, как о ней рассказывается в «Карманьоле», зловредна, полна ненависти к народу, мечтает уничтожить весь Париж, положить парижан «на обе лопатки». Но замыслы ее рушатся. Во время ее столкновения с народом ей расквасили нос. И тогда обнаруживается ее трусливость. Когда ее привозят в тюрьму и она видит башню тюрьмы, она порывается убежать и ее охватывает приступ тошноты[11]. В том же сниженном, реалистическом аспекте представлены Людовик XVI и Мария Антуанетта и в одной из песен 1789 г., где король именуется рогоносцем, а в Марии Антуанетте подчеркивается ее похотливость. Здесь, кстати, сниженными даются и сторонники короля, граф д'Артуа, представленный развратником, и герцог де Полиньяк, названный негодяем.

4

Наряду с образом врага революционно-массовая песня создает и положительный образ, образ защитника революции и республики, каким не случайно явился ремесленник, человек из социальных «низов». Уже песни 1789 г. недаром поются от имени башмачника или бедняка («Патриотическая песня» 1789 г.). Уже в них рассказывается о простых женщинах, решившихся отправиться в Версаль. Позже к этим фигурам присоединяются образы раба («Путешествия Красного колпака», 1792), солдата, простого парня («Песня о котле», 1792) и, наконец, образ санкюлота. В «Песне о котле» (Chanson de la gamelle») людям, живущим во дворцах, скучающим от безделья и одержимым зевотой, людям, «ослабевшим от отдыха», плутам, придерживающимся «хорошего тона», противопоставляется простой солдат, здоровый парень. Он ведет безыскусственный (sans facon), беззаботный и в то же время полный удовольствий образ жизни. Он ест из общего котла, наделяющего человека мужественной силой, а его бодрое настроение вытекает из того, что он не бездельничает, а занят работой[12]. И бедному солдату, который «ест из общего котла», завидуют «венценосные разбойники», «изгнанные, осмеянные, умирающие с голоду»[13].

Завершает эту серию фигур образ республиканца и санкюлота, возвеличение которого ставят перед собой в качестве своей основной цели песня 1792 г. «Туренское рондо», а также песни времен революционного террора: «Санкюлот», «Обеты республиканцев», «Поголовное ополчение санкюлотов» и, наконец, «Песня санкюлотов», написанная А.Валькуром. Стремясь дать положительный образ санкюлота, автор «Туренского рондо» утверждает, что именно у санкюлота, а не у вельмож, не у «богатых разбойников» можно обнаружить добродетели, что именно санкюлот способен быть хорошим семьянином, так как он сочетает в себе красоту, мягкость, ум, просвещенность, что именно санкюлоту пристало жить в раю, о котором когда-то возвещали священники. Со своей стороны «Песня санкюлотов» Валькура трактует санкюлота как единственно возможный предмет песнопения. В прежние годы, во времена «ужасного царства тиранов» — рассказывается в песне — воспевались деспоты. Теперь пришла очередь воспевать санкюлота. К этому и призывает песня Валькура. Санкюлот изображается у Валькура как самый последовательный и решительный революционер, яростный противник абсолютизма. Он свободен от монархических иллюзий и признает только демократическую и республиканскую конституцию 1793 г.

Образ санкюлота, бедняка у авторов революционно-массовой песни существенно отличается от образа патриота, поднявшегося на борьбу против внешнего врага, против зарубежной феодальной реакции, против интервентов, который был создан в произведениях М.-Ж.Шенье, Лебрена и в первую очередь в «Марсельезе» Руже де Лиля. Конечно, образ санкюлота в песне сохраняет свою связь с темой патриотизма, защиты родины от захватчиков. Патриотическая тема входит в песню как одна из ее ведущих тем. Об этом свидетельствует «Песня на смерть Луи

Капета», т.е. Людовика XVI, написанная Ладре, анонимная песня «Бешенство и безумие королей», анонимная песня «Пробуждение дядюшки Дюшена». При этом в образе санкюлота преодолевается известная ограниченность, свойственная фигуре патриота, сосредоточенного в гимнах и одах на борьбе с внешним врагом. Санкюлот изображается в песне не только как противник интервентов и зарубежных тиранов. «Песня санкюлотов» Валькура дает его в антитезе не только к герцогу Брауншвейгскому или прусскому королю Фридриху, но и к внутреннему врагу. Она сталкивает его с лжепатриотами, т.е. фельянами. Она раскрывает его в контрасте с жирондистами, «изменниками, засевшими в сенате», которых тогда называли «государственными людьми» и которые на самом деле «служили деспотам». В песне времен революционного террора, озаглавленной «Санкюлот», воспевается бесстрашный, мужественный санкюлот, хороший солдат, «ретиво» исполняющий свой долг защиты республики, всегда готовый идти в сражение и притом всегда веселый. Очень характерно, что санкюлот противопоставлен в песне уже не интервентам и эмигрантам, а «умеренному», притаившемуся и замаскировавшемуся внутреннему врагу революции, который только прикидывается ее другом.

Образ санкюлота в революционно-массовой песне любопытен и тем, что он абсолютно автономен и независим в своих действиях. В этом отношении он резко отличается от образа патриота в гимнах и революционных одах, которые трактовали его в качестве лица, подчиненного абстрактным сущностям, Свободе, Разуму, Равенству или Верховному существу. Он напоминает лишь ту трактовку патриота, которую проводил в своей «Марсельезе» Руже де Лиль. Следует вспомнить, что Руже де Лиль раскрывал образ защитника революционных завоеваний независимым от каких бы то ни было импульсов свыше. Нельзя забывать в то же время, что в других своих произведениях, написанных до «Марсельезы» («Гимн в честь Свободы») и после нее («Гимн в честь Разума»), Руже де Лиль избегал подобного образа.

Как бы то ни было, но уже не в Верховном существе, не в Разуме, не в отвлеченных понятиях Свободы и Равенства, а в плебее, выходце из рабочих предместий Парижа, из социальных низов «третьего сословия» авторы песен видят основную силу, движущую революционные события. В песнях, относящихся к первому этапу революции, мы встречались, правда, еще с образом существа, стоящего над человеком и им руководящего, с образом бога. Так, в «Новой песне на взятие Бастилии» (1789) утверждалась высшая доброта бога, который проникся жалостью к людским бедам. «Бог сражений» сумел внушить людям подлинную воинскую отвагу и, чтобы отомстить за Францию, сделал их победителями. Но этот образ существа, помогающего и покровительствующего человеку, руководящего людьми, которые совершают революцию, несколько осложняется в той же «Новой песне», поскольку в ней одновременно с тезисом о боге имеются и соображения совсем иного порядка. В ней утверждается, что падению «отвратительной и могущественной» крепости — «могиле стольких семейств», источнику стольких рыданий — население Франции обязано буржуазной милиции, французским гвардейцам.

В ходе дальнейшего развития жанра революционно-массовых песен образ бога вообще исчезает из них. В песне «Осада Лилля» (1792) человек, который способен освободить свою страну, сам представляется «богом на земле». Это новая тенденция в изображении участника революционного движения особенно отчетливо проявляется в песнях периода якобинской диктатуры. На месте бога или Верховного существа оказывается реальный человек, простолюдин, бедняк. Санкюлоты, поется в «Песне санкюлотов» Валькура, призвали народ к восстанию против старого режима, «разбили адское иго» и сравняли богачей и бедняков. Благодаря санкюлотам французы перестали «лежать в пыли» перед деспотом, уничтожили в день св. Лорана (т.е. 10 августа 1792 г.) монархию и казнили Людовика XVI. Санкюлотам французы обязаны своим победам на фронтах над вражеской коалицией. Благодаря санкюлотам, «храбрым солдатам», потерпел крушение заговор Дюмурье, который пытался повернуть свою армию против Парижа, но был встречен несогласием своих солдат. Санкюлоты вызвали народное восстание против жирондистов. Они отменили конституцию 1791 г., основанную на имущественном цензе при голосовании и предназначавшуюся для «низких холопов деспота». Они создали конституцию 1793 г., которая «высказалась за равенство» и «укрепила свободу».

Та же мысль о самостоятельности народа, о независимости его поступков проводится в «Обетах республиканцев». Здесь недаром заявляется, что «свобода воцарится повсюду», что всюду «восторжествует равенство», но уже не в результате вмешательства Свободы или Равенства, а «благодаря солдатам республики», которые разобьют «прусских разбойников» и «австрийских рабов». Благодаря им исчезнет «адская шайка» интервентов и эмигрантов. В «Поголовном ополчении санкюлотов» не утверждается уже, что Свобода направляет и вдохновляет республиканцев на борьбу. «Наши гордые республиканцы, — поется в песне, — истребили всех этих мошенников». И в другом месте той же песни: «Родина ждет смерти всех этих злодеев от наших рук». В песне упоминается разум, но совсем в ином смысле, нежели в революционной оде и в гимне. Про врагов говорится здесь, что «на их стороне измена», в то время как у республиканцев — разум. Последний рассматривается в песне как способность, свойство республиканца, свойство, находящееся в его власти, подчиненное ему.

1 Courons en masse, mes amis,
Pour ecraser nos ennemis...
Abattons les tyrans
Et sur leurs corps sanglants
Plantons la Republique.
(Здесь и далее революционно-массовые песни цитируются по сб. песен: «Revue des chefs d'oeuvre du 18 siecle». P., 1900, v. 17; и по сб.: L.Damade. Histoire chantee de la Premiere Republique. P., 1892).

2 Tremblez, perfides
En voyant notre rermete...

3 Celui qui s'eleve, on l'abaissera
Et qui s'abaisse l'on elevera...

4 Amis, restons toujours unis,
Ne craignons pas nos ennemis
S'ils viennent neus attaquer
Nous les ferons sauter

5 Deja ca va
Pour la France vengee
Et ca ira
Pour la Terre outragee.

6 L'esclave, enfant de Mahomet,
Libre, en recevant ce bonnet,
Va, frapper les despotes.
Deja sous les yeux de Sultan
Il benit Ie nouveau turban
Des francais sans-culottes.

7 Переводы песен, посвященных этим событиям, см. в сборнике «Песни французской революции». М., «Academia», 1934.

8 Nous voila maitres, l'on voit parattre
Dessus.les tours
Drapeaux de gloire de la victoire
De ce grand jour.

9 Parlons de ce cultivateur
A mille arpents de terre;
Du beau chateau de son seigneur
Il est proprietaire

10 Son mari, se croyant vainqueur
Connaissait peu notre valeur.
Va, Louis, gros paour
Du Temple dans la tour.

11 Quand Antoinette, vit la tour,
Elle voulait faire demi tour
Elle avait mal au coeur
De se voir sans honneur.

12 On s'affaiblit dans Ie repos,
Ouand on travaille on est dispos.
Que nous sert un grand coeur
Sans la male vigueur
Qu on gagne a la gamelle.

13 Bientot les brigands couronnes
Mourant de faim, proscnts, bernes,
Vont envier l'etat
Du plus pauvre soldat
Qui mange a la gamelle

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

7. ЛИРИКА СИЛЬВЕНА МАРЕШАЛЯ *

1

Крупнейшим поэтом первой французской революции был Сильвен Марешаль (1750—1803). Его лирика, правда, возникла задолго до событий 1789—1794 гг., еще в 70-х годах XVIII в. Но в своих оппозиционных тяготениях, предвещавших революцию, уже на ранних своих этапах, хотя, может быть, и не с самого начала, она носила следы воздействий поэзии Просвещения. В 90-х годах лирика Марешаля обогатилась завоеваниями революционных гимнов и од, стала более близкой к творчеству Руже де Лиля, Э.Лебрена, М.-Ж.Шенье, нежели к наследию Вольтера и Гельвеция. Она вместе с тем оказалась тогда же на совершенно иных, более прогрессивных позициях, по сравнению с поэзией революционных гимнов, устранив более основательно, чем последняя, идеалистические реликты старой оды и проникнувшись более глубоко демократической тенденцией. Лирика Марешаля в этом смысле была близка плебейской комедии «реального факта» и массовой революционной песне.

Чтобы разобраться в таком сложном явлении как лирика С.Марешаля, необходимо начать с анализа его ранних стихотворений, написанных им до революции.

Марешаль родился в семье торговца и получил юридическое образование. Адвокатом или нотариусом он, однако, не стал, но работал в течение многих лет библиотекарем мазариниевской библиотеки. И с двадцати лет начал выступать в печати как поэт, драматург, философ, автор моралистических, антирелигиозных и исторических сочинений.

Начало деятельности Марешаля как лирического поэта относится к дореволюционному периоду, к первой половине 70-х годов. В это время создаются его стихотворения, составившие в 1777 г. сборник «Библиотека любовников», а впоследствии в значительной своей части перепечатанные в «Анакреонтических песнях и стихах», которые вышли в свет без даты на титульном листе (М.Домманже в своей книге о Сильвене Марешале относит эти песни и стихи к 1788 г.)[1]. В стихотворениях, вошедших в сборник «Библиотека любовников», Марешаль воспевает земное бытие, земную красоту, любовную страсть. Поэт удовлетворен своим существованием, поскольку в нем царствует мир, поскольку в его хижину, крытую соломой, не доносится никакой шум извне. Он восторгается своей хижиной как убежищем. Она расположена на берегу спокойного ручья, вдали от города, где «золото вербует сердца», так что на последние «нельзя положиться». Марешаль воспрещает своему привратнику пропускать к нему слепую Фортуну и Мудрость, так как не верит в тщеславие и именует занятия философией, попытку постигнуть смысл существующего, — «ученой скукой». Он опасается, что Фортуна и Мудрость принесут с собой «заботы», прогонят Счастье, Мир и Смех.

Поэзия Марешаля носит в начале 70-х годов идиллический характер, она игнорирует жизненные противоречия, зло, уродство или вернее допускает возможность их существования, только относя его за пределы ближайшего окружения. Марешаль не избегает, правда, и в своих ранних стихах минорного тона, отдает дань мотивам печали и грусти. Поэт говорит о себе как о несчастном, называет себя неудовлетворенным судьбой. Он жалуется на свое одиночество, рассказывает о своем ложе, окропленном слезами, о своей чахнущей юности, о том, что его сердцу чего-то не хватает. И, однако, все эти горести вызваны только неладами в области любви и отношений с возлюбленной. Мир в целом представляется Марешалю лишенным крупных изъянов; несчастья, постигающие поэта, — только случайность, не имеющая корней в действительности, выделяющаяся как своеобразное исключение на фоне всеобщей гармонии. Уже судя по интерпретации любви у раннего Марешаля, ему совершенно чуждо то понимание любви и неудач, с ней связанных, которое было свойственно Андре Шенье, писавшему свои стихи в 80-х годах. А.Шенье связывал эти неудачи с несовершенством тогдашнего общественного строя и являлся в своей поэзии наиболее ярким представителем позднего Просвещения.

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

---

* В дополнение к этой главе: ***Ю.Попов.*** **Публицисты Великой Французской революции,** ***С.Киясов*****. Сильвен Марешаль,** ***К.Добролюбский*****. Термидор,** ***Г.Черткова*****. От Бабефа к Буонаротти: движение во имя равенства или заговор равных?,** ***А.Матьез*****. Термидорианская реакция (часть 1, 2),** ***М.Домманже*****. Бабеф и заговор Равных,** ***П.Щеголев*****. Заговор Бабефа,** ***П.Щеголев*****. После Термидора,** ***И.Эренбург*****. Заговор Равных,** ***Г.Кунов*****. Политические кофейни: парижские силуэты времен Великой французской революции,** ***А.Иоаннисян*****. Коммунистические идеи в годы Великой французской революции,** ***Д.Туган-Барановский*****. Наполеон и Республиканцы,** ***Х.Момджян*****. О философских и политических взглядах С.Марешаля, Литература Революции (обзорная словарная статья в энциклопедии), СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ (пьеса, 1793 г.), Статьи в «Парижских революциях»,** ***Ф.Буонарроти*****. Заговор во имя равенства документы,** ***С.Великовский*****. Поэты французских революций 1789-1848 гг.,** ***А.Олар.*** **Христианство и Великая французская революция, Культ Разума и культ Верховного существа во время Великой французской революции.**

Лирика Марешаля первой половины 70-х годов вообще гораздо ближе не к лирике просветителей, а к лирике Парни. Так же как Эвaристу Парни, раннему Марешалю чужд рационализм классицистов и просветителей. Он пренебрегает активной, новаторской мыслью, культом свободной мысли, который присущ всем поэтам классицизма и Просвещения от Буало до Вольтера, Гельвеция, А. Шенье. Он склоняется, так же как Парни, не столько к сфере идей, сколько к жизни чувств и ощущений, к миру материальных явлений. Отсюда вытекает своеобразный эмпиризм раннего Марешаля. Он ведь не выходит за рамки созерцания, не прорывается к глубинному плану действительности, к ее смыслу.

2

Второй этап развития лирики Сильвена Марешаля образуют его стихотворения конца 70-х годов, опубликованные в 1781 г. под названием «Ad majorem gloriam Virtutis»[2]. Фрагменты моральной поэмы о боге» Марешаль выступает в этих фрагментах уже не подражателем Парни. Он следует здесь другой литературной традиции: переходит от скрытого несогласия с существующим на сторону просветителей, к более прямой оппозиции против абсолютизма. Это обусловливает радикальное изменение творческого метода и жанра, в котором он писал до сих пор, судя по «Библиотеке любовников» и «Анакреонтическим песням». Именно отсюда позиция отрицания и критического разоблачения существующей действительности. Именно отсюда принцип размышления надо всем, что совершается в мире, принцип, выражающийся в вопросах, сомнениях, которые возникают в сознании поэта и составляют исходную основу его стихотворений Возникающие вопросы, поиски ответов на них, самая потребность в размышлении свидетельствуют о недовольстве поэта наличным миром, о несогласии поэта с ним. Он не принимает его как нечто данное, само собой разумеющееся, не подлежащее обсуждению.

Вместе с тем из отсутствия массовой оппозиции во Франции 70-х годов проистекают дополнительные моменты, характеризующие жанр размышления у Марешаля. Жанр размышления, складывавшийся в своих первоначальных очертаниях еще у Буало (он назывался у него сатирой) и позже разработанный Вольтером и Гельвецием (у них он назывался стихотворной речью или посланием), представляет собой у Марешаля раздумье поэта о мире, но поэт рисуется у него, так же как у Буало и Вольтера, одиноким, находящимся в изоляции, в отдалении от других людей. Его идеи и соображения не находят нигде и ни в ком поддержки. Он мыслит, а не видит существующее, ощущает его отдаленность и изображает его в самых общих контурах. Он отвлекается от конкретного, от эмпирических деталей, от непосредственного окружения.

Фрагменты Марешаля, правда, характеризовались наличием в них многочисленных обращений: к богословам, священникам, к королям, властителям, к женщинам, друзьям, народу. Эти обращения свидетельствовали о том, что поэт стремился выйти из одиночества, из изоляции, пытался установить широкие связи с внешним миром. Как и Андре Шенье, он отражал в своем творчестве конца 70-х годов приближение и нарастание революционной ситуации в стране. Обращения не составляли, однако, в поэзии Марешаля конца 70-х годов преобладающей линии. Из 54-х фрагментов его сборника 1781 г. только 24 содержали вообще обращение, в то время как другие 30 представляли собой медитации в чистом виде. К тому же обращения у Марешаля конца 70-х годов чрезвычайно редко содержали прямые требования, адресованные к другим людям, или призывы, вынуждающие последних к новому поведению, к существенным изменениям. Собственно только два из них, 33 и 37 фрагменты — исключения из общего правила. Первый содержал обращение к королям, предлагавшее им вести себя как подобает просвещенным монархам. Во втором имелось обращение к смертным, призывавшее их собраться, вооружиться, сжечь храмы. В большинстве своем фрагменты сборника 1781 г. лишь констатировали существующее положение вещей, лишь противопоставляли это реальное положение выдумкам, иллюзиям, ошибочным представлениям.

И все это, впрочем, не мешало серьезному отличию лирики Марешаля второго периода, проникнутой духом Просвещения, направленной на отрицание существующего, от стихотворений более ранних, в которых вместе с отсутствием просветительских традиций вообще отсутствовала категория отрицания. Стихотворные фрагменты, созданные Марешалем в конце 70-х годов, если сравнивать их с «Библиотекой любовников», носят исключительно мрачный, минорный характер. Поэт говорит в них о «неутешной» земле, о «нелепом» земном шаре (21-й фрагмент). Земля представляется поэту «полями нищеты» (20-й фрагмент). Ничего благополучного, утешительного, никакой идиллии не обнаруживает поэт в действительности. На земле, как свидетельствует об этом 50-й фрагмент, свирепствуют жестокие войны, над ней царствует смерть, предрассудки, голод. Она захлебывается кровью животных (16-й фрагмент). Она напоена кровью несчастных людей. На каждом шагу человека подстерегают жгучее беспокойство и мрачное горе (50-й фрагмент). Пребывание его на земле переполнено опасностями (1-й фрагмент).

Очень важно при этом, что колорит мрака не присущ у Марешаля жизни как таковой. Мир представляется поэту ужасным не сам по себе, а лишь потому, что в нем присутствует социальное неравенство, что в нем сильные угнетают слабых. Марешаль недаром подчеркивает, что прекрасная вселенная превращена в тюрьму (1-й фрагмент). С грустью и возмущением рассказывает поэт в 50-м фрагменте о засилии жестоких победителей, толкающих «невежественный народ» на войны. В 1-м фрагменте он говорит о «наглых взорах преступных богачей». В 16-м фрагменте сообщает, что ему слышится «смех счастливого преступления». Если Марешаль указывает в ряде стихотворений на торжество сильных, победителей, на победу преступления, то, с другой стороны, он демонстрирует в тех же фрагментах «униженных праведников» (1-й фрагмент) или угнетенных людей, живущих в одиноких хижинах (9-й фрагмент). Всюду поэт открывает страждущих (1-й фрагмент). Всюду на глаза ему попадаются люди, которые плачут и никем не утешены (20-й фрагмент). «Несовершенным зданием» именует он все, что окружает его (31-й фрагмент).

Обличение ужасного мира приводит Марешаля к критике бога И религии. Если богословы, защитники бога, противополагают уродству и злу земли благостность и гармонию небесной, «потусторонней» сферы, то поэт объявляет потусторонний мир и бога источником неблагополучия и несчастий, царствующих на земле. И здесь Марешаль делает шаг вперед в сравнении с той оппозицией существующим порядкам, которую проводил в своих стихотворных речах «О человеке» Вольтер. Последний ведь, признавая» что земля находится во власти зла, считал вместе с тем вполне возможным существование добра за пределами земного мира, считал возможным и существование бога как носителя добра («Поэма о лиссабонском землетрясении»). Он шел здесь на явный компромисс с религией, заявляя себя деистом, хотя и оставался непримиримым врагом церкви. И вот в отличие от Вольтера Марешаль не соглашается ни на какой компромисс. Он выступает уже в стихотворениях конца 70-х годов с последовательно атеистических позиций. Он утверждает, что религия санкционирует земное неравенство, земные злодеяния и насилия. Бог допускает существование зла на земле. Его главная вина — соучастие в земных преступлениях.

Но поэт не останавливается на этом. Он не довольствуется признанием того, что бог, не борясь со злом, не уничтожая его, тем самым может способствовать могуществу последнего. Марешаль подвергает сомнению самое существование божества. Наличие в мире зла и господствующее положение последнего на земле служат поэту основным аргументом для отрицания бога.

Наличие зла свидетельствует против бытия бога, — заявляет Марешаль. Ибо очень существенно, что бог не в состоянии уничтожить зло или во всяком случае ограничить его и нейтрализовать. Он тем самым не всесилен, не всемогущ, а именно во всемогуществе божества, в том, что он — первопричина всего, богословы усматривают его основной атрибут, его raison d'etre, смысл его существования.

Но бог не только не способен из-за своего бессилия быть оплотом против мирового зла. Его имя, которым прикрываются священники, придумавшие его, умножает существующие преступления и насилия, порождает их дополнительные формы. Количество несправедливостей возрастает именно от религии, которая вызывает религиозные войны, преследования инакомыслящих, костры и пытки инквизиции.

3

Для поэзии Марешаля конца 70-х годов весьма существенно, что его пессимизм не беспределен. Указывая на определенные причины, способствующие происхождению и укреплению зла, связанные с социальным неравенством и религией, с понятием бога, отрицая универсальность зла, устанавливая его ограниченность, Марешаль полагает вместе с тем, что в мире имеются силы, свободные от зла и. противодействующие ему. Священнику, придумавшему бога и ставшему вследствие этого подлинным источником, настоящей первопричиной многих ужасов земного шара, Марешаль противополагает в 9-м фрагменте «человека добра» или «честного человека», именуя его, кроме того, в 20 и 32-м фрагментах «человеком без предрассудков» и называя его во 2, 9, 14, 16, 23, 24-м фрагментах «мудрецом».

Образ «человека без бога», честного человека или мудреца перекликается в какой-то степени с образом «просвещенного монарха», выдвигавшегося просветителями и в первую очередь Вольтером. Не случайно в 37-м фрагменте есть обращение к королям, «царствующим над рабами», т.е. сохраняющим в своем облике черты абсолютных монархов, бесконтрольных властителей, деспотов. Королям предлагается аналогично тому, как это уже предлагалось им в одах и посланиях Вольтера, а несколько позже и в оде Э.Лебрена «Короли», «распустить узы» религии и издавать хорошие законы. Просвещенный монарх, мудрец на троне должен, по мысли Марешаля в том же фрагменте, заменить собой бога. Если народу нужен бог, заявляет поэт, то богом может стать именно король, человек, стоящий во главе государства. И поэт высказывает пожелание, чтобы в королевский дворец приходили как в храм, чтобы народ взирал на королей со

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

священным уважением, чтобы он забыл о богах и думал о Тите. Последний, кстати, просветителями трактовался именно как образец просвещенного монарха.

На образе мудреца на троне Марешаль, впрочем, не останавливается особенно долго, и 37-й фрагмент, имеющийся в издании 1781 г., из изданий последующих, вышедших уже в годы революции, исключается. Да и в первом издании образ просвещенного монарха не появляется нигде за пределами 37-го фрагмента. Мысль Марешаля о мудреце остается у него в подавляющем большинстве случаев отделенной от мысли о просвещенном монархе, о «просвещенном абсолютизме». Для образа мудреца у Марешаля чрезвычайно важно, что мудрец бывает у него чаще всего частным человеком, а если и выступает в качестве политического деятеля, то является в таком случае республиканцем (Брут, Катон, Аристид) или всего-навсего министром (Лопиталь).

Как бы то ни было, но основное для мудреца у Марешаля это то, что он раскрывается в антитезе к богу. Если бог через своих верных слуг — церковников — уродует и портит мир, поощряет и укрепляет в нем страдания и несчастья, пороки и насилия, если он допускает муки людей на «нелепом» земном шаре, то мудрец, напротив, исправляет это (21-й фрагмент), устраняет из мира зло, искореняет в нем пороки, предрассудки, дает покой земле (19-й фрагмент), уничтожает все, мешающее человеку спокойно, мирно жить. Характерно в этом смысле сопоставление мудрецов и богов, сопоставление, проводимое Марешалем не в пользу последних. В 21-м фрагменте Марешаль прямо утверждает, что мудрец значительнее, чем бог, что бог более ничтожен, чем Регул, что Брут сделал для римлян больше, чем все их боги, что «тот, кто выступил в защиту Каласа» (Марешаль имеет в виду Вольтера, прямо не называя его), выше бога, так как последний «допустил притеснение невинных». Ту же мысль мы находим в 24-м фрагменте, где поэт предпочитает добродетельного человека никчемным богам и исходит при этом из высокой оценки блага, которое принесли человечеству мыслители или политические деятели. Он заявляет, что «прелюбодей» Юпитер и «плут» Меркурий не стоят Аристида и Эпикура. У римлян боги, помещенные ими в Капитолий, ничего не значили рядом с Катоном. Католические «святые», богословы, мученики во главе с Христом кажутся Марешалю ничтожными в сравнении с Декартом или Лопиталем.

Интересны еще соображения поэта в 17-м фрагменте. Допуская, что боги могут быть образцами для человека, его верными руководителями по пути истины, поэт выдвигает в качестве подобных образцов или руководителей Пифагора и Катона. Он утверждает, что Брут мог бы быть для человека «богом благоразумия», а Тит — «богом милосердия».

В мудреце Марешаль более всего обращает внимание на его независимость. Мудрец действует так или иначе не потому, что ему приказывают действовать таким образом бог или священник. Он подчиняется в своих поступках только самому себе. Двигатель (moteur) его действий (actions) заключен внутри него самого, в его сознании (19-й фрагмент). «Человек без предрассудков», судя по 32-му фрагменту, заключает все в своем сердце, — и мораль, и богов, и добродетель, и счастье. Мудрец Марешаля, как свидетельствует об этом 19-й фрагмент, противостоит не только богу, но и тем людям, у которых все их поведение подчиняется импульсам, идущим извне. Ему чужды «плоские царедворцы», «рабские подражатели», «пассивные существа», которые следуют чужим желаниям, делают все только трепеща, по приказу других, опасаясь гнева господина. Поэт, размышляющий над судьбами и противоречиями мира, являющийся тем самым мудрецом, свободен от корысти (19-й фрагмент), уклоняется от развращающей роскоши и шумных удовольствий, а также от навязчивых желаний, пылкой жажды золота (31-й фрагмент). Он предпочитает всему этому дружбу, любовь, «простодушный смех», невинные игры. Он хотел бы собрать у себя дома музы, дружбу, грации, любовь.

Не менее враждебны мудрецу люди, оправдывающие существующий порядок вещей, люди, склонные скрывать противоречия и уродство, присущие миру, люди, которые не видят зла, так как для них все прекрасно. Они наслаждаются жизнью, проходят от стола к постели по коврам из роз без шипов, не знают даже имени несчастного (29-й фрагмент). В противоположность им поэт близок страждущим, он очевидец бедствий, которые терпят его ближние. Его охватывает при виде их «нечестивый гнев», и он даже проклинает бога (там же). Близость поэта-мудреца к несчастным не случайна. Мудрец, человек без предрассудков, отличается не только тем, что он занял правильную позицию в мире, правильно мыслит о нем. Не менее существенно для него, что он, судя по 20-му фрагменту, несет помощь другим людям, оказывает поддержку окружающим, сеет благодеяния на полях нищеты. Он хотел бы быть отцом покинутых сирот, он дает беднякам то, в чем им отказывает священник. Не веря в бога, он заботится о ближнем, посещает одинокую хижину, где живет «подобный ему», где последний плачет «никем не утешенный». Если бог считается в противоположность человеку бессмертным, то жизнь мудреца опровергает подобное утверждение, ибо мудрец также обладает бессмертием. Но бессмертие мудреца, как о том повествуется в 9-м фрагменте, означает, что в сознании человечества сохраняется память о нем. Среди людей вечно живет воспоминание о его великих деяниях: с именем Марка Аврелия связана «благодарная память» угнетенных народов.

Доброе, дружественное, благосклонное отношение к людям является вообще для мудреца не менее важным признаком, нежели его отрицание бога, его безбожие. Сборник стихотворений Марешаля, вышедший в 1791 г., не случайно носит в качестве заголовка «Ad majorem gloriam Virtutis», т.е. «К наивысшему прославлению Добродетели». Марешаль, создавая свои фрагменты, видит свою задачу не только в обличении враждебного мира. Он усматривает ее в воспевании добродетели, в пропаганде мысли о том, что добродетель была присуща человеку испокон веков, во всяком случае до того, как он создал идею бога (42-й фрагмент). Добродетель и является для поэта богом (44-й фрагмент). Он именно ради нее отрицает принятое религией божество (43-й фрагмент). Добродетель обозначает для Марешаля не что иное, как дружественное отношение к людям. Поэт основывает на ней свойственную человеку склонность к заботам о родителях, о жене и детях. Из добродетели вытекает склонность человека к гостеприимству, уважение его к беднякам, его сочувствие несчастным, вообще помощь ближним. Поэт не случайно настаивает в 19-м фрагменте на том, что безбожник во всем подобен другу добродетели. Он является целомудренным любовником, нежным супругом и отцом, верным и постоянны другом.

4

Анализируя лирику Марешаля второго периода, т.е. конца 70-х годов, нельзя представлять себе ее таким образом, будто в ней мы имеем дело только с размышлениями на абстрактные темы, касающиеся мироздания, бога, человека вообще. Так же как в стихотворных речах, одах и посланиях Вольтера, так же как в посланиях

Гельвеция, в элегиях А.Шенье, в ней затрагиваются поэтом и более близкие к жизни общества вопросы, более конкретные и более-повседневные, ограниченные во времени проблемы. Мы уже говорили о царедворцах, развращающей роскоши, шумных удовольствиях, пылкой жажде золота, о несчастных, «покинутых ближних», угнетенных народах и прочих образах и мотивах, возникающих у Марешаля в связи или точнее по контрасту с образом мудреца. Мотивы эти возникают потому, что поэт обращает свои взоры не только на небо, но и на землю, имеет в своем кругозоре не одни лишь отношения человека к богу, точнее: не одну лишь фантазию человека о боге, не одно лишь содержание сознания человека, но и отношения между людьми, мир, находящийся за пределами сознания человека. О том же интересе к земным делам свидетельствует и марешалевский образ просвещенного монарха, связанный с борьбой против абсолютизма, о чем мы уже также говорили.

Ко всему этому необходимо добавить, что тема религии и бога сама находится у Марешаля в тесной связи с вопросом о церкви и королевской власти, т.е. опять-таки с земными делами, с объективным миром. В 38-м фрагменте поэт заявляет, что «имя бога» позволяет королям «попирать или презирать законы» и служит тому, чтобы «освящать прихоти» королей. Франция, утверждает поэт, после того как в Реймсе голову королей окропит священный елей, становится их вотчиной, их наследственным владением, а неограниченная власть делается тогда основным принципом их поведения. Они подражают богу, с пренебрежением принимают знаки почтения со стороны народа, которым они «едва удостаивают заниматься». Короли именуются в том же 38-м фрагменте «преступными властителями», а также «отвратительными деспотами», безнаказанно жестокими. Предвосхищая создателей революционных од и гимнов, Марешаль сравнивает королей с буйными потоками, вышедшими из берегов. Они напоминают поэту львов с густой гривой, которые нуждаются в укрощении, ярость которых нужно сдерживать в глубине их логовищ.

Образам королей-деспотов противостоит в лирике Марешаля конца 70-х годов тема свободы, которой не достает подданным деспотии. Поэт мечтает в том же 38-м фрагменте о счастливой стране, где бы человек мог существовать «без господина и без узды», где бы он был во всем равен своему ближнему, где бы «безумное тщеславие», т.е. существование придворных и привилегированных сословий, было уничтожено, где право собственности, которое именуется здесь «базой государств», было бы навсегда узаконено и не могло бы быть отменено по королевскому капризу.

В непосредственной близости к теме свободы находится у Марешаля тема народоправства, также известная нам по революционным одам и гимнам 1790—1794 гг. Поэт задолго до Руже де Лиля, до М.-Ж.Шенье и других отрицал идею божественного происхождения монархической власти, утверждал еще в 70-х годах, что короли получают свою власть не от небес, а от народа. Так, в 36-м фрагменте мы читаем про скипетр, что он «доверен королям народом» как залог, который может быть всегда взят обратно, если короли будут «действовать против народного благополучия». Народ имеет право избирать королей, он может, если захочет, отказаться от своего выбора. Марешаль предостерегает в том же фрагменте королей-тиранов (qui tyrannisez), напоминая им, что есть возмездие, более верное, чем «божественный гнев»[3], и намекая этим на возможное народное восстание против королевской власти. Подданные могут осмелиться поднять на своих властителей опущенные в отчаянии руки, отобрать у них корону и «войти в свои права». В этом же фрагменте есть мысль о «государственном собрании», которое отвергнет божественные права королей, ибо государство может управляться «должностными лицами» («magistrats»).

Пророчество о будущем, мысли о созыве государственного собрания, о восстании, о революции характерны для лирики Марешаля конца 70-х годов. Поэт не только раскрывает настоящее, но еще и строит предположения о грядущем, ищет выхода из атмосферы зла, прокладывает перспективу в завтрашний день. Лирика его в тех случаях, когда она касается будущего, проникнута глубоким оптимизмом, причем этот оптимизм отражает не только субъективную уверенность поэта. Он объективно обоснован. В 12-м фрагменте говорится о дне, который придет и очень близок. Тогда можно будет лечить народ от его невежества, непросвещенности без «пустых приправ», без того, чтобы «принимать его химеры», т.е. без уступок религии, которой народ по традиции привержен. В 33-м фрагменте Марешаль мечтает о «светлых днях», когда люди, ставшие друзьями и преданные общему интересу, сойдутся вместе, соберутся без священников, без алтарей, более доверчивые друг к другу и более мудрые. В 34-м фрагменте поэт высказывает уверенность в том, что царство священников-фанатиков прошло, что в скором времени народ перестанет нуждаться в боге, как сдерживающей силе, а будет руководим мудрыми законами. В 38-м фрагменте поэт предвещает день, когда короли, лишенные отличий, предстанут перед судом законов, а народ превратится в «судью королей».

Марешаль, впрочем, не вполне уверен в быстром свершение своих прогнозов на будущее. Иногда он начинает сомневаться в темпах, которыми будет в дальнейшем развиваться общество. Так обстоит, в частности, дело в 38-м фрагменте, где в отличие от фрагментов 12, 33 и 34 признается, что долгожданный день избавления от рабства, к сожалению, еще далек от нас, что мы еще едва видим свет слабой зари, которая бы его возвещала. Интересно в этой связи, что в 38-м фрагменте ничего не говорится и о зародышах будущего в настоящем, о предвестниках революции, которые Марешаль отмечает в других стихотворениях и от которых, очевидно, отправляется мечта поэта о будущем. Ибо нельзя забывать, что в одном из таких стихотворений, а именно в 12-м фрагменте, поэт, ощущая всем своим существом нарастание революционной ситуации, говорит: «Сейчас настало время прервать молчание», ибо человеку «надоело иго», человек хочет, наконец, выйти из своего «долгого детства», он волнуется, он ропщет, он осмеливается призывать к правам природы. И здесь Марешаль восклицает: «Будем в наших писаниях и особенно в наших нравах его предтечами!». Поэт имеет здесь в виду волнующихся, ропщущих людей. Их предтечами должен стать вместе с мудрецом, к которому поэт обращается, и он сам.

Мысль о зародышах будущего в настоящем имеется и в 34-м фрагменте. Здесь говорится, что грубый идол священников шатается и скоро превратится в пыль, его «падение» повлечет за собой крушение прав и власти попов. Их роль кончена, так как, наконец, «народ начинает думать».

5

Переходя к разбору лирики Марешаля третьего периода его творческого развития, который, примерно, относится к 1789—1796 гг., следует для большего уточнения ее направленности предпослать этому разбору характеристику общественно-политических позиций поэта после революционного переворота 1789 г. Необходимо также в целях того же уточнения дать краткий анализ драматургии Марешаля революционного времени. Нужно при этом иметь в виду, что драматургия Марешаля была отчетливее по своему идейному профилю, нежели его поэзия, хотя и уступала последней в богатстве смысловых оттенков и мотивов.

В годы революции, точнее с 1791 по 1794 г., Марешаль являлся активным сотрудником радикальной, демократической газеты «Революсьон де Пари». Он опубликовал на ее страницах большое количество статей на политические темы. Судя по этим статьям, Марешаль был в 1791—1794 гг. последовательным сторонником революции, решительным противником придворной аристократии и феодальной реакции, противником буржуазно-либеральных кругов, врагом фельянов, жирондистов и даже дантонистов. Примыкая в 1791—1794 гг. ближе всего к якобинцам, он склонялся при этом к их левому крылу, к Шометту, которому посвятил сборник своих стихотворений «Бог и священники» (1793), и к Эберу, разделяя их симпатии к низам «третьего сословия» и ориентацию левых якобинцев на эти слои. В статьях своих Марешаль с восторгом встречал всякое проявление революционной активности парижского простого народа, восхищался санкюлотами, их преданностью революции. Он утверждал, в частности, что «бедняки совершили революцию, но не извлекли из нее выгоды, так как после 14 июля 1789 г. они находятся в таком же положении, как и до 14 июля»[4]. Поддерживая тезис Марата и других якобинцев об углублении революции, он заявлял в том же 1791 г.: «Нам необходима вторая революция. Мы не обойдемся без новой революции; первая уже позабыта, и мы имели до сих пор лишь предвкушение свободы. Свобода ускользнет от нас, если мы ее не закрепим. Нужно сдерживать уже не духовенство и роялистов»[5]. В том же году Марешаль пишет статью, вышедшую отдельной брошюрой и озаглавленную: «Г-жа Природа в Национальном Собрании». Он пишет в этой статье, что «неравенство богатств» ему еще более отвратительно, нежели «неравенство рангов». «Я не люблю королей, но еще более не люблю богачей». «Вы, — обращается он к депутатам Собрания, — постановляете отмену дворянства, но вы сохраняете соответственное состояние бедных и

богатых, господ и их слуг»[6]. И в этом Марешаль видит главный порок буржуазного порядка, создававшегося во Франции в революционные годы.

Исключительная внимательность к поведению простого народа, к санкюлотам, его передовому отряду, сказалась и в драматургии Сильвена Марешаля эпохи революции. Создавая в это время ряд пьес, Марешаль наиболее полно высказал свои взгляды в главной из них — в «Страшном суде над королями» (1793). Оптимистический пафос, уверенность в силах народа, в неизбежность победоносного исхода борьбы с поработителями пронизывает пьесу Марешаля. Он рассказывает в ней, как санкюлоты, беднейшая часть населения главных европейских государств — Англии, Пруссии, Австрии, России, Испании, Неаполя, Сардинии и Папской области, — одержав победу над феодалами в своих странах, учиняют расправу над королями, отправив их в изгнание и поселив их на необитаемом острове.

Свергнутые повелители обрисованы без всяких прикрас и снисхождения. Они изображены крайне вредными и опасными для людей. Про австрийского императора Франца в пьесе говорится, что он истощил доходы своей страны, про английского короля, — что он «выжал» содержимое народного кошелька. Таков же и неаполитанский король. Марешаль недаром именует королей венценосными разбойниками, еще не наказанными злодеями, гнусными убийцами, дикими зверями, палачами. Короли обрисованы у Марешаля в то же время необыкновенно мелкими и ничтожными, годными только на то, чтобы пить, есть и спать, достойными лишь презрения и насмешки, подлинными отбросами общества, как их именуют в пьесе. Вся та сила и мощь, которой они прежде обладали, весь тот величественный ореол, который придавался им, хотя бы в трагедии классицизма, утрачены. Они напоминают их отрицательное изображение в революционно-массовых песнях. Они оказываются побежденными, не представляют уже в настоящее время грозной опасности, не в состоянии причинить какой-либо серьезный вред положительным героям. Вся сила в руках народа, в руках санкюлотов, которые лишили их трона, власти, титулов, регалий, низвели их на положение комедийных персонажей.

Разоблаченным и изгнанным венценосцам в пьесе Марешаля противостоят санкюлоты, уверенные в своей правоте, в своем могуществе, чуждые низкопоклонства и рабской приниженности. В их образах, кстати напоминающих образы санкюлотов из революционно-массовых песен и из пьес гражданки Вильнёв, воплощены те мысли о смелости и независимости, которые содержались в статьях Марешаля из газеты «Революсьон де Пари». Санкюлотами именуются в пьесе свободные люди, более чем кто-либо охваченные патриотизмом и составляющие большинство подлинного народа. Они являются — это свидетельство особенно важно — «более всех нуждающимися». Они любят труд и добывают свой хлеб в поте лица своего. На них лежит «содержание всего улья», т.е. всего общества. Они служили до сих пор только слепым орудием в руках злодеев, королей, знати, священников, аристократов, «эгоистов», «государственных мужей» и «федералистов». Они не желают более терпеть над собой и возле себя трусливых и вредных трутней, гордецов, паразитов.

Важно отметить здесь, что санкюлоты противопоставляются в «Страшном суде» не только дворянам и священникам, но также «государственным мужам», «федералистам», как называли в то время жирондистов и «эгоистам», т.е. крупной буржуазии. Важно отметить также, что не республиканцы, не патриоты вообще, а именно санкюлоты ссылают у Марешаля на необитаемый остров королей, лишь они представляются драматургу способными довести до конца борьбу против старого режима, лишь санкюлотов, т.е. бедняков, делает он именно поэтому положительными героями пьесы. Еще важнее отметить, что санкюлоты в пьесе Марешаля изображены уже не в настоящем, как в пьесах гражданки Вильнёв, Резикура, Раде, а как бы в перспективе, в будущем. Мечты о всемирной революции рисует в своем произведении Марешаль. В его пьесе рассказывается, как в Париж собрались делегаты санкюлотов всей Европы, как было решено поднять всеобщее и одновременное восстание, как в разных концах Европы были созданы республики, а в Париже был организован Европейский Конвент. Марешаль видит в грядущем продолжение и закономерное развитие французской революции. Пьеса его свидетельствует об уверенности поэта в будущем, об объективно обоснованном оптимизме, вообще свойственном французской литературе революционных лет.

К этому оптимизму приходит Марешаль в 90-х годах и как лирический поэт. Оптимистичны, правда, были уже ранние стихи поэта, но в них оптимизм в большинстве случаев являлся лишь субъективным настроением, состоянием души поэта. В стихах третьего периода оптимизм постепенно находит основание в реальном мире, поэт обнаруживает для него базу уже не в сознании, а в действительности.

6

Прежде чем начинать анализ лирики Марешаля революционных лет или, иными словами, его лирики третьего периода, стоит отметить, что наши данные об его стихотворениях этого периода сосредоточены в сборнике Марешаля, вышедшем в 1793 г. и озаглавленном «Бог и священники. Фрагменты философской поэмы», а также в сборнике 1797 г.: «Французский Лукреций. Фрагменты поэмы». Первый из этих сборников содержит в себе 54 стихотворения, уже опубликованные в

сборнике 1781 г., а кроме того, 70 новых стихотворений, написанных после 1781 г., т.е. отчасти в течение семи предреволюционных лет (1782—1788) и главным образом в революционное время, в 1789—1793 гг. К 70-ти стихотворным фрагментам примыкают 9 стихотворений Марешаля, написанных им, по всей видимости, в 1794—1795 гг. и включенных поэтом в лирический сборник 1797 г., содержащий, кроме них, 54 фрагмента из сборника 1781 г. и 70 стихотворений из сборника 1793 г. и 9 стихотворений сборника 1797 г., т.е. фрагменты 55—133 (исключением является 37-й фрагмент[7]) и составляют лирику третьего периода творческого развития Марешаля.

Приступая к анализу этих 79 стихотворных фрагментов, следует отметить, что все они, как, впрочем, и 54 стихотворения второго периода, лишены дат. Мы не имеем возможности поэтому всегда с полной определенностью отделить те из них, что написаны Марешалем в 80-х годах (1782—1788), т.е. до революции, от тех, что созданы поэтом в 90-х годах, т.е. после революционного перевороте 1789 г. Некоторые, впрочем, довольно ясно обнаруживают время своего создания самим своим содержанием. Показательны в этом отношении 78, 79, 100, 113, 119, 124, 131, 133-й фрагменты, в которых содержатся явные намеки на события революции. Но любопытен, с другой стороны, и 120-й фрагмент. Поэт называет в нем родину «мачехой», заявляет, что он порывает с ней все связи, делает это без огорчения и без сожалений, прощается с ней навсегда и навсегда отвергает ее. Он именует Париж «беззаконным городом» и отправляется в Швейцарию в поисках убежища, где он мог бы «держаться прямо», шествовать уверенно, как «подобает республиканцу». Он надеется, что на новой родине им будут без труда забыты законы, «отнюдь не мудрые», а также абстрактные догмы и пустые обычаи. Стихотворение это, всем своим смыслом обращенное на старорежимную Францию, написано, без всякого сомнения, до 1789 г.

Первое, что бросается в глаза при ознакомлении со стихотворениями Марешаля третьего периода, это то обстоятельство, что в них встречается очень много мотивов, тем, образов, знакомых нам по лирике конца 70-х годов. Так, среди них по-прежнему играет большую роль тема ужасного мира. В 81-м фрагменте поэт говорит о плаче несчастных, который ему всюду слышится. В 83-м фрагменте поэт видит повсюду преступления, утверждая, что люди всюду выступают в качестве или палачей или жертв. Золото, которое, не останавливаясь, переходит всюду из рук в руки, чудится ему «окрашенным в человеческую кровь». Земля рисуется поэту местом скорби, ему кажется, что каждое мгновение отмечено несчастьем. В 105-м фрагменте упоминается о плачущем ближнем, о несчастном брате, который просит хлеба. В 111-м поэт утверждает, что счастья нет, даже в глубине человеческого сердца, что счастье не что иное, как «химера».

В стихотворениях Марешаля, созданных им в третий период, продолжает развиваться и направленная против абсолютной монархии антидеспотическая тема. Эта тема оказывается теперь связанной с отказом от идеи «просвещенного абсолютизма», т.е. освобождается от уступок монархическому строю. Любопытно, что, устраняя 37-й фрагмент, входивший в первое издание и трактовавший вопрос о «просвещенном монархе», поэт заменяет этот фрагмент, сохраняя тот же порядковый номер (37), новым стихотворением. В этом новом 37-м фрагменте показателен образ деспота, который самочинно учреждает налоги, отменяет собственные указы, смешивает все сословия (etats), нарушает права всех, презирает народ, но все время предчувствует революцию.

Видное место в стихотворениях Марешаля третьего периода занимают, как и в его лирике конца 70-х годов, антиклерикальные мотивы. Любопытно при этом, что если в сборнике 1781 г. преобладали антирелигиозные размышления, низвергавшие бога, отвергавшие его бытие, то здесь наиболее часто встречаются антицерковные выступления, нападки на священников. Это связано с тем, что лирика Марешаля становится на подступах к революции и в революционные годы еще менее философичной, чем раньше, еще менее отвлеченной, еще более близкой к земле, к земным интересам, к социальной и политической борьбе. Для Марешаля оказывается гораздо более важным не столько самое существование или несуществование бога, сколько то, что бог составляет лишь идею, что он — продукт воображения реально существующих людей — священников. Недаром бог изображается Марешалем в качестве автомата, который «оживлен ловкими шарлатанами» (119-й фрагмент), сами же священники трактуются в 58-м фрагменте как обманщики, выдумавшие бога, а в 116-м фрагменте как создатели религии.

7

Лирика Марешаля революционных лет не сводится, однако, к разобранным выше мотивам и образам, продолжающим традиции поэта, сложившиеся в конце 70-х годов. Во многом она серьезно противостоит этим традициям. В ней появляется нечто новое, отражающее глубокий переворот, происшедший в эти годы во французском обществе. В ряде стихотворений, включенных в сборник «Бог и священники», а также в сборник «Французский Лукреций», мы обнаруживаем прямые отклики на события, относящиеся к первым годам революции. В 78-м фрагменте поэт объявляет, имея в виду начало революции, что «свет разума», наконец, «появляется и блистает».

В 113 фрагменте упоминается о «восставших подданных бога», которых «тяготило ярмо».

Наиболее развернуто рассказывает Марешаль о революции во Франции в 79, 119 и 124-м фрагментах. В первом из них речь идет о новом свете, который, наконец, сверкает над вселенной, о новом дне, о счастливой перемене, затем о побежденных предрассудках, от которых земля освободилась, о людях, ставших более просвещенными и мудрыми, и, наконец, о будущем, которое открылось перед взорами поэта. 119-й фрагмент рассказывает, что царство лжи, наконец, «испустило дух»8. Он сообщает, кроме того, что пало величественное здание религии, оставив после себя одни священные обломки. Поэт именует это здание «колыбелью предрассудков», а также «местопребыванием хитрецов». 124-й фрагмент повествует об испепеленных обломках Бастилии, о бежавших деспотах, о народе Парижа, о пиках, которыми были вооружены в годы революции санкюлоты.

Отличие лирики Марешаля революционных лет от его стихотворений первого сборника выражается, однако, не только в непосредственном отражении существующего, не только в прямых сообщениях о событиях, происшедших в мире, не только в тематике, содержании фрагментов. Оно сказывается также на художественной манере, на творческом методе поэта. Среди фрагментов Марешаля, относящихся к третьему периоду, наряду с жанром размышления, обращенного поэтом к самому себе, появляются фрагменты, содержащие возражения, диспуты, споры. Поэт уже не погружен в себя, в свои размышления. Он наступает на внешний мир. Он прорывается через рамки лирического созерцания, отказывается от пассивности лирического героя. В стихотворениях второго периода споры с людьми инакомыслящими были довольно редки. В 20-м фрагменте поэт даже высказывался за «нейтральность», за «молчание», считал, что диспуты — бесполезная трата времени, что человек, чтобы избежать заблуждения, должен предпочесть ему «сомнение», но никак не открытую борьбу, не спор. В 30-м фрагменте Марешаль предлагал друзьям быть менее строгими, взирать на несчастья более снисходительным взором, склонялся к прощению заблуждений. Он призывал наслаждаться настоящим, «продолжать сон детства», сохранять беззаботность отроческих лет, его невинное веселье. По существу он считал излишним борьбу и наступление. В этом отношении поэт оказывался частично позади Вольтера с его стихотворными речами «О человеке» и даже Буало с его сатирами. Он оставался в этом отношении еще за пределами классицизма и тем более Просвещения, в рамках поэтической системы Парни.

И вот для фрагментов третьего периода форма спора становится определяющей. Поэт оспаривает мнение богословов, утверждающих бытие бога, считающих, что бог — всеобщая первопричина, что все от него исходит. Он опровергает мнения людей, уверенных в том, что народ нуждается в религии; он яростно возражает тем, кто полагает, что бог, а не люди, совершил революцию. Среди стихотворений третьего периода мы находим примерно в 20 фрагментах цитаты или закавыченные суждения, против которых Марешаль выступает, оспаривая эти суждения, противополагая им свои соображения и выводы. В стихах Марешаля появляется «чужая мысль», с которой он полемизирует.

Форма спора, которая становится теперь господствующей в поэзии Марешаля, подчеркивает воинствующий, наступательный характер, который приобретает в третий период творчество поэта. Этот характер выражается еще резче в том, что фрагменты, впервые опубликованные в сборнике 1793 г. «Бог и священники», включают в себя не только ответы и возражения поэта на мысли других людей, но также и требования или поведения, обращенные к врагам и призывающие к уничтожению последних. Поэзия выходит теперь временами у Марешаля и за рамки идейных диспутов и столкновений. Она превращается в отличие от поэзии Вольтера, Гельвеция в прямое вмешательство поэта во внешний мир, в мир, населенный другими людьми и вещами. Поэт недаром требует от храмов и алтарей, чтобы они «пали» (78-й фрагмент), т.е. призывает к действиям, которые должны привести к разрушению зданий, являющихся символами религии. Он требует от божества, чтобы оно сложило свою власть (113-й фрагмент), т.е. по существу требует, чтобы сложили власть не боги, а попы. И, наконец, требования Марешаля обращаются уже непосредственно к последним, он высказывает пожелание, чтобы священники замолчали, спустились с кафедр (118-й фрагмент).

Действенный, активный характер, приближающий лирические фрагменты Марешаля эпохи революции по сути дела уже не к Вольтеру или Буало, а к создателям революционных од и гимнов, к Руже де Лилю, Э.Лебрену, М.-Ж.Шенье, а также к создателям революционно-массовой песни, не ограничивается тем, что они направлены против мыслей и настроений инакомыслящих людей. Он выражается в особом характере самих обращений, переполняющих теперь стихотворения Марешаля. Обращения к другим играли видную роль у поэта и в его фрагментах второго периода. Но там они не являлись призывами к переменам, сводились к констатации, к осмыслению существующего положения вещей. Теперь эти обращения содержат своеобразные лозунги, побуждающие людей вести себя по-иному, по-новому, причем не только иначе мыслить, но и по-новому действовать. Призывы поэта имеют своей целью возбудить настроения, которые бы охватили тысячи и десятки тысяч людей. Они должны создать у этих людей определенные

убеждения и настроения, направленные против наличных учреждений и порядков, против врагов, которых они призывают победить или уничтожить. Они поддерживают в людях, к которым они обращаются, их воинственность и возбужденность.

Воинствующий характер лирики зрелого Марешаля отражается и в некоторых чертах образа мудреца, которые выдвигаются поэтом именно в революционные годы. В 94-м фрагменте Марешаль устанавливает в качестве единственного блага мудреца «истину», и вместе с тем заявляет, что он для нее со всем порвал, «все бросил»,— и удовольствия, и почести, и богатства, что для нее он пожертвовал днями своей юности. Он мог бы воскурить «преступный фимиам» перед вельможами, мог бы получить в обмен на него их благосклонность, мог бы «блистать» у Плутуса, мог бы распространять власть предрассудков, которые кажутся «любезными для народа», т.е. религиозные верования. А вместо всего этого он прозябает и служит мишенью для ударов. В образе мудреца Марешаль подчеркивает, таким образом, его активность, характеризует его поведение, действия, поступки. В 123-м фрагменте — тот же принцип воинствующего, активного отказа от славы и роскоши. Марешаль прямо заявляет здесь, что по-настоящему исполнен силы только тот, кто ничего не ждет от вельмож. Этого достойного уважения человека не ослепляет сверкающий трон, он смотрит равнодушно на восседающее на троне невежество, усмехается, с жалостью глядя на многочисленные титулы, на великие имена. Над ним не имеют власти честолюбие и золото, а также слава, которую он презирает. Поэт и сам намерен «укрыться в область посредственности» и призывает своих сограждан бежать вместе с ним от «избитых путей», искать счастья в «сфере неизвестности».

Поэт, правда, уже в сборнике 1781 г. занимал, на первый взгляд, ту же позицию бунта. Еще в 43-м фрагменте он выступал против «купленных авторов» и — главное — против «боязливых умов». Его приводили в возмущение консервативные люди, которые уважают свои мнения лишь в том случае, если последние являются «старинными» и рассматривают всякую новую истину как преступление. Он отмежевывался здесь же от тех, кто утверждал, что не стоит «противиться потоку злоупотреблений», т.е. действиям привилегированных сословий и королевской власти, так как это сопротивление все равно ни к чему не приведет. Оно бесцельно, напрасно. Марешаль, наконец, уже в то время был не согласен с теми, кто утверждал, что «народ рожден для заблуждения», что размышлять о многом следует лишь про себя, не внося тревогу в душу ближнего. Истина к тому же убеждала уже тогда поэта в беседе с ним, что он должен «бороться с предрассудками», нести истину во все концы света.

Но речь шла при этом в том же 49-м фрагменте об одиноких («один против всех») выступлениях поэта против предрассудков. Поэт представлялся окруженным «слепцами». Речь шла к тому же лишь о том, чтобы он действовал в согласии со своим сердцем, а не по приказу лиц вышестоящих. Согласно рекомендациям Истины, поэт не должен был принимать «господина с двойными законами», т.е. бога, который создает одновременно и добро и зло. Однако поэт вместе с тем должен был «отдаться ходу вещей», т.е. по сути дела должен был не предпринимать ничего, что вело бы к изменениям в объективном мире, за пределами сознания. Мудрец рисовался, таким образом, Марешалем в его стихотворениях конца 70-х годов далеким от какого-либо подлинного бунтарства.

Нашему заявлению о невоинствующем, созерцательном и медитативном характере лирики Марешаля второго периода может, правда, противоречить 27-й фрагмент, относящийся к концу 70-х годов. Поэт обращался в нем к Человеку и заверял его, что тот не рожден быть «низким рабом». Он призывал его «поднять голову, вновь обрести свое достоинство, раскрыть глаза, без содрогания смотреть на небеса». Поэт звал людей шествовать к счастью более твердым шагом, не «бояться бога», считать, что «таинственный призрак», наконец, разрушен. Особенно любопытно, что в этом же фрагменте содержался призыв «разбить свои оковы»[9]. Однако весь характер приведенного обращения Марешаля к Человеку свидетельствовал, что речь шла не о каком-то реальном восстании против чего-то находящегося вне поэта, ни о каком-либо наступлении или нападении на угнетателя и сокрушении врага, а лишь о поведении человека, которое должно было стать автономным, независимым от покровителя или противника. Имелось в виду даже не освобождение от каких-либо явлений внешнего мира, а лишь освобождение сознания от некоторых враждебных ему идей. В этом смысле следует понимать и призыв: «разбить свои оковы», т.е. иными словами отказаться от мысли о преклонении перед богом. Речь могла идти только об идее, так как бог, согласно поэту, не существует[10].

Марешаль третьего периода уже не довольствуется такого рода освобождением или, вернее, «самоочищением». Он обращается во вне, переходит в атаку, в наступление на враждебный ему внешний мир.

8

Своеобразие лирики Марешаля революционных лет не сводится только к появлению в его стихах воинственного, наступательного духа. Более существенным для нее является то, что она отражает иное представление поэта о герое, об объективном мире, о его структуре. Поэт по-иному видит мир: в центре оказывается уже не мудрец, а народ.

Народ, правда, фигурировал у Марешаля и раньше, в конце 70-х годов. Но он в то время характеризовался по преимуществу в абстрактном, отвлеченном плане, часто отождествлялся или с человеком вообще, или с человеком униженным. Теперь, во времена революции, говоря о народе, Марешаль имеет в виду не все третье сословие, а его низы, простой люд, бедняков, людей, страдающих от материального недостатка, от нищеты. Он обращает свои взоры не столько на несчастного (malheureux), сколько на бедняка (miserable). Проблему богатства, власти, золота Марешаль ставил, впрочем, уже в лирике конца 70-х годов, рассматривая в ней золото как особую и непреодолимую силу. Он утверждал в 13-м фрагменте, что имеется бог, для которого все возможно, что все смертные признают его добродетели и всюду славят его. Только от него получают свою силу добродетель, таланты и даже красота. Без него они имеют мало цены. Этот бог — золото, заявляет в заключении фрагмента поэт. Однако при всей глубине характеристики золота, характеристики, свидетельствующей о том, что поэт придавал большое значение роли в обществе буржуазного класса, оценка золота представлялась у него все же несколько ограниченной. Проблема золота раскрывается им изолированно от всего окружающего, вне связи с существованием бедности.

Конечно, Марешаль не игнорировал полностью бедняков и во фрагментах второго периода. Ему случалось говорить и о «полях нищеты» (20-й фрагмент), и о «печальной хижине» (9-й фрагмент), и о человеке без предрассудков, или о мудреце как о «провидении бедняка». Но все это тонуло в материалах совсем иного порядка — в размышлениях о боге, о мудреце, об угнетенных, подавленных, лишенных свободы людях. К тому же это все свидетельствовало не столько об антибуржуазных, сколько об антифеодальных настроениях поэта. Главная опасность рисовалась поэту совсем не в богачах, а в деспотах и священниках.

И по-настоящему серьезный вес приобрел образ бедняка только в сборнике «Бог и священники» (1793). Именно в нем Марешаль указал, кого он имеет в виду, изображая несчастного, плачущего человека, заговорил о людях материального недостатка, о людях, страдающих от бедности, нищеты и вместе с тем о людях труда. В 82-м фрагменте возникает образ людей, которые нищенствуют. В 105-м фрагменте речь идет о «плачущем ближнем», о «несчастном брате», который просит хлеба у скупца. В 132-м фрагменте фигурирует бедняк, у которого нет ни жилища, ни огня. В 97-м фрагменте говорится о земледельцах-арендаторах (metayers), обремененных «тяжелой работой». В 115-м фрагменте рассказывается о людях, существование которых сведено к «грубейшему труду». 123-й фрагмент как бы подводит итог всем этим мотивам, отождествляя с бедняками самого поэта, делая тем самым последнего голосом простого народа. Поэт гордится, что «сидит на самой последней ступени» общества. Он счастлив тем, что в случае смерти «соломенная крыша хижины», в которой он родился, будет покрывать тенью и его скромную могилу. Вместо мрамора, который прославил бы его прах, он хотел бы, чтобы на его могиле стоял простой камень, едва видимый из-за густой травы, которая на нем выросла.

Очень важно, что бедняки раскрываются всюду у Марешаля революционных лет как жертвы богачей. Так, в 82-м фрагменте говорится, что бедняки добиваются «остатков, изредка падающих со стола вельмож», в 97-м фрагменте, что они несут повинности, барщину, и испытывают «жестокую наглость бесчеловечных приказчиков». В 120-м фрагменте — земля, на которой вырастают дворцы, оказывается отнятой у бедняка. В 132-м фрагменте мы видим «ограбленного бедняка», избыток одних и нищету других, мы сталкиваемся здесь же с богачом, человеком жестоким, который, находясь в лоне изобилия, «нагло бросает остатки» своему «разрушенному нищетой» брату. Про богача сообщается, что он «освобожден от работ».

Но образ народа у Марешаля эпохи революции интересен не только тем, что он получает теперь у поэта более конкретные очертания, что он отождествляется им с простолюдинами, с трудящимися. Народ привлекает особое внимание Марешаля и своей активностью. Ранее же он рисовался поэтом способным только на растительное существование, не годным ни на какие самостоятельные действия. В 12-м фрагменте, например, народ фигурировал в качестве «ребенка». В 32-м фрагменте поэт говорил, что народ «рожден для рабской судьбы», что он — «добыча тиранов» — трепеща, благословляет бога, который наслал этих тиранов на него.

Марешаль продолжает линию, намеченную в этих фрагментах, и в своей лирике 80—90-х годов, сохраняя особую верность этой первоначальной своей установке в фрагментах, видимо, написанных в 1782—1788 гг., т.е. до революции. Так, в 58-м фрагменте поэт говорит о народе как о «трусливом стаде». Он считает народ наивным, видит в нем «робкого подданного» тирана. И наряду с этим в лирике Марешаля третьего периода, точнее говоря: в его стихотворениях, очевидно, относящихся к революционным годам, появляются совсем иные мотивы.

Мысль о народе как о косной, невежественной, неподвижной силе, порабощенной абсолютизмом и церковью, тесно связывалась в сознании Марешаля конца 70-х годов с образом мудреца, вернее, существовала у поэта в антитезе с ним. Мудрец рисовался воображению поэта

одиноким мыслителем, благодетелем человеческого рода, противопоставившим богу всю силу своего ума и восставшим против божества. Он должен был повести за собой народ.

Образ одинокого мыслителя, враждебного священникам и церкви, встречается, впрочем, и в стихах Марешаля третьего периода. Мудрец привлекает внимание Марешаля и теперь потому, что он видит в нем человека, свободно, независимо от всяких давлений извне направляющего свое поведение. В 88-м фрагменте поэт восхищается величием человека, когда тот испытывает свое могущество на «хрупком суденышке», окруженный «мятежным океаном». Марешаль с восторгом мечтает здесь же, имея в виду, очевидно, Франклина, о человеке, который «обезоруживает» руку природы и направляет «по своему усмотрению» гром. В 99-м фрагменте поэт заявляет, что «правилом», регулирующим его поведение, служит его разум, что закон, определяющий его поступки, заключен в его сердце. В 100-м фрагменте поэт сообщает о человеке, который в глубине своего сердца носит «тайную действующую силу» (agent secret) или «молчаливый двигатель» (tacite moteur). Этот двигатель руководит человеком, удерживает или оживляет его, ведет его к добродетели или отвращает его от преступлений.

Это одна сторона образа мудреца, восходящая к 70-м годам, но привлекающая внимание Марешаля и в 80-е годы. Другой аспект, также следующий традициям 70-х годов, связан с одиночеством мыслителя, с его противопоставлением толпе, с его отъединенностью от народа. В одном из стихотворений третьего периода, в 57-м фрагменте, очевидно, созданном, так же как разбиравшиеся выше 99 и 100-й фрагменты, еще до революции, поэт располагает образ мудреца, гордого тем, что он республиканец, ступающий по земле как по свободной почве, рядом с образом «рабов», которые окружают мыслителя, рядом с образом «назойливой толпы», на которую мудрец взирает с жалостью. Ту же идею мы обнаруживаем в 117-м фрагменте, где «безмятежный» мыслитель оказывается стоящим далеко от «лживого мира», углубленным в себя и втайне вздыхающим над горестями, которые приносит «фанатизм», т.е. религия.

Наконец, в ряде стихотворений, написанных после 1781 г., но, видимо, относящихся уже к годам революции, мы находим и третий ракурс образа мудреца. Одинокий мыслитель изображается здесь уже вышедшим из своего уединения. Он уже стал вождем народных масс, руководителем народа, но последний рассматривается здесь все же как второстепенное явление, как сила, следующая вслед за мудрецом. Так в 113-м фрагменте «восставшие подданные», т.е. французы, поднявшие восстание против абсолютизма, характеризуются поэтом как «ведомые мудрецом». А в 119-м фрагменте рассказывается, что здание религии — «колыбель предрассудков» — было сокрушено мудрецом, пало от его голоса. Для Марешаля и в третий период его творчества сохраняет свое значение мысль о великом человеке, способном своими собственными силами перестроить мир. Об этом свидетельствует и 110-й фрагмент, в котором поэт мечтает о появлении человека с сильным характером, способного уничтожить богов. Он полагает, что для сокрушения морального рабства, в котором держат человека священники, нужен, быть может, только один великий человек.

Но, конечно, определяющими для Марешаля третьего периода являются все же не эти темы и мотивы, связанные, видимо, или прямо с предреволюционной ситуацией 1782—1786 гг., или с настроениями первых лет революции (1789—1790). Годы революции, когда на первый план общественной жизни выступила народная масса, выдвигают в лирике Марешаля совсем иной образ мудреца. Причем этот образ скрещивается в сознании Марешаля с темой истины, которая находится теперь уже не только во владении мудреца, пропагандирующего ее «по всем концам света» (ср. 49-й фрагмент), но становится и достоянием массы.

Если в стихотворениях, опубликованных в сборнике 1781 г., Марешаль допускал, что полная истина может быть еще не доступна народу, что она составляет пока достояние избранных и немногих, то теперь он думает об этом иначе. Любопытен в этом отношении 55-й фрагмент, написанный, видимо, уже в 90-х годах. Поэт стремится «вывести из заблуждений простонародье», сокрушается при виде «фанатичного священника», который «держит народ под деспотической властью», «бесстыдно злоупотребляет его легковерием» и «обещает ему от имени божества за его действительные мучения воображаемые блага»[11]. Марешаль, правда, ограничивается здесь еще тем, что отказывается разделять «пагубные заблуждения» народа, считает еще необходимым только «проливать слезы над его ослеплением»[12]. Но он уже задумывается над судьбами трудового люда.

В другом стихотворении 90-х годов, в 121-м фрагменте, решение Марешаля обратиться к народу, слиться с ним в одно целое проступает еще более отчетливо. Поэт обрушивается здесь на людей, открывших истину, но утаивших ее от большинства, на людей, кичащихся своей просвещенностью и свободомыслием и предпочитающих, однако, оставаться в стороне от борьбы, от схватки. Поэт отвергает здесь тех, кто полагает, что народу «может быть и нужна религия», но что им лично до вопроса о бытии бога «нет никакого дела». Эти люди именно потому, что они безразличны ко всему, их непосредственно не касающемуся, не желают и «проникать в бездны метафизики», как они именуют вопрос о существовании бога. Они признают себя прежде всего мирными существами, выше всего ценят свободомыслящий скептицизм, любят надо всем сме-

яться, считают за заслугу быть «терпимыми». Они «не примыкают ни к какой группе», наслаждаются жизнью, не хотят дразнить глупцов, вызывать зависть. Они хотели бы предоставить каждому думать и действовать «согласно его вкусам».

Именуя своих противников «друзьями удовольствий», Марешаль выходит из себя при мысли, что они спят, несмотря на «крики пламенного фанатизма» и в то время, как «наглые авгуры» (так поэт называет священников) излагают свои обманные теории в «переполненных храмах». Поэт возмущен тем, что друг удовольствий оставляет своих братьев во власти подлых предрассудков, забывает, что эти братья погружены в «ночь заблуждений» и что вселенная находится в рабстве. Его раздражает, что в то время как против истины ополчаются ее враги, друзья удовольствий не желают вооружиться и стать на ее защиту. И Марешаль призывает всех «людей добра», чтобы они «покраснели» от своего бездействия, «досуга». Он предлагает им подняться, сплотиться вокруг Истины, двинуться вперед под ее знаменами, принять участие в общем деле, сблизиться между собой. Он хотел бы, чтобы мудрецы пошли одним общим путем, чтобы они направили на народ лучи священного пламени.

Та же мысль в 115-м фрагменте. Марешаль спорит здесь с теми, кто слишком долго верил, что народ — «подлое стадо» и «рожден для невежества», что народом руководит только инстинкт, что он живет на земле растительной жизнью, и — главное — что он недостоин просвещения. Поэт выступает здесь против тех, кто «убаюкивает» народ баснями, держит его в состоянии «детства», считая его «неспособным» проникнуться разумом. Он оспаривает мнение тех, кто полагает в заблуждениях народа основу его счастья. У народа, заявляет Марешаль, завязаны глаза, его права скрывают от него («on lui masque ses droits»). И далее развивается мысль об избранных и толпе. Священник Мемфиса, рассказывает поэт, только посвященных считал за своих братьев, которым он мог бы открыть все тайны. Масса лишь издали приносила богу Апису свои дары и гимны. Истина скрывала свой приход от остальной части смертных. Но поэт против двусмысленных догматов, двойственных систем, против таинственного тона: «Зачем, — спрашивает он, — покрывать Истину черным покрывалом, зачем тушить ее факел в глубине колодца?» Он ополчается на тех, кто «отличает мудреца от непросвещенного простонародья», он уверен, что «все люди рождены для просвещения», что «древо познания всем предлагает свои плоды», что «народ для того, чтобы быть счастливым, должен быть обязательно просвещен»[13].

Итог своим размышлениям и своим спорам с инакомыслящими о народе и мудреце Марешаль как бы подводит в 125-м фрагменте. Он возражает здесь тем, кто полагает, будто народу «необходимо заблуждение», так как оно «создает его счастье». Люди, мнение которых оспаривает поэт, именуют народ «глупым простонародьем». Полагая полезным, чтобы с народом почаще «беседовали о религии», они исходят при этом из того, что народ будет в результате подобных бесед «более послушен». Против этих соображений Марешаль выдвигает совершенно иные мысли. Он считает необходимым отменить дистанцию между массой и хранителями знания, видит необходимость «поднять простолюдина на уровень человека».

И здесь при рассмотрении нового аспекта, который раскрывается в образе мудреца у зрелого Марешаля, стоит отметить, что появление этого аспекта в лирике Марешаля вызывает ряд дополнительных изменений в творческом методе, в художественной манере поэта. Наличие образа мудреца сообщало всей лирике Марешаля конца 70-х годов своеобразный рационалистический налет, знаменовавший приоритет мысли над действительностью и во многом сближавший фрагменты поэта с искусством классицизма и искусством Просвещения. И дело было не только в самом жанре медитаций, посланий, обращений. Стихи Марешаля конца 70-х годов недаром содержали чрезвычайно много абстрактных образов, образов-обобщений, чрезвычайно мало индивидуализированных, конкретных. Реальная действительность присутствовала у поэта в очищенном, отвлеченном виде, она проникала в нее опосредствованным путем.

Это наблюдается и в стихах третьего периода, поскольку они связываются с мудрецом в его прежних вариантах. Поэт недаром говорит здесь о «царстве лжи», о «колыбели предрассудков», о «новом свете», который сияет над вселенной. И вместе с тем как следствие выхода мудреца из своего одиночества, из своей изоляции, из мира идей, как следствие его обращенности во внешний мир, к народу в стихах Марешаля появляются, правда, еще очень робко, и образы реального окружения. Весьма любопытно, что среди фрагментов третьего периода мы находим довольно много стихотворений повествовательного типа, рассказывающих о событиях в мире, который окружает поэта, содержащих своеобразные стихотворные новеллы и даже психологические портреты персонажей. Так, 61-й фрагмент представляет собой военную, батальную сценку, 62-й рассказывает об отношениях мужа и жены, 76-й представляет нам учителя в рясе, пьяницу из таверны, новобрачных, в 80-м фрагменте описываются похороны короля, в 118-м выводятся влюбленные, встречающиеся в церкви.

Еще любопытнее, что Марешаль третьего периода изображает, правда, также еще очень робко, окружающий его мир как сферу видимого. Поэт, ранее обращавшийся как бы во внутрь себя или созерцавший огромный мир в целом, в обобщенных очертаниях, издалека, адресуется теперь к тому, что стоит возле него, представляется его органом чувств. В 79-м фрагменте он рассказывает

о том, что он увидел перед собой, удивляется счастливым переменам, которые произошли вокруг него. Он даже замечает «нежную фиалку» и «гордую ель». Его взорам открывается будущее.

10

Серьезные изменения, постигающие в годы революции творческий метод Марешаля, вызваны тем, что поэт проникается не только совершенно новым представлением о поведении мудреца в отношении народа, но еще в большей степени усваивает новое представление о самом народе. Это выражается в том, что стихи Марешаля обращены теперь к более обширной аудитории, выходящей за пределы образованных сословий. Поэт не довольствуется тем, что размышляет о народе наедине с самим собой, не ограничивается тем, что беседует о простых людях, как об отсутствующих в данный момент, с другими лицами, с друзьями или спорит о них с идейными противниками.

Он избирает народ в качестве своего собеседника. 115-й фрагмент обращен поэтом к людям, которых «держат в состоянии детства». «Зачем, — спрашивает здесь поэт, — похищают истину у остальных смертных? Что она станет опасным орудием в их руках? Народы, вам известно это? Вас убаюкивают баснями, вас держат в состоянии детства; вас считают неспособными любить Разум и Истину, ваше счастье полагают в заблуждении»[14]. 124-й фрагмент направляется поэтом к парижскому плебсу, взявшему штурмом Бастилию; 97-й оказывается адресованным земледельцам-арендаторам, людям, занятым тяжелой физической работой.

Совершенно не случайно, что именно в это время, в 90-х годах, в поэзии Марешаля возникает мотив труда, который поднимался в просветительской лирике только у Гельвеция, воспевавшего в «Послании о ремеслах» мир ремесел и противопоставлявшего его злу и грабежу феодализма. Но и Гельвеций все-таки предпочитал рассматривать технику как силу, в первую очередь, созданную человеческим разумом, предпочитал говорить о разуме отвлеченно, хотя уже учитывал воздействие разума на природу при помощи техники, допуская переделку природы носителем разума, и не возлагал все надежды на абстрактную оценку разумом внешнего мира. Он, во всяком случае, не связывал еще тему ремесел, тему покорения природы человеком, тему борьбы человека с природой с образом трудящихся людей, с образом бедняков. Иное дело Марешаль. Человек, по мнению поэта, высказанному им в 71-м фрагменте, обязан обильной жатвой на полях и в виноградниках прежде всего своему труду. Труд объявляется здесь богом земледельца, если последний хочет стать богатым. Не молитвы, не святая вода, а труд помогает человеку в его борьбе с градом, ветрами, тысячами других бедствий — в борьбе человека с природой. Только при помощи труда человек может «приобрести обилие» в своем жилище и предохранить от града и ветра молодые деревца. Чтобы пожелтела трава и почва стала плодородной, нужна пара могучих быков и усилия человека. Те же усилия нужны и для того, чтобы покраснели виноградники.

Марешаль видит теперь источник богатства человека в способности последнего к физическому труду, а не только в его разуме. В этом сказался политический опыт революции, поставивший на первый план общественной жизни простой народ. Просветители выдвигали на авансцену поэзии тему разума, оценивающего, оправдывающего или осуждающего мир. Они рассуждали о третьем сословии в целом, если и не сводили свои мысли к апологии буржуазии. Главное для них было в разрыве с традиционалистским мышлением, с привилегированным сословием как своеобразным идеалом. Значение бедняков в глазах Марешаля не ограничивается тем, что они «мирны», «доверчивы», «добродушны», что у них «невинные сердца», что удовольствия, в которых они стараются забыть о своих горестях, «чисты» (97-й фрагмент). Еще более существенно для бедняков, для трудящихся, что на них держится все общественное здание, что благодаря их труду существуют и господствующие сословия. Бедняки, «мирные арендаторы», «легковерные наемники» являются, судя по 97-му фрагменту, «благодушными кормильцами» своих «праздных пастырей»[15]. Из 116-го фрагмента мы узнаем, что столь же холодные, столь же равнодушные к людям как и их «святые мощи», священники питаются от «плодов пота» своих крестьян Они «поглощают на глазах у голодающих десятину», которую последние вынуждены им выплачивать[16].

Народ в глазах зрелого Марешаля — создатель культуры. Он «построил великолепные здания», чтобы «поселить в них тиранов» (120-й фрагмент). О народе говорится здесь как о хозяине, который предоставил временное жилище своим гостям. Будучи всеобщим кормильцем, творцом национальной культуры, народ не отличается от мудреца или мыслителя по самой своей природе. Он способен стать полностью подобным мудрецу в своих этических принципах, в своих представлениях о добре и зле, о добродетели и совести. Из 100-го фрагмента мы узнаем про простого пастуха, которого» все считают невежественным. Но пастух этот на самом деле знает достаточно для того, чтобы быть справедливым и добрым, и знает об этом «больше, чем Ньютон».

Еще в конце 70-х годов Марешаль, как об этом свидетельствует 41-й фрагмент, говоря о народе, указывал, что он в глубине своего сердца чувствует добродетель. Теперь в 90-х годах поэт развивает этот тезис, приравнивая пастуха к Ньютону. Мысль эта приобретает теперь в устах поэта свою подлинную весомость и значимость. Он недаром объявляет в 104-м фрагменте дикаря существом «верным нежной дружбе», существом, которому известны «правила гостеприимства». Марешаль подчеркивает, таким образом, в народе уже не его беспомощность, подчиненность, слабость, а напротив, его силу. В 124-м фрагменте поэт рисует народ победителем, стоящим на обломках испепеленной Бастилии[17]. Над народом в течение двадцати веков тяготело бронзовое иго, но он поднялся, его деспоты обратились в бегство, он вернул себе свои права, отобрав их у врагов, и сам изумлен своему деянию. Поэт призывает народ осознать свою мощь, понять, что он всемогущ, взять все в свои руки[18]. Марешаль близок здесь к создателям революционных од и гимнов. Но он вместе с тем и отличается от них, считая народ первой инстанцией действия.

11

И здесь обнаруживается еще один аспект лирики Марешаля революционных лет. Поэт направляет свои стихотворения этого времени не только против своей художественной системы 70-х годов. Он обращает их и против создателей революционных од и гимнов. Он оказывается близок к создателям революционно-массовой песни.

Марешаль, правда, как показывает его поэзия, солидаризируется с авторами революционных од постольку, поскольку они обрушиваются на старый режим, на абсолютную монархию, на тирана. Он поддерживает своими стихами выступления авторов гимнов Лебрена, М.-Ж.Шенье, Руже де Лиля против католической церкви и священников, как союзников тирании и деспотизма. Развивая непосредственно перед революцией и в революционные времена антиклерикальную тему, наметившуюся еще в его творчестве 70-х годов, Марешаль разрабатывает в 90-х годах и проблему связи церкви и старого режима, попов и тиранов. При этом поэт особенно оттеняет то обстоятельство, что церковь поддерживает политическое неравенство, что она укрепляет в стране деспотизм. В 80-м фрагменте он рассказывает о похоронах покойного государя, бывшего при жизни «бичом несчастных подданных», и о том, как на этих похоронах придворный священник превращает в своей речи жизнь покойника в «ловко придуманный роман». Священники, как об этом сообщается в 99-м фрагменте, льстят тиранам, приучают народ к ярму, дрессируют его для рабства. Они всегда служили тиранам,— как бы подводит Марешаль итог своим долголетним размышлениям в 125-м фрагменте. Они всегда возвещали, что «всякая власть от бога» и рекомендовали быть послушными, покорными даже в отношении королей-тиранов.

Поэт видит в священниках своего главного врага, не щадит их, не жалеет на них, так же как Лебрен или М.-Ж.Шенье, самых резких эпитетов и обвинений, признает их ремесло «презренным и преступным». Мы читаем в 99-м фрагменте, что священник достоин Презрения не менее, чем бродячий скоморох, так как он всегда носит маску и «лжет своему сердцу». В 77-м фрагменте про священника говорится, что он ничем не отличен от паяца, что оба они заслуживают одного и того же доверия, так как оба обманывают народ. В 116-м фрагменте священник обзывается плутом, невеждой, низким клеветником. В 131-м — он снова именуется «плутом», но уже «безнравственным», «подлым», его роль отвратительна, постыдна. Священник представляется Марешалю не только в комедийном облике. Он изображается им и как носитель зла, как грозная и опасная сила, как преступник. Он сравнивается поэтом с разбойниками, с похоронными птицами, которые «ждут темноты, чтобы овладеть своей добычей»[19].

Образ священника-преступника определяет и 78-й фрагмент, в котором говорится о храмах, как о «местопребывании заблуждения или преступления», и 60-й фрагмент, где храм — это верное убежище для преступлений, и 55-й фрагмент, где «священники-фанатики» упоминаются в связи с тем, что они осуществляют деспотическую власть над народом, бесстыдно пользуются его легковерием. Поэт усматривает в религии, в церкви страшную силу, вызывающую кровопролитные столкновения, которые делают самую лучшую нацию жестокой. Говоря о «лучшей нации» он имеет в виду французов, а говоря об ее «жестокости» — избиение гугенотов во время Варфоломеевской ночи. Если бы религия была только невинным предрассудком, «мирным мнением», то поэт видел бы в ней объект комедии, насмехался бы над Оригеном или Кальвином, так же как на сцене издеваются над Скупым Триссотеном. Но для «сокрушения системы», которая «освящена страхом» и «укреплена временем», недостаточно смеха, «едва хватает самого разума». Чтобы «испугать богов», вернее священников, их создавших, «понадобились Титаны». Здесь у Марешаля мы находим отчетливый намек на события революции.

Д. Д. Обломиевский

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.

М.: «Наука». 1964

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

И в то же время, поддерживая в своих стихотворениях антицерковную направленность революционных од и гимнов, Марешаль отделяет свою лирику от поэзии Лебрена, М.-Ж.Шенье, Руже де Лиля, поскольку последняя поет хвалы «Верховному существу», — богу, ограничивает и преуменьшает активность народа, в частности его роль в революции, поскольку она объявляет «Верховное существо» другом и покровителем человека, совершившим для него революционный переворот, сокрушившим для него старый режим. В отличие от создателей революционных од, воспевающих «Верховное существо», Марешаль видит силу в самом народе. В 124-м фрагменте он возражает тем, кто твердит, что божественное провидение, которому якобы все доступно, «даровало нам победу», содействовало падению абсолютной монархии. Он предпочитает богу народ совершенно так же, как ранее он предпочитал богу мудреца.

Если создатели революционных од, являвшиеся идеологами буржуазии, пусть буржуазии революционной, нуждались в религии для освящения материального неравенства, для обуздания народа, то Марешаль - идеолог низов третьего сословия, идеолог трудящейся массы, отвергает униженность и покорность, робость и смирение человека. Поэт видит в этой униженности и смирении логический вывод из апологии религии, из идеи о всемогущем боге и бессильном человеке, которую проповедовали Лебрен и М.-Ж.Шенье, Руже де Лиль и Дезорг. В 107-м фрагменте он пишет, что страх «гасит благородное пламя духа». Марешаль убежден, что ум набожного человека не создавал никогда ничего великого. Религия, читаем мы в 128-м фрагменте, настаивает на том, чтобы человек слепо следовал за ней, чтобы он был покорен. Он превращается под ее влиянием в «распростертого ниц жалкого раба священника» (122-й фрагмент).

И Марешаль, как мы узнаем об этом из того же 122-го фрагмента, зовет человека «подняться», встать в позу господина, проникнуться уважением к себе, познать свою цену, перестать поклоняться богу, признать, что вокруг него только равные ему. Если создатели гимнов всемерно акцентировали ничтожность, бренность человека по сравнению с «Верховным существом», то Марешаль отказывается видеть, как доказывает тот же 122-й фрагмент, в человеке преходящее, «временное» существо. Поэт признает человеческий род вечным, ибо элементы человеческого существа являются, по его мнению, также вечными основами вселенной. Они тождественны этим основам, не могут быть противопоставлены им. Человек — «неразрушимое звено огромной цепи», которая образует «высший порядок великого целого».

В лирике Марешаля не случайно в этой связи начинает играть значительную роль мотив бунта, восстания. В ней возникает тема богоборчества[20]. Марешаль не просто отрицает, умозрительно отвергает бога как господина, властвующего над людьми. Он переходит против него в наступление. В 78-м фрагменте поэт приказывает богу исчезнуть, бежать, так как «свет разума», т.е. революция, наконец занимается, блистает. В 113-м фрагменте он называет бога «тенью», «ночным призраком», «старым деспотом», повелевает ему сойти со своего трона, появиться среди людей. В 123-м фрагменте Марешаль, срывая лживую маску со священников, по своим собственным словам, «потрясает алтари» и «несет ужас в лоно бессмертных». В четвертом прологе к сборнику, который отсутствовал в издании 1781 г., Марешаль требует от бога, чтобы тот принял вызов на поединок, который посылает ему смертный. Поэт предлагает богу встать, взяться за молнию, сокрушить святотатца. Так он именует самого себя.

Тема бунта против бога усугубляется в 92-м фрагменте. Поэт проникается здесь перед лицом «потустороннего мира» чувством гордости и ощущением человеческого достоинства. Он берет на себя смелость обратиться к богу с вопросом, удивляясь, почему тот «позволяет» ему «богохульствовать и оскорблять алтарь»[21]. Поэт признает свои стихи разрушительными, а самого себя действующим без боязни, без угрызения совести. Он сознает себя слабым смертным и в то же время дерзким. Он спрашивает у бога, почему человек, став более образованным, стал одновременно с этим и менее набожным. Он предлагает богу появиться, перестать быть невидимым, перестать «прятаться от глаз своих детей»[22].

И здесь мы снова возвращаемся от космических масштабов к масштабам социального порядка, от критики, направленной на понятие бога, к апологии и превознесению угнетенного человека, к возвеличению деятелей революции, народа, который ее совершил. В 124-м фрагменте Марешаль прямо утверждает, что народные массы, восставшие, низвергнувшие иго, которое давило на них в течение двадцати столетий, и завоевавшие свободу, обязаны этим своему оружию, своим «пикам», а вовсе не «Верховному существу». «Ни бог, ни его священники никогда не осмеливались бороться против господ народа». «Бог допускал мирное существование тиранов, а священники — низкие льстецы — воскуряли им фимиам»[23]. Говоря о всемогуществе народа, призывая последний осознать свою силу и взять все в свои руки, рекомендуя «ничего не ждать от Верховного существа», которое «постоянно предоставляло убежище извергам», Марешаль добавляет к этому — и это добавление крайне характерно, — что «королям», т.е. абсолютизму, «народ может противопоставлять не бога, а свои руки»[24].

Любопытно, что раньше, в 70-х годах, как свидетельствует об этом 38-й фрагмент, поэт считал, что «рука небес» не в состоянии подчинить себе королей, что одолеть тиранию может только «(рука Геракла», т.е. рука великого человека, иными словами, рука мудреца. Следует напомнить здесь, что поэты, создававшие революционные оды и гимны, дифференцировали бога и священников, религию и церковь. Обрушиваясь безоговорочно на священников и церковь, признавая их связь с феодализмом, с абсолютной монархией, со старым режимом, они объявляли бога и религию друзьями и покровителями революции, «третьего сословия», народа. Они ратовали по сути дела за религию буржуазного общества, за новую форму общественного неравенства, подчинения и господства, за освящение этой формы. Своеобразие Марешаля в том, что он эту дифференциацию отвергнул и рассматривал бога, религию, с одной «стороны, и священников, церковь — с другой, как одно нерасторжимое целое. Поэт выступал в этом отношении против старого режима не с позиций буржуазии, а с позиций простолюдина, которого одинаково не удовлетворяли и буржуазия, и дворянство, и феодальный, и буржуазный строй.

12

Чтобы до конца понять направленность и внутреннее содержание лирики Марешаля революционных лет, необходимо учесть его социально-политические позиции и его поэтическую деятельность в пору термидорианской реакции. И здесь очень существенно, что поэт в 1795—1797 гг. принял руководящее участие в движении бабувистов, в организации так называемого «Заговора равных». Он отразил в своей деятельности этих лет разочарование низов третьего сословия в буржуазной демократии, он пропагандировал восстание городских низов и сельской бедноты против термидорианского режима и явился автором манифеста бабувистов («Манифест равных»), в котором была изложена программа «Заговора» и проповедовались идеи коммунизма.

Демократическая направленность взглядов Марешаля 1795—1796 гг. наиболее полно отразилась в созданной им в марте-апреле 1796 г. «Новой песне для предместий». Эта песня рассказывает о нужде и бесправии, по поводу которого горько сетовал поэт еще до революции и которое осталось без существенных изменений и в условиях окончательно утвердившегося теперь капиталистического строя. Против бездельников-богачей, «пресытившихся золотом», «не знающих забот и бед», направляет свою песню Марешаль. Поэт предвидит усиление реакции, переход от республики к контрреволюционной диктатуре, опирающейся на военщину. Директория, по его словам, «трепещет перед солдатом», ласкает, лелеет его. С грустью и восхищением вспоминает в своей песне Марешаль о былых подвигах французского народа. Поэт хотел бы, чтобы новые Гракх, Публикола, Брут стали во главе масс. «Новая песня» возвещает восстание против правительства Директории, против «миллиона богачей», которые обрекли народ на голод. Она пропагандирует восстановление утраченной политической свободы, установление «царства равных», так как только имущественное равенство способно уничтожить нищету и принести с собой изобилие.

Совершить восстание должно уже не все «третье сословие» в целом, как это было в 1789 г., а жители предместий, рабочий люд, бедняки, ибо буржуазия перешла на сторону контрреволюции Марешаль объединяет в своей песне в одно целое и ставит рядом Люксембургский дворец, где заседает буржуазная Директория, и Верону — один из центров дворянской монархической эмиграции. Поэт считает, что восстание будет победоносным только в том случае, если к беднякам присоединятся солдаты, если армия, как это было в 1789 г., перейдет на сторону восставшего народа. Единения народа с армией более всего должны бояться новые тираны. И Марешаль обращает свой голос к солдатам, когда-то победившим королей. Он не хотел бы, чтобы войско, «покрывшее себя славой», превратилось в «преторианскую гвардию». Лично для себя поэт не ждет в ближайшем будущем ничего светлого. За песню ему угрожает тюрьма. Его утешает лишь то, что песня дойдет до тех, кому она предназначена, что ее услышит и «выучит наизусть» народ, что он помянет добрым словом и поэта.

После разгрома бабувистского движения Сильвен Марешаль отходит от активной политической деятельности и перестает выступать как лирический поэт. Последние годы своей жизни он проводит уединенно, занимаясь философией, историей и вопросами религии. Смерть настигает его в 1803 г.

1 См.: M.Dommanget. Sylvain Marechal. L'egalitaire. «L'homme sans dieu». Sa vie, son oeuvre. P., 1950, p.45—48.

2 «К наивысшему прославлению Добродетели».

3 Марешаль идет здесь гораздо дальше Лебрена, который в 1783 г. в своей оде «Короли» пугал власть имущих божьим гневом.

4 «Revolutions de Paris», 1791, № 82.

5 Там же, № 8.

6 Цит. по кн.: M.Dommanget. Op.cit., p.186—187.

7 Что касается этого фрагмента, то он был напечатан в первом и втором сборниках (1781 и 1793 гг.), затем исключен из собрания в издании 1797 г. и заменен в этом издании под тем же номером совершенно новым стихотворением.

8 Стоит отметить, что аналогичный мотив имеется и в 133-м фрагменте, где сообщается, что царство лжи, наконец, «кончилось».

9 Non, tu n'etais pas ne pour etre un vil esclave;
Enfin, leve ta tete, et brise ton entrave,
Reprends ta dignite, mortel! ouvre tes veux,
Et porte sans trembler tes regards vers les cieux;
...Marche vers le bonheur d'un pas plus assure;
Il est enfin detruit ce rantome secret.

10 Противоречием мирному, медитативному характеру лирики Марешаля конца 70-х годов может звучать еще 33-й фрагмент. Поэт, обращаясь к смертным, предлагает в нем, чтобы они «собрались на зов разума», призывает их «вооружиться факелами», «предать пламени алтари», а на их «смрадных обломках» возвести «великолепный храм в честь добродетели». Очень важно, однако, что образы собравшегося народа, образ коллектива, мотивы бунта, протеста, хотя и присутствуют здесь, носят еще ограниченный, служенный характер, касающийся только бога, религии, церкви, не затрагивают политического и общественного строя. Эти мотивы еще лишены у раннего Марешаля того универсального, всеобъемлющего характера, какой он получает в 124-м фрагменте, где речь идет о взятии Бастилии, о сокрушении всего «старого порядка».

11 Gemissons, en voyant le pretre ranatique
Exercer sur le peuple le pouvoir despotique,
Abuser sans pudeur de sa credulite,
Et lui promettre au nom de la divinite,
Pour des tourmeuts reels, un bien imaginaire;
S'il est possible, osont detromper le vulgaire.

12 ...Sur son aveuglement du moins versons des pleurs,
Mais ne partageons pas ses funestes erreurs.

13 Tous les hommes pourtant sont nes a la lumiere.
Pourquoi done vous, vit-on, o sages qu'on revere,
Sur la verite nue etendre un noir manteau,
Et dans le fond d'un puits eteindre son flambeau?
Pourquoi distinguez-vous du vulgaire profane?..
L arbre de la science a tous off re son fruit:
Pour etre heureux, le peuple a besoin d'etre instruit.

14 Eh! Pourquoi la 9la verite. — *Д.О.*) soustraire au reste des humains?
Est-elle un instrument dangereux dans leurs mains?
Peuples, l'ignorez-vous? On vous berse de fables.
On vous tient en enfance; on vous croit incapables
D'amour pour la Raison et pour la Verite,
On place dans lerreur votre felicite.

15 Paisibles metayers, credules mercenaires,
De nos pasteurs oisifs, nourriciers debonnaires...,
16 Nourris de vos sueurs, froids comme leurs reliques,
Vos pretres sans pitie, sous vos yeux fameliques,
Mangeront votre dime et leur sterile encens,
Seui, brulera pour vous dans vos besoins pressants.

17 Vainqueur sur les debris de la Bastille en cendre,
Etonne de ses droits, qu'il venait de reprendre.

18 Peuple, connate ta force, et fais tout par toi-mame;
Tu peux tout...

19 Ainsi que les brigands et les oiseaux runebree.
Pour s'assurer sa proie, attendre les tenebres...

20 Тема бунта против бога, тема богоборчества может показаться противоречащей атеистическим установкам поэта, который отрицает существование бога, в то время как богоборчество как бы предполагает его существование. Можно думать, что Марешаль, у которого мотив богоборчества возникает только в третий период, т.е. после переворота 1789 г., когда поэт обращает свою поэзию к широким народным массам, принужден считаться теперь н с религиозными предрассудками значительной части народа, хотя в то же время, судя по другим лирическим фрагментам 90-х годов, совсем не отказывается и от своего атеизма. Видимо, считая атеистическое отношение к миру наиболее правильной и последовательной позицией, он одновременно с этим выбирает лучшее из двух зол, предпочитает богоборчество, бунт против бога, примирению с «Верховным существом», с религией.

21 Pourquol me pearmets-tu (faible et hardi imortel)
De blasphemer ton nom, d'outoager ton autel?

22 ill en est temps, parais! Dieu de nos aieux,
Plus instouita qu'eux, pourquoi eonnnes nous moms pieux?
...Pourquoi te derober aux yeux de tes enfants !..

23 Tes piques ont tout fait. De vingt siecles d'airain
Le joug pesait sur toi. Tu t'es leve. Soudain,
Tes despotes ont fui. Ni ton Dieu, ni tes pretres,
N'avaient ose jamais lutter centre tes maitres!
Ton Dieu laissait en paix exister tes tyrans;
Les pretres, bas flatteurs, leur presentaient l'encens.
...n'attends rien de cet etre supreme,
Qui servit constamment d'asile aux scelerats,
Peuple, oppose a tes rois, non un Dieu, mais ton bras.

8. ПАМФЛЕТЫ ЖАН-ПОЛЯ МАРАТА [*]

1

Рядом с драматургией, поэзией и художественной прозой в годы революции развивается и публицистическая проза. Она находит наиболее отчетливое выражение в памфлетах одного из крупнейших деятелей эпохи — Жан-Поля Марата.

Марат, родившийся в 1743 г. и бывший до революции ученым-физиком и врачом, занимал в революционные годы крайне левую позицию, выступая противником не только прямых реакционеров, сторонников старого режима, но и деятелей «правой» партии, фельянов, защищавших буржуазную монархию, и деятелей «центра», жирондистов, выдвигавших буржуазную республику. Он ратовал не за интересы обуржуазившегося дворянства и крупной буржуазии, а за потребности народных масс, трудящихся. Значительную часть революционных лет (более чем 2 года) Марату пришлось скрываться в подполье и провести в эмиграции, так как политические противники яростно преследовали его, угрожая ему арестом и расправой. На легальной, государственной работе в качестве депутата Конвента ему удалось быть всего один год (1792—1793). Остальное время, если только он не находился в эмиграции, его деятельность сводилась к тому, что он издавал газету «ами дю пепль» (1790—1792), «Журналь де ля Репюблик Франсез» (1792— 1793), газету «Люблисист де ля Репюблик Франсез» (1793) и печатал в них свои памфлеты (некоторые из них публиковались, кроме того, и в виде отдельных брошюр). В памфлетах и нашло свое главное воплощение дело его жизни.

Д. Д. Обломиевский
ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

[*] Дополнительно к этой главе: **Проект декларации прав человека и гражданина с последующим планом справедливой, мудрой и свободной конституции**, **ПАМФЛЕТЫ (1789-1793 гг.)**, **ПИСЬМА 1776-1793 гг. (часть 1, часть 2)**, **Марат о 4 августа 1789 г. («Друг народа» № II)**, **Из газеты Марата «Друг народа» (1792 г.)**, **Марат в августе 1792 г.**, **Из газеты «Друг Народа» от 13 декабря 1792 г.**, **Речь Марата по поводу суда над Людовиком XVI**, **Студентка Корде и профессор Марат: *через двести лет***, ***Ц.Фридлянд.* Марат до Великой французской революции**, **13 июля 1793: *если б этого не было* **, **галерея портретов Марата**, **Кинопробы-1: кто мог бы его сыграть?**, **Марат: затруднительная характеристика (дискуссия)**, ***Я.Старосельский*. Проблемы якобинской диктатуры**, ***С.Моносов*. Очерки по истории Якобинского клуба**, **Марат в гостях у Дюмурье**, **13 июля. Идеолог Террора и террористка-одиночка**, ***Ж.Мишле*. Кордельеры и Дантон**, ***М.Славин*. Эбертисты под ножом гильотины**, ***К.Добролюбский*. Термидор**, ***О.Старосельская-Никтина*. Очерки по истории науки и техники в период Французской буржуазной революции**, **братья Марат'ы: господин де Будри, подданный российской короны**, **«Польские письма»**, ***Т.Солтановская*. Ж.-П.Марат и «бешеные» весной 1793 г.**, ***А.Герцензон*. Уголовно-правовая теория Марата**, ***М.Гернет*. Социальные факторы преступности (из истории правовой мысли)**, ***П.Гениффе*. Марат - идеолог Террора**, **«London Times» о событиях 13 июля 1793 г. **, ***Г.Цверава*. Марат как естествоиспытатель**, **1792 год: *Марат на страницах альтернативной истории***, ***С.Лозинский*. Очерки Великой французской революции: Мирабо, Дантон, Марат, процесс Людовика XVI**, **Убийство Марата в зеркале истории**, **Марат в современной поэзии**, ***Э.Белфорт Бакс*. Жан-Поль Марат: историко-биографический очерк (на англ.языке)**, **в романе *А.Гладилина* «Евангелие от Робеспьера»**, ***Товарищ У*. Also sprach Marat**, **Террор - Террор-Изм - Революция - Пресса**, ***А.Гордон*. Падение жирондистов**, **Кто он - с точки зрения соционики?..**, **в мюзикле «Французская революция»**, ***Анатоль Франс*. Боги жаждут**, ***В.Гюго*. Девяносто третий год**, **День св.Валентина-2**, **Журналист о журналистах: взгляд *Власа Дорошевича* из Великой октябрьской в Великую французскую**, **на сайте Жан-Пьера Буде**, **Герои и Авторы - о Времени и о себе**, **на работе и дома: лжет ли он Симоне, и в чем?..**, **глава из книги *М.Шойфета* «Сто великих врачей»**, ***Ж.Жорес*. Марат и аграрный вопрос. Марат и пролетарии (из «Социалистической истории Великой французской революции»)**, **в романе *В.Шумилова* «Сен-Жюст. Живой меч, или Этюд о счастье»** **беседа с автором**, ***Ю.Попов*. Публицистика Марата**.

Чтобы правильно оценить публицистику Марата и в первую очередь новаторство ее, следует учитывать, что публицистическая проза существовала и в дореволюционные времена в произведениях Монтеня, Ларошфуко, Паскаля, Лабрюйера, Вольтера, Руссо и др., в «Опытах», «Максимах», «Письмах к провинциалу», «Характерах», в «Рассуждениях», «Трактатах», «Диатрибе доктора Акакия» и др.

Публицистическая проза уже тогда отличалась отсутствием художественного вымысла и вымышленного героя, уже тогда опиралась на наблюдение над жизнью и вместе с тем приближалась к лирике по выдающейся роли в ней автора, творческого субъекта. Сила и значение французской публицистики XVII—XVIII столетий, точно так же как сила и значение французской драматургии XVII—XVIII вв. (Корнель, Расин, Мольер, Вольтер, Дидро, Бомарше и др.) и французской поэзии того же времени (Малерб, Буало, Вольтер, Гельвеций, Андре Шенье) заключались в том, что они продолжали и развивали традиции Ренессанса, направленные против средневекового мышления, подчинявшего все существующее потустороннему, религиозному началу. Именно отсюда у Монтеня, у Ларошфуко такую исключительную роль играло человеческое сознание, перед судом которого представал у них весь реальный мир. Сознание осуждало или оправдывало действительность, осмысляло или объясняло ее. Оно характеризовалось своей автономностью, независимостью от чего бы то ни было лежащего вне его. Оно не допускало ничего доминирующего над ним. Индивидуальное человеческое сознание было исходным и для Монтеня, и для Ларошфуко, и для Вольтера, и для Ж.-Ж.Руссо, так же как исходным пунктом для средневековой литературы в целом являлся бог, а мир и человек — лишь его производными.

2

Памфлеты Марата, создававшиеся им в течение 1789—1793 гг., прежде всего продолжают и углубляют основные тенденции публицистической прозы, сложившиеся до революции. Как и в ней, автором у Марата совсем не случайно является человек, подвергающий суду своего разума весь окружающий его мир, причем суд этот чрезвычайно нелицеприятен. Автор осмысляет окружающую действительность как человек, чуждый и порой даже враждебный тому миру, о котором он рассказывает, как человек, который видит в окружающем главным образом пороки и недостатки, угрозы и опасности. Ему недаром все время мерещатся катастрофы и пропасти. Характерно, например, что о Национальном собрании Марат говорит в «Страшном пробуждении» (1790) как о «скопище грязных людей, бесстыдных и лицемерных прелатов, царедворцев, лживых, расточительных, наглых и раболепных критиканов»[1]. Памфлетист воспринимает чуждый ему мир как средоточие уродливого, отрицательного, действует как сатирик. Он сам рассказывает в памфлете «Примирение с жирондой невозможно» (1793): «Я решил опубликовать свои идеи при помощи печати и основал «Друга народа». Я начал с тона строгого, но вежливого, с тона человека, желающего сказать правду, не нарушая общественных приличий... Раздосадованный тем, что он не дал результатов... возмущенный усилением дерзости неверных уполномоченных народа, я понял, что надо отказаться от умеренности и заменить иронию и простую критику сатирой».

Образ автора, противопоставленный окружающему его миру, подчеркивающий личное начало, выдвинутое уже в прозе Паскаля и Лабрюйера, Ларошфуко и Вольтера, наполняется у Марата биографическим содержанием, включает в себя черты, связанные с жизненным путем автора. Значение получает уже не только точка зрения автора на объективный мир, но и сам носитель этой точки зрения. Образ автора раскрывается в памфлетах Марата наряду с образом объективного мира как особое существо, особый характер. Не случайно автор рассказывает о себе в памфлете «Примирение с жирондой невозможно», что он «провел всю свою жизнь в кабинете за изучением природы и размышлениями», что он «менее всего заботится о благосостоянии и высоком положении», что он умеет «довольствоваться рисовой похлебкой, несколькими чашками кофе». Он заявляет, судя по памфлету, что «не может видеть страданий несчастных» и «всегда делит свой хлеб с неимущим», что он обладает «характером пламенным, стремительным и упорным», что его «откровенность... доходит до жестокости», что именно во всем этом ключ к его поведению. Он утверждает, наконец, что далек от «стремлений к диктаторству», в которых его обвиняют враги, что он жаждет лишь того момента, когда сможет «вернуться в свой кабинет и посвятить остаток своих дней науке и размышлениям».

3

Несмотря на то что Марат в некоторых отношениях продолжает традиции дореволюционной публицистической прозы, продолжает, в частности, ее тенденции, направленные против культуры средневековья, памфлеты его создаются в совершенно иных условиях: крушение абсолютной монархии, ожесточенная борьба политических партий вокруг дела революции, ее завершения или продолжения оказывают решающее влияние на изменение самого характера публицистики.

Д. Д. Обломиевский

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964

[1] Здесь и далее памфлеты Марата цитируются яо-кн.: Ж.-П.Марат. Памфлеты. М.—Л., «Academia», 1934. Текст в нашей библиотеке: **http://enlightment2005.narod.ru/arc/marat1.pdf**.

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Дореволюционная публицистика — в первую очередь публицистика классицизма — отличалась в значительной степени при всей своей агрессивности особым характером. Автор высказывал свое суждение о действительности и о людях, свою точку зрения на них и как бы останавливался на этом, нисколько не думая о реальных выводах, которые могут следовать из его оценки существующего, из его взгляда на мир. Она обращалась, кроме того, не столько против действительности, жизни, реальных людей, сколько против идей, мыслей, определенной системы мировоззрения. Так, памфлеты Паскаля, хотя им и не чужда была известная наступательность, направлялись не против учреждений католической церкви, а против отношения к миру, свойственного иезуитам, которое Паскаль неустанно обличал в своих «Письмах к провинциалу». Просвещение — в первую очередь памфлеты Вольтера — ввело в публицистику образ врага (намеченного, правда, еще в XVII в. у Паскаля) и вместе с тем сделало более активным автора. Публицистика Просвещения забрасывала обвинениями, инвективами противника, преследовала, высмеивала его и обличала. Но и публицистика Просвещения зачастую не выходила в своей активности за рамки изолированного человеческого деяния. Она оставалась большей частью в пределах суждения и оценки отдельного человека. Она как бы игнорировала существование общественных масс, коллективов.

Для публицистики Марата, точно так же как для гимнов и од, существенно в первую очередь наличие образа единомышленника. Марат именует читателей своими братьями и друзьями, дорогими согражданами или соотечественниками, друзьями свободы. Автор не просто фиксирует при этом особенности и детали мира, который его окружает, не просто воплощает в слове увиденное им перед собой. Он не довольствуется рассказом о совершившемся или описанием его, не ограничивается анализом сложившейся обстановки, раздумьями над тем, что происходит вокруг. Придя к определенным умозаключениям, памфлетист пытается передать их своим читателям в виде своеобразных рекомендаций, обращается к ним с требованиями. Наблюдения, которые приводят автора к этим заключениям, превращаются в своего рода аргументы, доказательства. На последних и базируются его советы.

Он призывает своих читателей к действию, побуждает их на определенные акты самозащиты или к наступлению против врага, Речь автора, направляемая к читателю, полна обращений и предупреждений, призывов и прямых приказаний. Памфлеты изобилуют императивными, моторными формами речи. В памфлете «Друг народа — французским патриотам» (1792) публицист требует: «держите короля, его жену, его сына, как заложников... задержите декрет о немедленной высылке иностранных полков, которые обнаружили враждебность к революции... заставьте Собрание оценить головы ваших свирепых угнетателей, беглых Капетов, изменников и мятежников». В памфлете «Бегство королевского семейства» (1791) он настаивает: «Вот момент отрубить головы министрам... всем преступникам из главного штаба и всем командирам-антипатриотам... захватите их, если есть еще время... отправьте немедленно курьеров, чтобы просить у департаментов вооруженных подкреплений... готовьтесь к мести за ваши права, к защите своей свободы и к истреблению своих неумолимых врагов». А в памфлете «Мы погибли» (1790) он возглашает: «Задержите всех миллионеров и их прислужников, бросьте их в тюрьму; возьмите под стражу глав муниципалитета, не спускайте глаз с генерала... арестуйте штаб... овладейте всеми пороховыми погребами».

Очень показательно для памфлетов Марата, что содержание их так часто переносится в будущее. Это связано опять-таки с воинствующей субъективностью памфлетов, с тем, что памфлетист раскрывает мир через сознание, устремленное вперед, как бы обгоняющее действительность. Он говорит ведь не только о том, что было, что есть, но и том, что может произойти в грядущем. В его памфлетах, наряду с точной фиксацией положения в стране и точным учетом соотношения борющихся в данный момент сил, значительное место занимают описания возможных опасностей, картины вероятных бед, угрожающих благополучию народа. В памфлете «Друг народа — храбрым парижанам» (1792) памфлетист предупреждает, что Париж в случае победы интервентов и восстановления старого режима будет отдан на разграбление, дома жителей будут опустошены. В памфлете «Революция продолжается» (1791) Марат предсказывает, что сторонники короля собираются перебить лучших патриотов, восстановить вооруженной рукой деспотизм. В памфлете «Друг народа — французским патриотам» он взывает: «Бойтесь следовать голосу ложной жалости. Бойтесь того, что когда-нибудь во мраке ночи свирепая солдатня стащит вас с постели и бросит в темницу». Создавая свои памфлеты, Марат как бы все время рисует своим воображением то, что может произойти. Он думает, например, судя по памфлету «О военных бунтах» (1790), о том, что враги, поскольку «наши границы открыты повсюду», «проникнут до самой столицы». Его приводит в ужас перспектива, при которой «в руках... неумолимых врагов окажутся все крепости, все корабли, вся артиллерия, все боевые припасы... все золото Франции». Он пророчествует в памфлете «Революция продолжается»: «Скоро все друзья свободы, имеющиеся в столице, будут перерезаны». «Дома паши, — обращается он к парижанам, — будут преданы разграблению».

Д. Д. Обломиевский

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.
М.: «Наука». 1964
Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Устремленность памфлетиста в будущее делает понятной особую роль в памфлетах Марата образа прорицателя, предсказателя, провидца. В качестве прорицателя выступает здесь сам автор. Он усматривает в себе человека, который видит дальше своих единомышленников и сограждан, предвидит последствия многих действий, многих событий, которые только что произошли. Характерны для Марата такие высказывания в памфлете «Революция продолжается» — «Тогда-то, исполненные горя, вы вспомните, вздыхая, печальные предсказания Друга народа о том, что вы не хотели слушать его спасительные советы». В памфлете «Друг народа — французским патриотам»: «Мои дорогие соотечественники! Человек, который давно обрек себя на проклятие из-за вас... предсказал вам, что ваши армии будут отправлены на бойню их вероломными генералами... Он вам предсказал, что границы государства будут открыты врагу... Он вам предсказал, что развращенная часть Национального собрания всегда будет предавать отечество».

Для понимания действенного, активного отношения к действительности, свойственного памфлетам Марата, не вредно вспомнить упреки в бездействии и болтовне, которые памфлетист направляет в адрес своих читателей. Он недаром называет французов «болтливой нацией» и высказывает пожелания, чтобы французский народ вместо «глупого демонстрирования своих претензий» подумал бы о «действии». Марат против «пышных речей» и «самонадеянных советов», «цветистых речей» и «ребяческих резолюций», против людей, которые любят ораторствовать и срывать рукоплескания. Памфлетиста выводят из себя люди, которые хотят «выставить себя в выгодном свете». Он предпочитает речам штыки, несколько смертельных ударов. Он вспоминает о Вильгельме Телле и его соратниках, действовавших в свое время во имя свободы в Швейцарии: «Три швейцарских крестьянина освободили свое отечество от ига тирании». И добавляет: «Но они не проводили свое время в болтовне».

4

Очень любопытно, что в памфлетах Марата, раскрывающих в целом картину революционной Франции, главное внимание сосредоточено не на успехах революции, не на завоеваниях, сделанных в борьбе с феодализмом, а на недостатках политического режима революционных лет. В революционных одах и гимнах, в революционно-массовых песнях и комедиях Фабра д'Эглантина, в «пьесах большого зрелища» и комедиях «реального факта» на первый план выдвигались перемены, происшедшие во французском обществе в результате переворота 1789 г. В противоположность этому Марат подвергает сомнению эти перемены, утверждает, что ничего принципиально не изменилось, что все по существу осталось прежним, подчеркивает во многом тождественность порядков, установившихся в годы революции, и порядков дореволюционных.

Следует, впрочем, отметить, что большинство памфлетов Марата относится к 1789—1792 гг., частично к первой половине 1789 г., в то время как комедия «реального факта» и «пьеса большого зрелища» создаются главным образом в 1793—1794 гг. В 1793 г. поставлен на сцене «Страшный суд над королями» Марешаля. В 1793—1794 гг. создается большая часть революционно-массовых песен. Как бы то ни было, но памфлетист заявляет уже в «Прошении отцам сенаторам» (1789), что «комиссары наших округов, наши мировые судьи и наши муниципальные чиновники переменили только имя». Для него они — «те же прежние комиссары, прежние приказные, прежние королевские чиновники». О том же пишет он в памфлете 1792 г. «План революции, не удавшейся народу», рассуждая о политических деятелях революции: «Бросьте взгляд на государственную арену, изменились одни лишь декорации, остались прежние актеры, прежние маски, прежние движущие силы... по-прежнему существует деспот, окруженный приспешниками, по-прежнему притесняющие и угнетающие нас министры... по-прежнему жадные, пресмыкающиеся, подавляющие и интригующие царедворцы... по-прежнему люди, снедаемые жаждой долота и глухие к голосу долга, чести и человечности». О том же мы читаем в последнем памфлете Марата: «Революция еще не кончилась», относящемся к 1793 г.: «Бесчестные царедворцы стоят во главе армий республики, прежние лакеи тирана повелевают защитниками свободы, прежние лихоимцы руководят нашим управлением, сподвижники крючкотворства составляют наши суды, лица, пользующиеся покровительством двора, заседают в сенате».

Из всего этого, конечно, не следует, что Марат недооценивает все происшедшее в стране за 1789—1792 гг. Нет, Марат, как показывает хотя бы памфлет «До и после революции» (1790), прекрасно понимает отрицательную сущность старого режима с его «надменными и властолюбивыми владыками», которые «держали нас пятнадцать веков под своим игом» и властвовали «путем высокомерных приказов, притеснений, вымогательств, произвольных наказаний». Он признает, что в момент переворота французы «вернули себе свои права людей и граждан». Он признает, судя по «Обращению ко всем жителям столицы» (1790), что французы «с начала революции перестали подчиняться приказам гордого владыки», который «произвольно распоряжался их свободой, их имуществом, их жизнью, их честью» и вообще «смотрел на государство, как на свою вотчину», «растрачивая общественное достояние на пиры и удовольствия». Памфлетист согласен с теми, кто утверждает, что «со времен революции французы перестали быть рабами», что только со времен революции стали произносить слова: «свобода», «права человека и гражданина», «суверенитет народа», «подчинение монарха».

Марат приветствует то обстоятельство, что депутаты Национального собрания «разрушили наследственные привилегии» и «внесли больше равенства в гражданское состояние первых разрядов граждан», что деятели революционной Франции «лучше распределили налоги на состояния», что они внесли «больше соразмерности в распределение налогов», что депутаты Национального собрания «уделяли много внимания собственности» и «поставили ее под защиту законов». Он отмечает в «Разоблачении проекта усыпить народ» (1789), что «провозглашение основного закона», т.е. Конституции, «обеспечит каждому гражданину пользование своей собственностью» и «установит пропорциональное распределение налогов». Марат приветствует борьбу против церкви, которая велась в течение всей революции и которая нашла частичное отражение в трагедиях М.-Ж.Шенье, в так называемых «пьесах большого зрелища», в революционных одах и гимнах, в революционных песнях, в лирических фрагментах Марешаля.

И при всем этом Марат ни на минуту не может забыть о недостаточности перемен, принесенных революцией, так как еще многое сохранилось от старого режима.

5

Чтобы как следует понять отношение Марата к изменениям, совершившимся во французской жизни 1789—1792 гг., необходимо иметь в виду, что его представление об обществе глубоко отлично от взглядов жирондистов и фельянов, оказавших серьезное влияние на многое в литературном движении эпохи революции. Памфлетист не видит в обществе единое целое, дифференцирует общество, судя по «Проблемам вооруженного восстания» (1790), на два стоящих друг против друга социальных слоя, два класса, различает в нем: с одной стороны, «зажиточных граждан», «людей состоятельных», «богачей» и, с другой стороны, «людей неимущих, обреченных всегда проводить свою жизнь между трудом и голодом». Он выделяет «1920 нации», утверждая, что они составляются из неимущих. Подобно Сильвену Марешалю, Марат разделяет граждан Франции в памфлете, посвященном Лафайету (1791), с одной стороны, на «состоятельных людей», «богатых и достаточных граждан», с другой же — на «малосостоятельных граждан, находящихся в стесненном положении». Он концентрирует свое внимание в «Армии и народе» (1789) на «несчастных рабочих, носильщиках, разносчиках воды, единственное достояние которых состоит в их руках». Он задумывается над судьбой «ремесленников, рабочих, поденщиков, нуждающихся».

С точки зрения этих людей, «не имеющих никакой собственности», Марат и расценивает результаты революционного переворота. В «Письме Камиллу Демулену» (1789) он заявляет прямо, что перемены, происшедшие в стране, если и удачны, то только для богатых. «Новый порядок вещей» идет лишь «на пользу богачам». Памфлетист с возмущением говорит о «передаче в руки богатых всех преимуществ, всех почестей нового порядка».

Марата преследует, с другой стороны, мысль о том, что бедняки при новом положении вещей остаются, как и прежде, в подчинении, в заброшенном состоянии, что государство, возникшее в годы революции, «ничего не сделало для них, разве только увековечило их нищету и заклепало их цепи». Из его рассуждений прямо следует, что большинство нации ничего не выиграло от революции. Они «влачат нищенское существование», могут «служить отечеству только руками», т.е. так же как они «служили ему всегда». Если они и «не находятся под игом господина», т.е. короля или феодала, они оказываются «под игом своих сограждан», «вечным их уделом», не зависящим от изменений, произошедших в политическом строе, является «рабство, бедность, угнетение».

Марату представляется несомненным, что результаты революции должны быть универсальны, должны иметь отношение ко всему «третьему сословию», сбросившему с себя гнет абсолютной монархии, дворянства и духовенства. Революция, как явствует из памфлета «Несправедливые декреты о налогах» (1790), должна была произойти, по мысли Марата, «не в пользу отдельных классов, а в пользу всех». Заботы же об охране собственности от произвола абсолютной монархии и привилегированных сословий совсем не затрагивают интересов тех, кто «ничем не владеет». Последним по существу безразлично, что собственность оказалась после революции «под защитой законов». И это потому, что им не приходится «вести дел», не приходится «защищать интересы». «Да и какое значение может иметь для неимущего сама собственность?» — спрашивает Марат.

То же и в отношении лучшего, более справедливого распределения налогов, произведенного Национальным собранием, если рассматривать это распределение с точки зрения неимущих. Проведя серьезную налоговую реформу, коснувшуюся подоходного налога, Национальное собрание не отменило косвенных налогов, сохранило все тяжелые подати для бедняков: по-прежнему хлеб, вино, табак «обложены тяжелыми налогами». Марат ставит под вопрос даже приобретение французской нацией «политической свободы», ибо она имеет ценность только «в глазах мыслителя или публициста». Она не имеет никакого значения для людей «бедных, отверженных», которые «никогда ее не знали и никогда не будут знать», для людей, у которых «совершенно нет времени на размышление».

Марат ставит под сомнение и декрет о национализации церковных имуществ, так как он резко недоволен тем, что эти имущества, которые он полагает «достоянием бедных», не были среди последних «распределены». Они пошли на «нелепые затеи правительства», на «расточение министрам», на «скандальную пышность двора». Марата не удовлетворяет, наконец, судя по «Разоблачению проекта усыпить народ», и самый отказ дворянства от части феодальных привилегий, относящийся к 4 августа 1789 г., ибо этот отказ «не ведет к быстрому облегчению бедности народа и бедствий, испытываемых государством», а «несчастные» может быть «в данный момент нуждаются в хлебе».

Различая в обществе два класса, два социальных слоя, воспринимая их в борьбе друг с другом, отчетливо принимая сторону одного из этих слоев, становясь его рупором, Марат выступает в своих памфлетах от имени бедноты, неимущих, от имени тех, кого «нужда поставила ниже уровня физических потребностей». Если создатели революционных од и гимнов говорят от лица всего третьего сословия, то Марат, так же как С.Марешаль и авторы революционно-массовой песни, создатели комедии «реального факта», является лидером его низовых, трудящихся слоев.

То, что Марат выступает не только от своего имени, но и от имени огромного социального коллектива, вносит дополнительные аспекты и в образ автора памфлетов, о котором мы подробно уже говорили выше. В речи памфлетов, точно так же, как в речи дореволюционных од и гимнов, очень большое место занимает именно поэтому местоимение «мы», вытесняющее обычное в таких случаях местоимение «я». Автор действует в составе коллектива, согласует свои действия с ним, между ним и коллективом, от имени которого он выступает, отсутствуют всякие разногласия. Любопытно в этой связи замечание Марата в памфлете «Друг народа — Луи Филиппу Орлеанскому» (1792). Памфлетист пишет здесь о себе: «Вынужденный бороться с парижским муниципалитетом, который восставал против смелости моей критики, я заявил ему, что я — око народа и что мое перо более необходимо для свободы, чем 100-тысячная армия».

Как бы то ни было, но позиция Марата как лидера трудового люда, плебейских низов общества объясняет, почему он уделяет место в своих памфлетах вопросу о так называемых «активных гражданах», о «всеобщем избирательном праве». Памфлетист не может перенести, что Конституция, обсуждавшаяся в 1789—1790 гг. и принятая в 1791 г., основывает избирательное право на имущественном цензе. Тем самым она не допускает в состав избирателей и в состав депутатов большинство населения страны, принадлежащее к «неимущим». Его беспокоит это потому, что бедняки оказываются, таким образом, чуждыми революции, что они «не входят в состав государства», что они «лишены самого звания граждан», что их ставят ни во что и проявляют к ним полное «небрежение», а если упоминают в декретах, то лишь для того, чтобы «принижать, мучить, утеснять». Сегодняшнее их положение напоминает Марату их положение при старом режиме, когда с точки зрения «господ», т.е. феодалов, «вся нация заключалась в сердце» последних, все же остальные люди составляли «ничто» и эти господа «удостаивали вспоминать» о них только для того, чтобы «вырвать» у них плоды их трудов.

Именно вследствие того, что Марат берет на себя представительство интересов «неимущих», «бедных», «несостоятельных», он наряду с вопросом об «активных гражданах» поднимает в одном из своих последних памфлетов вопрос о ликвидации «чудовищной массы ассигнаций», выпущенных правительством в годы революции. Рост количества ассигнаций беспокоит памфлетиста потому, что он неизбежно влечет за собой увеличение цены съестных припасов, так что последние станут совершенно «недоступными для неимущих классов». С точки зрения нищеты народа, говоря о необходимости облегчить его положение, Марат рассматривает и вопрос о «скупке звонкой монеты и спекуляции ею», о перекупщиках, которые стремятся «снова надеть на народ цепи при помощи чрезвычайного повышения цен и голода». Его крайне возмущает, что «капиталисты, спекулянты... судейские крючкотворы, бывшие аристократы удваивают рвение с целью привести народ в отчаяние чрезмерным повышением цен на предметы первой необходимости». Ставя выше всего после интересов революции интересы народа, Марат вообще серьезно встревожен тем, что «нужда народа... непрерывно растет» и «угрожает государству ужасной анархией». «Крайнюю нужду» народа памфлетист считает «первой причиной, более всего мешающей установлению порядка».

6

Стремление говорить от имени неимущих не означает, что Марат относится так внимательно к «низам» третьего сословия только потому, что он сочувствует им. Его отношение к простому народу проистекает совсем не из филантропических побуждений. Оно вызвано прежде всего тем, что Марат высоко ценит народ, видит его решающее значение в жизни общества, понимает, что от удовлетворения его нужд зависят судьбы страны, государства.

Любопытно вместе с тем, что народ изображается у Марата как явление гораздо более сложное, чем у авторов революционных од и гимнов или у создателей «пьесы большого зрелища». Образ простого народа у Марата свидетельствует о гораздо более глубоком реализме памфлетиста, о более разностороннем, более тонком и точном восприятии им действительности.

Простой народ предстает у Марата в двояком освещении — и как главная движущая сила революции, и в то же время как возможный тормоз последней.

Мысль о руководящей роли плебса в революции, мысль о народе как об инициаторе революционных событий возникает у Марата неоднократно. Это своего рода лейтмотив его памфлетов. Он убежден, судя по памфлету «Опрометчивый проект о военном положении» (1789), что народный мятеж, вспыхнувший на Елисейских полях, «поднял восстание всей нации... вызвал падение Бастилии, сохранил Национальное собрание, расстроил заговор» (двора. — *Д.О.*). «Франция, — утверждает памфлетист в «Обращении ко всем жителям столицы», — обязана храбрым гражданам, разбившим ее цепи». Эти граждане, в большинстве своем «неимущие, не побоявшиеся опасности смерти», бедняки, которые «первыми взялись за оружие, сожгли заставы», «пролили свою кровь под стенами Бастилии». Марат заявляет в 1791 г., что «народ совершил революцию», что «только кучка бедняков вызвала падение стен Бастилии». Наконец, в памфлете «План революции, не удавшейся народу» Марат как бы подводит итоги своим размышлениям о роли простого народа в революции: «Революция была совершена и поддержана лишь самыми низшими классами общества, рабочими, ремесленниками, мелочными торговцами, земледельцами, простонародьем, теми обездоленными, которых наглое богатство называет чернью и которых римская заносчивость называла пролетариями».

Марат полемизирует с теми, кто считал тогда, что 14 июля 1789 г. произошло «всеобщее восстание против деспотизма». Он признает такое мнение ошибочным. «Опрокинули преграды», по мысли Марата, только неимущие. Люди, принадлежащие к обеспеченным слоям населения, люди, которым было что терять, выдвинули против неимущих версию о всеобщем восстании. Это была, как полагает Марат в «Последнем прощании Друга народа с отечеством» (1791), «предосторожность, продиктованная страхом».

Рассматривая народ как основной двигатель революции, более всего ценя его храбрость и доблесть, то, что «неимущие», «не побоявшись опасностей и смерти», первыми взялись за оружие, Марат квалифицирует поведение Национального собрания в отношении народа как акт прямой неблагодарности. Своим декретом об «активном гражданстве», об избирательном праве, основанном на имущественном цензе, оно лишило бедняков тех плодов свободы, которые они завоевали, оно отняло у них гражданские права, приобретенные ими для своих сограждан.

С образом простого народа как зачинателя революции, с представлением о его бесстрашии и бескорыстии тесно связана у Марата мысль о том, что народ никогда не пойдет ни на какие компромиссы, он скорее даст изрубить себя на куски, но не «согласится носить прежние оковы». Марат убежден, как он это прямо заявляет в «Опрометчивом проекте о военном положении», что народ «никогда не продается», что он в отличие от богачей не склонен «добиваться только золота». Марат обращает также внимание на «глубину умеренности бедняков» — они ведь не требуют, чтобы богачи, «отцы отечества», поделились с ними своими владениями. В первые дни восстания они и не подумали подвергнуть разграблению дома богачей. «Кто мешал им ограбить дома, преданные ими пламени?» — спрашивает Марат. Никто из бедняков не был пойман «убегающим с добычей».

Указывая на первенствующую роль народа в событиях революции, на его высокие моральные качества, в частности на его бескорыстие, Марат всегда помнит, однако, и об оборотной стороне этих качеств. Он никогда не забывает об отсталости народа, как последствия недавнего рабского положения, в первую очередь невежественность, некультурность. В силу своей необразованности народ не умеет распознать врага, не способен проникнуть в его тайные замыслы. «Недостаточность... просвещенности» народа ведет к тому, что народная масса «плохо схватывает явления, редко видит их такими, каковы они в действительности»; еще реже она «охватывает их в совокупности» и почти никогда «не рассчитывает последствия событий». Народу свойственны непредусмотрительность, слепая беспечность и слепая доверчивость. На его глазах — «повязка иллюзий и заблуждения». Он именуется в памфлетах Марата «пустым, малодушным, легкомысленным».

Стоит народу одержать какую-либо победу, как он сейчас же «начинает переоценивать свои силы, не видит уже препятствий», «убаюкивает себя обманчивыми надеждами». В самонадеянности народа Марат видит «детище» его «невежества». Марата сердит, что «неразумные граждане» воспевают свои победы, хвастают тем, что разрушили Бастилию, «танцуют на ее развалинах». Он пишет о «роковом ослеплении народа», об отсутствии плана и последовательности в его действиях

Доверчивость, легкомыслие, беззаботность народа — следствие его непросвещенности, его многовекового рабства, — сокрушают, впрочем, Марата не сами по себе. Он признается, что согласен с теми, кто «приписывает наши несчастья недостатку знаний у народа». Но добавляет: «Я, подобно им, верю в это, но лишь бы они не считали это единственной причиной зла». Марат печалится по поводу беззаботности народа в первую очередь потому, что рядом существует не до конца разбитый враг, поддерживающий довольно еще мощные остатки феодализма, окончательно разрушенные только после смерти Марата, в период якобинской диктатуры в 1793—1794 гг. Враг

может воспользоваться этой беззаботностью в своих интересах, она может повредить углублению революции, из-за нее народ может оказаться в духовном порабощении у своих врагов.

7

Образ врага играет очень большую роль в памфлетах Марата. Было бы вообще неправильным, если бы мы считали, что памфлетист в своих произведениях только обращается с призывами и требованиями к народу, только предупреждает его об угрожающей опасности, только побуждает к действию. Для творческого метода Марата большое значение имеют сатирические приемы. Он уделяет много места обличению аристократов, духовенства, армейских офицеров, судейского сословия, представителей судейской знати. Он преследует «прежних лакеев двора», «прежних лихоимцев», крючкотворов, чиновников, воспитанных и вскормленных абсолютизмом. Он не щадит фельянов и жирондистов, разоблачает заговоры королевского двора, осыпает обвинениями кабинет министров, продавшийся королю.

В своих памфлетах Марат имеет в виду прежде всего врага внутреннего. В этом смысле он напоминает авторов песен и отличается от создателей революционных гимнов и од. Не случаен лозунг Марата в его памфлете «Контрреволюционный заговор созрел» (1790): «Нет, не на границах, а в самой столице надо наносить удары». Враги, покушающиеся на границы Франции, захватчики, интервенты интересуют его лишь во вторую очередь. Он в первую очередь защищает завоевания революции, поскольку они затрагивают общественные низы страны.

Очень симптоматично, что образ врага, испуганного, подавленного событиями революции, памфлетист относит только к первому году переворота, когда «страх еще сковывал противников государства», когда «дворянство и духовенство шли навстречу пожеланиям народа», когда «трепещущий монарх соглашался на все». В другом памфлете, написанном в 1791 г., Марат отмечает, что в самом начале революции «наши жестокие угнетатели трепетали, опасаясь, что станут жертвами нашего мщения». Он понимает, что дворяне в то время только потому «отказались великодушно от привилегий держать людей в оковах», что испугались народного восстания: они сделали это «лишь при свете пожаров своих подожженных замков».

Марат считает, что в настоящее время надо опасаться не «трепещущего», а оправившегося, пришедшего в себя противника, который снова перешел в наступление, но уже на новых путях, приняв новую тактику, сменив политику силы на политику коварства. «Привилегированные сословия, — читаем мы в памфлете «Нас усыпляют, будем на страже» (1790), — оправившись от транса... пытаются затягивать дело» с созданием Конституции, министры стараются «подкупить преданность представителей нации».

Враг, переставший бояться, трепетать перед народом, представляется Марату существом хитрым, маскирующимся, вероломным. Он стремится войти в доверие к народу, прикинуться его другом. Он пытается подавить народ бдением, усталостью, лишениями, истощением, довести его голодом до отчаяния. В памфлете Марата «Мы погибли» (1790) содержится обращение ко всем гражданам:

«Для того, чтобы помешать вам думать об угрожающих вам опасностях, они (министры, офицеры. — *Д.О.*) не перестают оглушать вас празднествами и держать вас в состоянии опьянения, чтобы вы не замечали готовых обрушиться на вас бедствий». В другом памфлете 1790 г. Марат указывает на стремление врага «отвлечь публику и обмануть ее», на желание министров забыть «о реальном заговоре против нации» из-за «воображаемого заговора против королевской семьи».

Марат разоблачает несоответствие речей лакеев деспота и их действий. Так, Мирабо, например, предстает в «Надгробном слове Рикетти» (1791) как человек, который «продал» двору «священные права» народа. Мирабо вместе с тем «нападал на двор», но «только для того, чтобы уловлять голоса» сторонников народа. Подобно Мирабо действуют и другие, кажущиеся противниками деспотизма, а на самом деле поддерживающие его: «вооружившись по видимости против своего господина, — пишет Марат в «Последнем прощании Друга народа с отечеством», — все эти люди сделали это в действительности только с целью поддержать его власть, сохранить свои привилегии и чины». И далее в том же памфлете: «В ту пору можно было видеть, как высокомерные фавориты двора под маской патриотизма твердят только о суверенитете народа, о правах народа, о равенстве».

Такое представление о враге приводит Марата к мысли о том, что с ним невозможно поладить, что его можно сломить только силой. Именно отсюда идет речь о безоговорочном отрицании врага, о борьбе с ним на уничтожение, о недопустимости какого-либо спокойного, беспристрастного отношения к нему. Марат пишет в памфлете «Против голода и дороговизны» (1793) относительно «капиталистов, монополистов, продавцов предметов роскоши, пособников крючкотворства, судейских крючков, бывших аристократов»: «Ввиду невозможности переделать их сердце и тщетность всех усилий... чтобы призвать их к долгу, я не вижу другого способа, кроме полного истребления этого проклятого отродья».

Такое представление о враге как о хитром, коварном, маскирующемся противнике объясняет, с другой стороны, и беспокойство Марата по поводу непросвещенности и беззаботности народа, о чем мы говорили выше. Памфлетист совсем не случайно восклицает: «Глухие к моему голосу, вы заснули в объятиях своих врагов». Он подчеркивает активность врага, его стремление превратить народные массы в пассивное орудие своих замыслов. Марата весьма тревожит, что народ «обманут... приспешниками деспотизма», «одурачен их вероломством», стал «жертвой их измен», что он «дал увлечь себя... вероломными речами». Его возмущает, что народ «ведут, куда хотят», всякие «ловкие мошенники», что «любой наглый фокусник» способен «глупой сказкой» отвлечь его от «мыслей о своем благе».

Особо обращает внимание Марат на вредное стремление врагов идеализировать в глазах народа своих представителей. «Они заинтересованы, — пишет памфлетист, — в приписывании самым отчаянным интриганам чистых намерений». Людей из народа легко убедить, заявляет он в другом месте, будто «ловкий лицемер — создатель свободы». Более всего волнует Марата в отношении врагов, что они стремятся приостановить развитие революции, противодействовать ее углублению, привести ко всеобщему замирению и воздействуют в этом направлении на народ. В памфлете «Не республика, не монархия, а демократия» (1791) памфлетист замечает, что первой заботой депутатов Национального собрания было «сдержать народ, обуздывая проявление его чувств, проповедуя ему спокойствие», «они больше ничего не боятся, как справедливой его ярости». «Предатели зовут нас к примирению, — заявляет Марат в памфлете «Контрреволюционный заговор созрел», — они хотели бы погрузить граждан в пагубную беспечность, чтобы выдать вас безоружными приспешникам ваших тиранов».

8

Беспокойство за дело революции, сомнения в народе, поскольку он может оказаться не на должной высоте в борьбе за ее продолжение, опасения по поводу возможных махинаций со стороны врага определяют воззрения Марата в отношении ближайшего будущего. Надо иметь в виду, что оно представлялось авторам од и гимнов, создателям комедии «реального факта», «пьесы большого зрелища» и даже авторам революционно-массовых песен вообще гармоничным и лишенным противоречий, поскольку враг к тому времени должен быть побежден. Марат более трезво настроен в отношении ближайшего будущего; нежели гимнописцы, авторы песен и комедиографы. Он по существу уже в 1792 г. предвидит возможность термидорианского переворота, угрозы которого они не допускали и в 1793, и в 1794 гг. Это получается у него так потому, что он не верит в абсолютное единство «третьего сословия», из которого исходят они. Он полагает, что «верхи» этого сословия всегда склонны идти на компромисс со старым порядком и что они в то же время хитрее и могущественнее «низов».

Марат, как уже ранее говорилось, не усматривает единственную причину неудач революции в невежестве народа. Он утверждает столь же существенной ее причиной контрреволюционные настроения верхушки третьего сословия. В памфлете «План революции, неудавшейся народу» он обращает внимание на особую роль верхушки третьего сословия в революции. «Образованные, зажиточные классы» в начале революции, по мысли памфлетиста, были также против абсолютизма и дворянства, как и остальная часть нации. Но затем, когда они «добились доверия народа» и «использовали его силы, чтобы стать на место привилегированных сословий», они резко «повернули против народа». А Марат считает, что «полного уничтожения деспотизма» не может произойти, если «низшие» классы общества, «борются одни с высшими классами»» т.е. с дворянством. Он специально отмечает в «Последнем прощании Друга народа с отечеством» (1791) как основную причину неудачи углубления революции — «настроение различных классов общества, противоположные интересы различных положений», а также «естественный союз врагов свободы», т.е. опять-таки различия внутри антифеодального фронта, расщепленность его на социальные группы с противоположными интересами, тяготение его верхушки к образованию «союза врагов свободы». Только поэтому, учитывая непрочность антифеодального фронта, Марат и самую революцию расценивает лишь как «временный кризис».

Взгляд Марата на ближайшее будущее, взгляд трезвый, хотя и не лишенный сумрачного оттенка, не делает, впрочем концепцию Марата пессимистической. Для позиции Марата очень важно, что он не останавливается на простой констатации факта непросвещенности народа. Памфлетист уверен, что необразованность народа временна, преходяща, что она распространяется лишь на сегодняшний день, что народ со временем перестанет быть невежественным, овладеет знаниями общества и политической жизни, утратит тем самым свою излишнюю доверчивость. Марат стремится через пламенное слово, обращенное к согражданам, преодолеть их политическую незрелость, поднять их политический уровень. Он убежден, что народ «надлежит просветить» и считает, что если французы «обязаны революцией... просветительной деятельности философов», то они будут обязаны ее «торжеством» «ничему другому, как просветительной деятельности патриотических писателей».

Памфлетисту совершенно ясно, что радикальные перемены в общественной жизни начнутся только тогда, когда будет уничтожена непросвещенность народа. «В ходе политической машины не произойдет никаких изменений до тех пор, пока народ не станет достаточно проницателен, чтобы расстраивать замыслы обманывающих его плутов». Свобода и тем самым успех революции, читаем мы в памфлете «Революцию необходимо продолжить» (1791), будут полностью обеспечены только в том случае, если «сформируется общественное мнение». А это сможет произойти, если народ будет «знать свои права и обязанности», если он усвоит «представление о людях и страстях», которые «движут» последними, если он проникнет в замыслы людей и ему станут ясны ловушки, которые расставляют его враги. Народ, если он будет знать свои права, захочет воспользоваться ими. Памфлетист прекрасно понимает решающую роль народа в обществе, в стране. Обращаясь от имени бедняков к «отцам отечества», т.е. к депутатам Национального собрания, иными словами к богачам, он недаром пишет: «Для того чтобы поставить вас на место, нам достаточно оставаться со скрещенными руками; вынужденные тогда сами обслуживать себя и обрабатывать свои поля, вы станете равны нам. Но менее нас многочисленные, сможете ли вы с уверенностью собрать плоды своего труда?». У Марата не возникает сомнений, что неимущие, составляющие 19/20 нации, как только осознают свои права и почувствуют силы, тотчас же станут «хозяевами государства».

Это утверждение памфлетиста связано, между прочим, для него с возможностью продолжения революции, с вероятностью нового революционного подъема. Марат прямо заявляет в «Несправедливых декретах о налогах», что «прогресс просвещения» с необходимостью может привести в один прекрасный день к «разделу земель», причем этот день представляется памфлетисту «менее далеким от нас, чем это предполагают». Он считает к тому же, что подавляющее большинство поймет в конце концов необходимость раздела. Для этого «достаточно даже признака сознания».

Здесь, правда, в связи с вопросом о невежестве народа и о путях его преодоления возникает противоречие во взглядах Марата, которое при ближайшем рассмотрении оказывается мнимым. Марат много раз в самых различных памфлетах говорит о том, что народу необходимо просвещение, именно потому, что народ не образован, не может как следует узнать своих врагов. И вместе с тем тот же Марат утверждает в «Плане революции, не удавшейся народу», что политическая неопытность и бесхитростность народной массы вечна, что она не подвержена изменениям во времени, что народная масса никогда не станет способна разгадывать хитрости и подкопы. «Политические споры всегда были и будут выше ее понимания, она никогда не будет в состоянии подвергнуть анализу декрет, обнаружить скрытое в нем коварство». И дальше: «Хитрости ловкого, глубокого макиавеллизма от нее ускользают, и это будет всегда так. Ей не хватает и всегда будет не хватать прозорливости, чтобы обнаружить ловушки, расставленные врагами».

Как разрешить это противоречие? Видимо, все дело в том, что Марат, утверждающий недоступность народу политического макиавеллизма, имеет при этом в виду существующий общественный строй, в котором масса остатков и пережитков прошлого. А говоря о неизбежном исчезновении невежества народа, Марат имеет в виду не только рост его просвещенности, но и сам будущий общественный строй, основанный на справедливости, освобожденный от всех пороков и недостатков прошлого, который возникает тогда, когда народ политически просветится, будет обладать знанием своих прав и знать интересы своих врагов. Что касается умения распознавать хитрости, разгадывать ловушки, то оно не понадобится в общественном строе будущего, так как реликты и остатки старого режима, политическое интриганство, хитрость и ловушки сами не вечны.

Как бы то ни было, но задачу своих памфлетов Марат совершенно не случайно видит в том, чтобы «держать постоянно в возбуждении народ», чтобы «будоражить всем головы». Перестать приводить народ в возбуждение можно будет лишь в том случае, если правительство будет «основано на законах действительно справедливых». Из этих замечаний следует, какое значение придает Марат народу и его сознательности, каким решающим обстоятельством является в его глазах сознательность народа.

Памфлеты Марата создают определенное душевное настроение, состояние чувств у читателя. Своими страстными обличениями и грозными предупреждениями об опасности они держат читателя в постоянном напряжении, создают у него постоянное чувство тревоги. Тем не менее они проникнуты глубоким оптимизмом, всегда отвергают всякое состояние безнадежности, всегда намечают выход из создавшегося положения, всегда зовут вперед к преодолению кризиса. Памфлеты Марата отличаются, таким образом, не только своей реалистической трезвостью, не только четким представлением о реальном положении вещей, но и глубокой верой в возможности народа. Опасаясь недооценить силу врага и сколько-нибудь преуменьшить его возможности, Марат одновременно с этим не считает силу врага беспредельной и необоримой. Оттого-то он и уделяет так много места поискам выхода и всякого рода рекомендациям, которые он предлагает

нуждающемуся в них народу. В своих памфлетах Марат не только ставит точный диагноз болезни, но и дает советы, как ее устранить.

9

Говоря о реалистической трезвости памфлетов Марата, о том, как он четко представляет действительное положение дел, говоря об углублении реализма в памфлетах Марата, если сравнивать их с реализмом революционных од и гимнов и даже с реализмом «комедий факта» и революционно-массовых песен, не следует преувеличивать глубину и диапазон маратовского видения мира. Марату, особенно в его последних памфлетах, написанных в 1793 г., становится все более ясным, какую опасную для дела революции и прямо контрреволюционную роль начинает играть крупная буржуазия. Недаром в своих последних памфлетах он так много говорит о капиталистах, монополистах и спекулянтах, так яростно преследует всяких «перекупщиков», людей, наживающихся на чрезвычайном повышении цен.

И при всем этом памфлетист оказывается не в состоянии правильно квалифицировать представителей крупной буржуазии. Это проистекает из того, что он не видит еще в капитализме особого этапа исторического развития, не видит в капиталистах и финансистах новых людей, относит их к старому режиму, к его последышам, его остаткам. Это для него лишь приспешники старого порядка. Он остается в этом на позициях Просвещения, обращавшего свой критический пафос на феодальный строй и абсолютную монархию. И для Марата главное это все-таки борьба за уничтожение феодализма, борьба против короля, аристократов и высшего духовенства. Обличая врагов, он имеет при этом в виду в первую очередь короля, дворян, царедворцев, чиновников, судейских и лишь затем капиталистов и монополистов. Марат обрушивается в своих памфлетах лишь во вторую очередь на буржуазию, а прежде всего на «сословия, ранее привилегированные, огорченные отнятием у них несправедливых преимуществ». Эти сословия вызывают в нем острую неприязнь именно потому, что они «отказываются принять принципы революции», которые устанавливают равенство прав всех членов государства. Марата более всего раздражают люди, проникнутые феодальной идеологией абсолютного и природного неравенства, люди, которые «считают себя совсем особой природы», «имеют безумие» утверждать, что обладают более чистой кровью, «имеют бесстыдство» претендовать на наследственные преимущества, на личные привилегии и проявляют смелость «требовать в свою пользу все должности, все милости, все почести правительства».

То обстоятельство, что сатира Марата, несмотря на многие свои новаторские стороны, остается в известной степени на уровне Просвещения, остается в некотором отношении направленной только против феодального строя, делает понятным и всякого рода пробуржуазные мотивы в памфлетах Марата. Чрезвычайно симптоматична в этой связи оценка Маратом «аграрного закона», т.е. раздела всей земли между неимущими. Марат, как об этом подробно говорилось выше, неоднократно высказывался за наделение бедноты имуществом, утверждая, что раздел земель в конечном счете неизбежен, заявлял, что к разделу земель с необходимостью приведет прогресс просвещения и рост самосознания трудового люда. И вот тот же Марат прямо объявляет в «Profession de foi» (1793) доктрину «аграрного закона» гибельной, «разрушительной для всякого гражданского общества». Он, правда, фактически отрицает «аграрный закон» только для современного положения дел, т.е. пока масса народа остается непросвещенной. Он признает, с другой стороны, неизбежность раздела земель лишь для будущего, когда народ преодолеет свою политическую и идейную незрелость. Но он во всяком случае делает здесь явную уступку буржуазной идеологии, хотя и остается по-прежнему ярым противником богачей, крупной буржуазии.

Осложненность мировоззрения Марата всякого рода пробуржуазными идеями еще отчетливее проявляется в том, что журналист, судя по памфлету «Марат — патриотам» (1793), поддерживает «ускорение продажи национальных имуществ» и потому, что оно должно превратить бедняков в «новых собственников и привязать их к отечеству». Обычное «небольшое вспомоществование» бедноте (как по крайней мере утверждается во «Вторичном обращении к патриотам Конвента», 1793) плохо с точки зрения Марата тем, что оно «приучает к праздности». В имуществе, которое приобретут бедные, Марат, напротив, видит для последних «постоянный источник существования» и, более того, считает, что именно оно может побуждать бедняков к труду. Он, правда, придает превращению бедноты в собственников и более широкое политическое значение, так как полагает, что «ускорение продажи национальных имуществ» может «привязать» бедняков к отечеству, что, «поделив небольшими участками треть церковных земель», можно было бы сделать из бедняков людей, «крепко привязанных к революции, заинтересованных в ее поддержке», и заявляет: «Государство вдвойне выиграло бы от этого». Но тут же прибавляет, что это «деление земель среди бедных» несомненно превратит бедняков в «полезных граждан», т.е. начинает говорить так же, как говорили бы в этом случае идеологи буржуазии.

Для роли буржуазных идей в мировоззрении Марата очень показательно, наконец, то, что памфлетист временами позволяет себе посмотреть на окружающее глазами крупных собственников. Он, видимо, считает иной раз их точку зрения все же в каких-то пределах допустимой, а их полное уничтожение, к необходимости которого, как выше уже указывалось, он не раз приходил, невозможным. Народное движение Марат именно поэтому рассматривает временами не как волну бескорыстного и самоотверженного энтузиазма, а как «взрыв самых ужасных беспорядков». Памфлетист временами замечает про народ, что он «не признает никаких законов», что его деятельность может привести к «крушению всего правления», что он может «предаться всяким эксцессам». Исходя из такого рода примиренческих в отношении крупных собственников настроений, Марат считает возможным, что богачи пойдут на уступки. Именно в этих целях он пугает крупных собственников, угрожает им, если они не одумаются, продолжением революции или восстанием бедняков. Он напоминает богачам, что у «неимущих» могут в конце концов «открыться глаза» и что они тогда «сами осуществят свои права».

Важно однако, что даже в самых пробуржуазных выступлениях Марата всегда проглядывает его глубокое сочувствие простому народу, его глубокая солидарность с ним. Не случайно народ, который, по его же утверждению, «не признает никаких законов», именуется у памфлетиста «изголодавшимся», что люди, которые, по словам Марата, могут «предаться всяким эксцессам», пойдут на них, по его же мнению, только потому, что их «доведут до отчаяния». Памфлетист убежден, что отчаяние бедняков «неизбежно вызовет революцию». Он уверен, что бедняков толкает на агрессивные действия Национальное собрание, являющееся представителем богачей. Оно побуждает их к революции своим «недостойным обращением» с ним. Оно «отказывает им в праве гражданина», основываясь при этом на их же «несостоятельности», на их бедности Богачи могут вполне «предотвратить революцию», если «вернутся к справедливости», т.е. выйдут из-под влияния пережитков феодального строя. В таком случае их существование, с точки зрения Марата, допустимо, но все же не на авансцене общества, а где-то в глубине его, в качестве общественной силы вторичного разряда. В этом отношении Марат остается непоколебимым, не допускает никаких уступок, сохраняет полную преданность бедноте, «социальным низам» буржуазного общества как основной, решающей социальной силе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги обзору литературного движения первой Французской революции 1789—1794 годов, следует отметить прежде всего, что оно продолжалось всего пять лет, что оно было смято и лишено продолжения в годы термидорианского режима и Директории (1794—1799), что ему был положен конец в годы Консульства и Империи (1799—1814). Начавшаяся в эти пять лет литературная революция, имевшая своей целью радикальную перестройку и преодоление художественной системы классицизма, оказалась до конца не осуществленной. Она возобновилась, была продолжена и по частям реализована лишь в период 20—40-х годов XIX в., когда возникло и победило в литературе романтическое направление, когда сложилось искусство социально-критического реализма.

В первую очередь здесь стоит вспомнить ту радикальную реформу драматургии, которая была произведена в 20-х годах Мериме («Жакерия»), Вите («Баррикады», «Штаты в Блуа», «Смерть Генриха III»), В.Гюго («Кромвель», «Марион Делорм»), а в 30-х годах была продолжена тем же В.Гюго («Король забавляется», «Мария Тюдор», «Рюи Блаз»), Виньи («Жена маршала д'Анкра») и Мюссе («Лорензаччо») Они преодолели камерную форму классицистической трагедии, создали спектакль, действие которого протекает за пределами дома и комнаты, на улицах и площадях В разрешении жизненной проблемы принимает у них участие сам народ, а не только политические деятели, оторванные или прячущиеся от него. Мериме, Гюго, Вите, Виньи, Мюссе явились в этом отношении продолжателями «пьесы большого зрелища», которая создавалась в годы революции гражданкой Вильнев («Преступления дворянства», «Подлинный друг законов») и Сизо-Дюплесси («Народы и короли»).

Конечно, многое мыслилось и изображалось и Мериме, и Виньи, и Гюго, и Мюссе более глубоко, более тонко и дифференцированно, нежели гражданкой Вильнев и Сизо-Дюплесси. Они создали именно поэтому произведения гораздо более значительные, нежели «Преступления дворянства» и «Народы и короли». Но многое у них прозвучало в то же время гораздо менее смело и остро, чем у гражданки Вильнев и Сизо-Дюплесси, так как они работали не только в атмосфере революционной ситуации 1829—1834 гг., но и в политической обстановке Реставрации и Июльской монархии, т.е. в социальных условиях сложившегося буржуазного общества — во времена гораздо более противоречивые и сложные, нежели время крушения абсолютизма. Только немногим из писателей 20—40-х годов XIX в., например Бальзаку и Стендалю, удалось в понимании и изображении современности полностью подняться над уровнем литературы эпохи революции. И Бальзак, и Стендаль оказались тем не менее также продолжателями того

творческого метода, который был намечен в «пьесе большого зрелища» и особенно в памфлетах Марата и в комедии «реального факта».

Творческий метод комедии «реального факта» продолжал традиции «мещанской драмы», развивавшейся с середины XVIII столетия. Комедия «реального факта» продолжала стремление авторов «мещанской драмы» показать жизнь простых, нетитулованных людей, далеких от государственной сферы, где действовали представители привилегированных сословий, дворяне, вельможи и короли. Однако, беря в качестве предмета изображение частной жизни простых людей, комедия «реального факта» давала ее на огромном общественно-политическом фоне, как часть жизни всей страны, охваченной пламенем гражданской войны и активно обороняющейся от нашествия интервентов. Движущие силы действительности располагались в ней за пределами сцены, за границами площадки действия. Она показывала события частной жизни как следствие вторгающихся на авансцену грандиозных социально-исторических процессов, развертывающихся в масштабах всей страны. В этом комедия «реального факта» резко отличалась от «мещанской драмы» с ее формальной камерностью.

Несомненно, что в творческом методе комедии «реального факта» мы имеем дело с зачатком и прообразом того реализма нового типа, социально-критического реализма, который становится, как доказывают «Эжени Гранде», «Музей древностей» и «Крестьяне», «Красное и черное», «Красное и белое» и «Пармский монастырь», мощным орудием познания и изображения действительности в руках великих писателей XIX в. — Бальзака и Стендаля, будучи направленными ими против буржуазного общества. Нужно учитывать при этом, что в отличие от произведений реалистов XIX столетия драматургия 1793—1794 гг., а также памфлеты Марата, отражавшие интересы низов третьего сословия, его наиболее активной и передовой части, направляли огонь своей критики в первую очередь против феодализма.

Литература Революции наметила и тот критический аспект реализма XIX в., который нашел свое полное осуществление у Бальзака и Стендаля, а начал свое существование в «пьесе большого зрелища», в революционно-массовых песнях и в «Страшном суде над королями» С.Марешаля. Этот критический аспект выразился в таком изображении жизни представителей господствующего класса, которое оказалось свободным от всякой идеализации, от всяких прикрас и умолчаний. Литература революции предвосхищает в этом отношении сатирико-реалистические полотна и образы в романах критических реалистов. Правда, последние распространяют свою критику не только на дворянство, но и на буржуазию, знаменуя тем самым определенный шаг вперед в литературном развитии.

Подобное сатирико-реалистическое изображение жизни господствующих классов являлось, впрочем, новаторским не только потому, что давалось с точки зрения народа, трудового люда, человека из низов общества. Очень существенно, что это сатирическое изображение сопровождалось в «пьесе большого зрелища», в комедии «реального факта», в революционно-массовых песнях, в лирических фрагментах и в драматургии Марешаля, в памфлетах Марата появлением образа санкюлота, образа отважного, благородного, уверенного в своих силах народного героя.

В классицизме, зависевшем в этом отношении от традиций феодального искусства, первое место принадлежало представителям привилегированного сословия, которые изображались в высшей литературной форме классицизма — в трагедии — как вершители судеб государства, как движущая сила истории. «В пьесе большого зрелища», в комедии «реального факта», в революционно-массовых Песнях, в творчестве С.Марешаля, в памфлетах Марата вершителем судеб государства, движущей силой исторического процесса, субъектом истории становится народный герой.

Именно этого героя, только раскрытого несравненно более глубоко и сложно, мы обнаруживаем в произведениях прогрессивных демократических писателей XIX в., в творчестве В.Гюго, Ж.Санд, Стендаля, в революционной поэзии 30-х и 40-х годов. Этих же героев мы встречаем на страницах Бальзака — образы революционеров, представителей будущего — М.Кретьен и Низрон. Однако в прогрессивной литературе XIX в. этот народный герой уже не выступает в авангарде третьего сословия, борющегося против феодализма. Он противопоставлен новому господствующему классу — буржуазии. Он чужд буржуазным карьеристам Империи, Реставрации, Июльской монархии. Он враждебен лавочникам и собственникам, своим современникам.

Если литература Революции в целом находит свое продолжение в творчестве прогрессивных романтиков и социально-критических реалистов, то некоторые ее стороны возрождаются много позже, в лирике Гюго 60-х годов, в его «Возмездии», в творчестве Дюпона и Потье, в поэзии социалистического реализма, у Арагона и Элюара. Именно здесь находят свое развитие принципы активной, действенной лирики, вторгающейся в мир, лирики революционных од и гимнов, революционно-массовых песен. Именно здесь оживают не только образы врага, противника, отрицательного персонажа, которых клеймит позором поэт, но и образы единомышленников автора, которых призывают к действию лозунги поэта.

Литература Революции не является, таким образом, вопреки утверждениям буржуазных литературоведов, какой-то паузой в нормальном литературном развитии. Она вырастает из литературного прошлого, из дореволюционной художественной культуры классицизма, которую она стремится продолжить и преодолеть. Она обращена к будущему, намечает многое созданное в литературе романтизма, социально-критического реализма и реализма социалистического. Именно в этой тесной связанности литературы Революции с дореволюционной и послереволюционной литературой коренится огромная ее значительность. Эту значительность окончательно смогут раскрыть дальнейшие исследования, посвященные ей. Настоящая работа — только начало исследованиям подобного рода.

Д. Д. Обломиевский

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789-1794 гг.

М.: «Наука». 1964

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009

Глава четвертая

АНДРЕ ШЕНЬЕ и РЕВОЛЮЦИЯ

1

Вопрос о связях Андре Шенье с революцией 1789—1794 годов чрезвычайно сложен и запутан.

Сложен он прежде всего потому, что трудно на первый взгляд соединить начало творческого пути поэта с его концом. А.Шенье начал как представитель движения, приведшего к буржуазной революции, как человек, впитавший в себя традиции Просвещения, традиции Монтескье, Вольтера, Руссо. Его дореволюционное творчество развивалось в антифеодальном русле. Поэт закончил свою жизнь ярым противником якобинского Конвента, реакционером и автором «Ямбов», направленных против всякой революции.

Очень усложнила вопрос о связях А.Шенье с революцией вульгарная социология и ее пережитки, спорадически проявляющиеся до сих пор в нашей литературной науке и особенно на Западе, во Франции, как о том свидетельствует статья Варлоо «От Вольтера к А.Шенье», напечатанная в прогрессивном журнале «Пансэ»[2]. Статья Варлоо не лишена достоинств. Автор справедливо заявляет об А.Шенье, что последний не был мучеником, жертвой или погибшим за «искусство» и «свободу», правильно напоминает, что лишь очень немногие современники поэта знали его стихи, так что люди, осудившие его на казнь, даже не подозревали, что имеют дело с большим поэтом, тем более что осуждение А.Шенье на казнь было произведено не по ошибке, а вытекало из «точных и обоснованных данных». Но при этом Варлоо совершенно произвольно, не удосужившись основательно изучить дореволюционную поэзию Шенье и его публицистику революционных лет, трактует поэта как «политического врага народа», как человека, «всегда полного презрения к черни». Он накрепко связывает А.Шенье с деятельностью политической реакции, возникшей лишь после 1789 г., после того, как было написано большинство стихов поэта. Он забывает или сознательно игнорирует, что большая и значительная часть произведений А.Шенье была им создана до 1789 г. и что в его публицистике 1790—1791 гг., так же как в оде «Игра в мяч», написанной в 1791 г., преобладали буржуазно-революционные, антифеодальные мотивы.

С другой стороны, западное реакционное литературоведение, спекулируя на том, что поэт погиб по приговору революционных властей, называя его «Орфеем, который был выдан зверям»[3], замалчивает связь предреволюционной поэзии А.Шенье с надвигавшейся буржуазной революцией, замалчивает также то, что он был все-таки и в своей оде «Игра в мяч», и в своих статьях 1790—1791 гг. буржуазным революционером. Оно пытается представить, как об этом свидетельствует книга Эмиля Фаге об Андре Шенье[4], что он не имеет отношения к предреволюционному движению. Оно скрывает вместе с тем, что революционеры казнили А.Шенье не за его элегии и поэмы, которым он обязан своей славой, и даже не за его стихи первых лет революции, а за то, что он перешел, как показывают его «Ямбы», написанные в 1793—1794 гг. и обращенные против якобинского Конвента, в лагерь реакции, в особенности же за то, что он связался с контрреволюционерами, изменив тем самым своим первоначальным идеалам, став врагом как революции, так и того, за что он сам боролся прежде.

Французские литературоведы, даже не принадлежащие к реакционному лагерю, например Жерар Вальтер[5], сосредоточивают свое внимание на реакционной политической деятельности А.Шенье. Они совершенно не считаются с ним как с большим поэтом и вообще опускают вопрос о его поэзии, основываясь на том, что она стала известна только в 1819 г., когда вышел первый сборник его стихов, современники же поэта, жившие в 80—90-е годы, ее не знали. Литературоведы типа Вальтера отдают по существу всю поэзию Андре Шенье реакционерам.

Особое место среди исследователей А.Шенье занимает советский литературовед В.М.Блюменфельд, написавший в 1940 г. вступительную статью к «Избранным произведениям» А.Шенье. Он наметил правильный путь интерпретации Шенье, поставив его творчество в связь с литературным движением, идейно подготовившим революцию 1789—1794 годов. Однако небольшой размер статьи не позволил автору развернуть всю необходимую аргументацию его тезисов и не дал ему возможности учесть все существенные черты дореволюционной поэзии А.Шенье, особенно его элегий и таких поэм, как «Свобода», «Слепец», «Нищий». По той же причине остались без рассмотрения в работе Блюменфельда и статьи поэта 1790—1792 гг.

В творчестве А.Шенье следует в первую очередь выделить то, что находится на магистрали прогрессивного развития человеческого общества, что было связано с подготовкой буржуазной революции, что сохраняет свое значение до сих пор и делает А.Шенье большим поэтом. Но не менее важно также отчетливое представление о «Ямбах» Шенье, обо всем, что вытекает из связей Шенье с реакцией, из враждебности поэта демократическому характеру буржуазной революции 1789—1794 гг. Необходима, наконец, четкая демонстрация процесса эволюции Шенье, которая бы показала, как совершался самый переход его от революции к реакции, как отразился в сознании поэта ход революционных событий.

Чтобы правильно понять поэзию А.Шенье, создававшуюся им в дореволюционное время, т.е. прежде всего в 80-е годы (он родился в 1762 г., т.е. за 27 лет до революции), необходимо рассмотреть состояние французской поэзии до Шенье. Во французской поэзии, так же как во французской драматургии, господствующее положение занимал в то время классицизм. Но если во французской трагедии и во французской комедии уже в период раннего классицизма, в период XVII в., установился и сделал чрезвычайно серьезные успехи культ человеческого сознания, направленный в конечном счете против средневековья, против свойственного ему религиозного отношения к миру, если в трагедии и комедии классицизма очень значительный удельный вес имели традиции Возрождения, связанные с апологией человеческого разума и вообще внутреннего мира человека, то в области поэзии, лирики дело обстояло долгое время совсем иначе. Классицизм, точнее его моменты, являвшиеся традициями Ренессанса, существовали здесь очень долгое время в ограниченном и суженном варианте, гуманистические традиции были не развиты. Культ раскованного разума и внутреннего мира человека сочетался в поэзии с оправданием абсолютной монархии, которая, впрочем, в XVII столетии носила еще прогрессивный характер. Об этом свидетельствуют в начале века оды и стансы Малерба, в конце века — сатиры и послания Буало.

Что касается Малерба, то величайшее достижение и преимущество его лирики — образ гигантского пространственного охвата. Широчайший пространственный диапазон создается Малербом при помощи привлечения далеких географических терминов, включением отдаленных пунктов земного шара. Поэт обнимает своим духовным взором и Босфор, и Инд, и Евфрат, и Мемфис (ода к Генриху IV на взятие Марселя, 1596), в другой оде снова Босфор, Мемфис, Ливан (ода к Марии Медичи, 1600). Пространственный диапазон образа свидетельствует о величии человека, о мощи человеческого разума, который обладает огромным кругозором, господствует над миром, способен самостоятельно, без помощи бога подняться над близлежащим окружением человека, преодолеть пространственные границы.

Большое значение для структуры образа у Малерба приобретают сравнения, при помощи которых сближаются, становятся частями одного целого, элементами одного образа разнокачественные и удаленные в пространстве предметы. Любопытно в этой связи различие метафорического и компаративного образов. Метафорический образ передает два явления как бы сросшимися, переплетенными, соединенными в одном плане. Эти явления представляются независимыми от субъекта, который их соединил. Они раскрываются в отвлечении от него. Связь субъекта с ними скрыта. Компаративный образ, основанный на сравнении, сопоставлении двух явлений, подчеркивает активность человеческого разума, который сближает отдельно существующие и различные предметы. И вот Малерб предпочитает компаративные образы, берет сравнения из сферы, возможно более далекой в пространстве или во времени от области, в которой присутствует сравниваемый предмет. Он преодолевает, таким образом, пространство и время, подчиняет их сознанию. Он сравнивает, например, Дюперье, у которого умерла дочь, то с королем Франции, лишившимся сына, то с Приамом, у которого убили сыновей. Он сопоставляет душу красавицы с океаном. Он вспоминает, размышляя о дочери Дюперье, розу, а размышляя над ее жизнью, — «пространство одного утра» (стансы 1598 г. и стансы к Дюперье). Благодаря активности человеческого сознания он сочетает в одном образе явления, объективно отдаленные друг от друга, объективно не состоящие друг с другом ни в какой связи.

С превознесением человека и его активности, с культом человеческого сознания частично связана у Малерба и абстрактность его образов. Поэт ведь подчеркивает в земных явлениях их вечность, их прочность, неподвластность времени. Он именно поэтому имеет дело с чрезвычайно отвлеченной, неизменной их стороной, размышляет часто не о конкретных людях, а о человеке вообще, о его судьбе, о благе, о горе, о славе, о терпении, говорит о душе, о теле, о молодости, о старости, о пространстве, о длительности. Мир представляется ему не миражем, не калейдоскопом качеств и ощущений, — это совокупность постоянных величин, констант, не менее основательная и прочная, чем потусторонний, небесный мир.

Возвеличение человеческого сознания, разума, подъем его над миром ограничивается, однако, все время у Малерба тем, что поэт утверждает существование наверху, над человеческим сознанием сознания бога. Его поэзия утрачивает объективный антирелигиозный смысл, свойственный культуре Возрождения. В стансах — парафразе из Восьмого псалма (1604) поэт обращается к богу, говорит о величии последнего и соответственно о слабости, ничтожности, немощности человека. Поэт славит здесь вечную мудрость бога, которому вселенная обязана бесчисленным количеством чудес.

Он выступает против тех, кто снижает в своих речах могущество бога, объявляя чувства таких людей «испорченными».

Ограничение самостоятельности и независимости человеческого сознания у Малерба тесно связано у него с оправданием феодальной иерархии, сохранившей свою силу и при абсолютизме. Поэт подчеркивает социальные дистанции, располагая над собой короля и вельмож. Он обращает внимание на свое подчиненное положение, направляет к людям высшего общественного ранга похвалы и восторги, непрестанно возвеличивая их. Поэзия превращается в хвалы и славословия. Особенно много комплиментов он относит к Генриху IV, который представляется ему необыкновенно доблестным и которого он сравнивает с небесным светилом (стансы о странствующих рыцарях, 1604). Он превозносит и Марию Медичи, жену Генриха IV, также сравнивая ее с небесным светилом, утверждая, что она «удивляет вселенную».

Правда, поэзия Малерба чрезвычайно значительна своей апологией мира, своим антивоенным пафосом, в котором проявляется ее антифеодальная направленность, связанная с тем, что поэт настроен против анархии классического феодализма, против засилья феодальной знати, воспевает в лице Генриха IV абсолютизм, который в его время был еще исторически прогрессивным явлением. В оде к королеве Марии (1610) поэт восторгается миром и великолепием городов, достигнутыми благодаря прекращению войны, плодородными полями, покрытыми урожаем. С осуждением говорит он о битвах, орудиях, которые изрыгают гром и молнии, о стенах крепостей, откуда льются потоки огня и железа. В стансах-молении (1605) поэт восхищается тем, что отныне железо будет только возделывать землю, что народ не будет больше дрожать от ужасов войны, что барабанами будут пользоваться только при танцах. Он мечтает об обильных урожаях на полях, об изобилии плодов. Радуясь спокойному будущему, он надеется, что не увидит больше «неприятных» лет, которые приносили только слезы.

Существенно при этом, что антивоенный пафос Малерба сочетается у него с возвеличением абсолютной монархии Генриха IV, а затем Людовика XIII. деятельность которых оказывается единственной причиной умиротворения. Генрих IV велик в его глазах тем, что он успокоил волнения. Не менее существенно, что умиротворение, всеобщая гармонизация связывается у Малерба с религиозными мотивами. Конечный источник упорядоченности в мире восходит в представлении Малерба к богу, который устроил все для человека, чтобы ему было удобно жить, чтобы у него не было желания изменить все. Самостоятельность, активность человека оказывается, таким образом, ненужной.

Большое значение для своеобразия Малерба как поэта имеет также то обстоятельство, что возвеличение человеческой активности еще в большей степени, чем в трагедии классицизма, касается у него лишь активности духовной, активности сознания и разума, что его поэзия рационалистична, проникнута интеллектуализмом. У Малерба именно поэтому отсутствует видимый мир. Поэт как бы ничего не замечает перед собой и вокруг себя. Он только воображает. Но воображает не видимое и не слышимое, а рациональную суть явлений, отвлеченную от всего конкретного и эмпирического, всюду видит понятия явлений, очищенные (как он полагает) от всех индивидуальных примесей и дополнений, от их случайной формы. Малерб устраняет в своих стихах минимальные различия предметов, специфические, своеобразные, индивидуальные черты последних. Он имеет дело с чрезвычайно отвлеченными, очищенными от вторичных качеств явлениями. Он представляет эти вторичные качества, составляющие богатство явления, как случайные атрибуты последнего, как детали, не связанные органически с существом той или иной вещи. Если он говорит, например, о гробе или о могиле, то имеет при этом в виду не самих их, но смерть, мыслит их только как атрибуты смерти. Он часто упоминает в своих стихах о «вещах», но подразумевает при этом не конкретные явления, а вещи вообще, всякие, любые. Он часто употребляет слово «прелести», но скрывает под ним совершенно различные, индивидуальные, конкретные черты. Отсюда проистекает та весьма своеобразная черта Малерба, что он в своих описаниях избегает эпитетов, прилагательных. Поступая так, поэт пренебрегает субъективным восприятием предмета, субъективными обертонами, которые исходят не от внешнего мира, а от субъекта, от его отношения к предмету.

3

Если Малерб — зачинатель лирики классицизма во Франции, лирики свободного, раскованного человеческого сознания, то прямым продолжателем Малерба следует считать Никола Буало. На I первый взгляд, правда, Буало, судя по его сатирам, которыми открывается его творческая деятельность, очень далек от поэзии Малерба: ему чужд одический, возвышающий пафос последнего, стремление поэта воспевать и превозносить лиц, социально более могущественных, чем он сам. Для него неприемлем взгляд Малерба на эти лица снизу вверх, преклонение перед ними. Буало, выдвигая жанр сатиры, подчеркивает ограниченность и недостаточность поэзии, направленной на восхваление и воспевание существующего. Он как бы боится похвал и похвальных слов, сам не верит в успешность своих поисков положительного героя, «достойного фимиама». С большей легкостью и с большим удовольствием он, по собственному признанию, высмеивает людей и их пороки, описывает жуликов и круглых дураков, рифмачей и фатов, скупцов и расточителей. Несмотря на это серьезное отличие от Малерба Буало в своих сатирах — только более полно и более последовательно — проводит ту самую тенденцию к воспеванию активности человека и человеческого сознания, которая уже обнаруживалась у Малерба.

Поэт, подвергающий действительность суду разума, проводящий мир через свою оценку, несомненно выказывает большую самостоятельность. Сатира Буало делает поэта судьей и обличителем, акцентирует его деятельную позицию в отношении мира.

Другое дело, что эта деятельная позиция человека сводится у Буало, так же как ранее у Малерба, к активности человеческого разума. Она суживает возможности человека перед лицом реальной жизни. О сатире Буало нельзя, конечно, сказать, что в основе ее лежат субъективистские позиции, что в ней не содержится ничего, что относилось бы к объективному миру, что все в ней определяется сознанием человека, его разумом. Напротив, если вспомнить подробное описание обильного обеда с длинным перечнем разнообразных блюд в 3-й сатире или галерею человеческих типов в 4-й сатире (фигуры педанта и волокиты, ханжи и вольнодумца, игрока и стихоплета), то станет ясно, какую большую роль играют у Буало факты реальной действительности. Особенно в этом убеждает 6-я сатира, где даются картины Парижа, парижских пожаров, парижской толпы, где рассказывается о толкотне, суматохе и давке на улицах столицы, о том, как сталкиваются кареты, повозки, тележки, всадники, как встречаются лакеи, ремесленники, плотники, которые, тащат на себе доски, как путь преграждают рабочие, чинящие мостовую, или кровельщики, которые угрожают уронить с крыши черепицу, как проходят по улицам стада быков и похоронные процессии, а улицы после дождя превращаются в бурные потоки грязи.

Учитывая обилие фактов и реалистических деталей в сатирах Буало, нельзя вместе с тем упускать из виду, что эти факты и детали присутствуют в сатирах не как элементы действительности, существующей независимо от автора, не как некая объективная закономерность, в которой поэт пытается разобраться, в которую он стремится проникнуть. Факты и детали парижской жизни фигурируют у Буало как доказательства его мысли о том, что Париж представляется для небогатых людей (к их числу относится сам поэт) местом неудобным и вредным, местом, из которого надо как можно скорее бежать. Картина Парижа в сатире — это совокупность примеров, пусть почерпнутых из жизни, но приводимых поэтом в подтверждение и обоснование его тезисов, совокупность примеров, специально подобранных поэтом. Не внешний мир и его внутренние связи, возникшие независимо от поэта, лежат в основе образов Буало, а именно эти тезисы, мысли о мире, концепция существующего, сложившаяся у поэта, определенная его точка зрения на окружающее, определенный взгляд на мир. Сознание и состояние сознания представляются Буало первоочередными. Элементы реального мира являются для него лишь деталями, подчиненными взгляду, точке зрения поэта.

Поэт не изображает в своих сатирах реальных людей, противоречивых и индивидуально-своеобразных. Он исходит, например, и разума, он постепенно приходит к выводу, что существующее не может быть объектом одной только сатиры, что сатира не в состоянии правильно передать и изобразить все в жизни общества. В соответствии с этим Буало, отступая от первоначальных, более радикальных позиций, делает короля объектом и адресатом второго жанра, жанра послания, дополняющего сатиру. Он изымает короля из ведения сатиры. Создав свои первые 9 сатир (всего их у него 12), он переключается на послания, куда не допускаются сатирические мотивы, но вводятся мотивы одического порядка.

Правда, посвящая королю не оду, а послание, Буало трактует тем самым короля несколько сниженно, видит в нем собеседника, с которым советуется и которого осмеливается убеждать. Но одическая стихия, стихия «панегирика» все-таки приобретает в посланиях, обращенных к королю, достаточную весомость и значительность. Это происходит от того, что король фигурирует в послании не только как адресат, с которым советуются и к которому обращают рекомендации. Он предстает в них и как объект изображения, как герой, на которого поэт, следуя здесь вслед за Малербом, взирает снизу вверх; поэт воспевает короля и восхищается им. Изгнанный из сатиры пафос восторга возвращается, таким образом, в посланиях Буало. Входит в послания и признание социальной иерархии абсолютизма, и дистанция «верха» и «низа» в обществе.

4

После Буало, с конца XVII в. вследствие начинающегося упадка абсолютной монархии, во французской литературе укрепляется лирика, значительно более ограниченная, нежели у Малерба и Буало, если подходить к ней с точки зрения ее емкости, ее способности к максимальному охвату действительности, роли человеческого сознания и его активности в ней. Она сохраняет к тому же лишь робкие следы, остатки той оппозиционности или, вернее, самостоятельности, независимости, которая отличала Буало и отчасти Малерба. Она находит свое наиболее полное выражение в творчестве Шолье, относящемся к началу XVIII в.

Для поэзии Шолье очень симптоматична та самая гармонизация изображаемой жизни, которую проводил еще Малерб. Мотив примирения с существующим выражен у него даже более резко, чем у Малерба, так как последний писал еще в то время, когда абсолютизм делал свои первые шаги и был вполне прогрессивен, а Шолье уже вынужден скрывать противоречия, обнаружившиеся к концу XVII в. в строе абсолютной монархии. В этом смысле Шолье более реакционен и по сравнению с Буало, писавшим сатиры, т.е. признававшим существование общественных пороков. Буало судил эти пороки временами весьма строго и нелицеприятно. Шолье же не видел их и не хотел их видеть.

Поэзия Шолье, выражавшая идеологию дворянства, общественного класса, господствующего и одновременно приходящего в упадок, раскрывала существующее как превосходное состояние и более всего выделяла в жизни ее чувственную сторону, ее насыщенность материальными благами. Поэт более всего восхищается в своих стихах платьем, едой, питьем, кушаньями, напитками, интерпретируя в аспекте чувственного удовольствия и любовь. Полное признание существующего, полное примирение с ним тормозится, правда, у Шолье мыслью о смерти, в которой он, как показывает цикл од, озаглавленный «Три способа размышлять о смерти» (1695), усматривает основное и единственное противоречие в жизни, единственное серьезное препятствие к счастью, стоящее на пути человека. Мысль о смерти вытекает, впрочем, у Шолье из его стремления вынести противоречивость и глубину конфликтов за (пределы человеческого существования, отнести зло и уродливое к числу явлений, находящихся вне человеческой жизни. Тема смерти означает для него поэтому одновременно и оправдание существующего, признание жизни состоянием бесконфликтным, гармоническим. Мысль о смерти к тому же, как показывает тот же цикл од Шолье, и прямо смягчается у него образом бога-утешителя. В его стихах возникает *образ* бога, преодолевающего зло, пороки, уродство своей безмерной добротой, своими щедротами и благодеяниями человеку, своим желанием облегчить человеческую долю. Шолье отвергает образ бога, как существа жестокого и мстительного, гневного, способного на бешенство и даже кровожадного. Он полагает, что всемогущий бог, являясь людям под различными обликами, то в виде Аполлона, то в виде Цереры, то в виде Марса, обучает людей искусству, защите городов и своих имуществ от врага, обучает их делать более плодородными свои поля. Бог защищает, по мнению Шолье, обобранных вдову и сирот, покровительствует бедняку, который лишился своего поля. Он, как заявляет далее Шолье, призывает весну, возрождает цветы, возвращает в леса птиц.

Образ бога-утешителя сосуществует у Шолье с мотивом принижения человека, механизм которого оказывается для Шолье «хрупким». Обнаруживается, что поведение человека отличается непрочностью, что человеку свойственны пустые прихоти, преходящие как сон. Могущественный человек, обладающий разумом и силой воли, человек, представленный Корнелем и отчасти Малербом и Буало, становится у Шолье неузнаваем. Это существо, лишенное силы, ослабленное пороками и страстями. Для «Трех способов размышлять о смерти» характерен, впрочем, не только образ бога-утешителя, но и самый мотив утешения, устранения антагонизмов и вообще трагического начала даже из области смерти. Шолье призывает к очищению образа смерти от обертонов ужаса и страха. Он возражает против ужасающего образа зла, оспаривает мнение тех, кто связывает образ смерти с образами огня, ада. Он изображает смерть просто как конец жизни, который в его мыслях не сопровождается ни наказаниями, ни благами. Это только прочное убежище и даже конец мучений, это начало вечного покоя, переход к мирному сну. Шолье и Эпикура ценит особенно за то, что тот имел намерение освободить смертного от «недостойного» ужаса. Человек, по мнению Шолье, — должен быть во власти радости, должен принимать страсти за забавы и сделать приятным то время, которое ему суждено провести на земле. Поэзия Шолье отменяет ту активность человеческого сознания, которая имела известное значение для Малерба и Буало. Он призывает человека к приятию мира таким, каким он есть. Частично он возвращается к средневековому религиозному мировоззрению, хотя и пытается найти в нем место для чувственного начала. Чувственное начало, правда, получило оправдание в эпоху Ренессанса. Но в последнем чувственность была неразрывно связана с освобождением от бога и потустороннего мира. У Шолье тема чувственности поступила в подчинение образа потустороннего мира и бога.

С лирикой Шолье перекликается лирика Парни, отдаленная, правда, от нее почти полустолетием, возникающая во второй половине XVIII в. Говоря о лирике Парни, нельзя, конечно, игнорировать очень существенных ее отличий от стихотворений Шолье. Она совершенно чужда религиозным мотивам, которые Шолье тщательно разрабатывает в одном из лучших своих стихотворных циклов. Парни далек от идей о боге, о смерти, о потустороннем мире. Он не нуждается в образах бога и смерти для рассказа о любовных переживаниях своего героя. Его безразличие к религии чрезвычайно велико и, несомненно, этому безразличию мы обязаны высокой оценкой его поэзии Вольтером, Пушкиным и Марксом.

С другой стороны, Парни хотя и враждебен Шолье тем, что он игнорирует всякого рода «потусторонние» мотивы, оказывается близок к нему своим интересом к чувственной стороне явлений. Только он в отличие от Шолье уже не обороняет сферу чувственных удовольствий забралом религии. Он защищает чувственное начало в его непосредственном виде. Его поэзия преимущественно сенсуалистична, его воображение, его представление о мире полностью остается во власти ощущений, приятных или неприятных. Для героя Парни не существует ничего за пределами непосредственно данного. Он полностью подчинен объекту, подчинен в своих переживаниях, поступках, решениях другим людям, его окружающим. Тот принцип деятельного отношения к миру, активной интерпретации или оценки его, который мы встречаем у Малерба и Буало, почти полностью утрачивает у Парни свою силу. Герой, перестраивающий хотя бы в сознании объективный мир, оказывается у Парни уже не нужен. Он превращается в лучшем случае в созерцателя, испытывающего наслаждение от своего соприкосновения с внешним миром, от своего подчинения ему. В этом смысле Парни оказывается далек от классицизма и Просвещения. Он решительно расстается с образом деятельного героя, подменяя последнего образом созерцателя.

Лирика Андре Шенье, созданная в основном в предреволюционное время, в 80-х годах, знаменует собой возвращение к тем установкам на активность человеческого сознания, с которыми мы встречались в поэзии Малерба и Буало. В ней восстанавливается тот культ человека и человеческого сознания, который был отменен у Шолье и оказался сильно заторможенным у Парни. Она пропагандирует, воспевает силу человеческого ума и воображения, оказывается продолжательницей традиций Возрождения, традиций Монтеня, продолженных Декартом, Паскалем. Она освобождается вместе с тем и от принципа социальной иерархии, социальных дистанций, от установки на подчиненность поэта «высшим силам», на его несвободу, которые были характерны для Малерба и Буало. Она становится во враждебные отношения к абсолютизму и его защитникам. Она продолжает в этом отношении лирику просветительского типа, которую развивает Вольтер[7]. Ибо последняя, превознося могущество человека, который самочинно производит суд и оценку существующего мира, отказывается вместе с тем от образа героя, подчиненного господствующим в обществе силам.

Для элегии А.Шенье, точнее для принципа деятельного сознания, который ей свойствен, показательна в первую очередь структура образа, лежащего в ее основе. Структура образа у Шенье, как ранее у Малерба, опирается не на предмет, лимитированный эмпирическим полем зрения поэта, а на совокупность предметов, разбросанных в объективном пространстве, но объединенных поэтическим сознанием. Поэт объемлет, как об этом свидетельствует 14-я[8] элегия, сразу в одном образе и долины Нима, и веселую погоду, царствующую на берегах Луары и Гаронны, и лужайки Арно. Поэт одновременно охватывает в своем поэтическом кругозоре и древние леса Монтиньи, и медленно текущую Марну с ее островами, плодородными полями и рощами на ее берегах (16-я элегия). Он концентрирует в одном образе и рощи, холмы, лужайки, разбросанные по берегу Амио, и прозрачные воды Аретузы (25-я элегия). Поэт как бы парит над миром, объединяя в одном аспекте и Темзу, и Тибр, и Сену, и Ипокрену (32-я элегия). Интересно, что п комментариях А.Шенье к Малербу, точнее в его пометках на экземпляре од Малерба, поэт с особенной похвалой отмечает наличие у последнего образов грандиозного охвата, соединяющих в одном поэтическом видении предметы, удаленные друг от друга в объективном пространстве. А.Шенье чрезвычайно импонировал у Малерба культ внутреннего мира, культ человека, вознесенного над вещами и с высоты созерцающего их.

Характерно для утверждаемой А.Шенье независимости внутреннего мира, для свойственного ему культа человеческого сознания и то, что поэт сравнивает свою музу то с веселящимся кузнечиком (1-я элегия), то с пчелой, которая посещает розу и другие цветы, изображает ее то в виде мотылька, то в виде птицы (4-я элегия), то в виде бродячего ветра. Муза его «обегает» предметы, нигде не останавливаясь, она любопытна и непостоянна (10-я элегия). Повинуясь музам, по прихоти своих мечтаний, душа поэта, как он сам признается, «летает и переправляется» через времена, моря, народы, «живет в других телах, блуждает, странствует, становится всем, чем захочет», ибо «все ей доступно» (4-я элегия)[9]. Поэт как бы поднимается над ощущениями и предметами, для него перестает существовать материальное пространство. Он как бы преодолевает время, свободно перемещаясь через колоссальные дистанции.

Утверждение приоритета субъективного начала в элегиях А.Шенье проявляется также в том, что поэт признает образ возлюбленной соответствующим не самой объективной реальности, а взгляду поэта на эту реальность. Поэт признается (37-я элегия), что «прелести» возлюбленной принадлежат ему, так как это он сделал ее красавицей. Ее тело, хилое, тщедушное, почти бездыханное, пройдя через его стихи, преобразилось в новое, стало легким, гибким. Стихи придали ему жизнь. Черты возлюбленной, «отделанные» и выправленные его музой, соединили в себе цвет розы с цветом лилии, тогда как на самом деле им была свойственна «вялая бледность». Друзья поэта, поверив его стихам, поразились, увидев его возлюбленную в натуре, нашли, что ее нежные глаза на самом деле «безжизненны».

В тесной связи с этим находится и мысль А.Шенье о зависимости характера изображаемого от состояния души поэта. Если поэт любим, удовлетворен и его ничего не беспокоит, заявляет в 20-й элегии А.Шенье, если он во власти игривых радостей и пылкой юности, его стихи свежи, румяны, пронизаны запахом цветов. Поэт в таком случае считает, что существовать на земле приятно. Если же поэт беден и одновременно с этим щедр, если сердце его страдает, когда перед ним предстает бедняк, которому он не в состоянии помочь, если красавица, которую поэт любит, непостоянна, легкомысленна и часто о нем забывает, то его строки грустны и покрыты длинным траурным покрывалом. Он видит в таком случае на земле только одни страдания и считает, что единственное благо человека на земле — это быстрая смерть.

Для точного представления о поэзии А.Шенье не следует забывать, что он, углубляя гуманистическую лирику классицизма, тем самым как бы отменяет ограниченный рационализм классицистической поэзии. Элегиям А.Шенье оказывается чужд односторонний культ разума, выдвинутый Малербом и Буало. Как бы повторяя, только в иных исторических условиях, оппозицию Расина против Корнеля, поэт .выходит за пределы человеческого разума, реабилитирует мир чувств, страстей, эмоций, мир воображения и воспоминаний, мечтаний и предчувствий. На первом плане у него уже не интеллект, а мир человеческой души в целом, единый внутренний мир человека.

Принцип активности внутреннего мира обнаруживается в поэзии А.Шенье и в том, что ее творческий метод предоставляет преобладающую роль не описанию реального окружающего мира, а воспоминаниям о прошедшем, уже не существующем. Поэт вспоминает о далеком прошлом, о юности, о школьных годах (16-я элегия), о былых встречах и беседах со своим другом де Панжем (19-я элегия), о том, как он стал поэтом, какую роль сыграло в этом чтение чужих стихов и путешествий, а также природа и любовь (19-я элегия). Он «закрепляет» и «отражает в своих стихах прошлое», для него недаром «всегда представляющееся настоящим». Желая все больше и больше узнать о себе, он без конца как бы

«перелистывает свою душу и свою жизнь» (20-я элегия)[10]. Поэт рисуется в элегиях А.Шенье погруженным в себя, вновь и вновь переживающим уже однажды им пережитое.

Столь же огромное значение для культа внутреннего мира в лирике А.Шенье имеют фантазии и мечтания героя элегий, обращенные в грядущее. Творческий метод элегий А.Шенье выдвигает на первый план не восприятие героем окружающей действительности, а воображение, направленное в будущее. Герой мечтает о том, как он будет в старости принимать у себя друзей, угощать их на траве, в тени платана, как стол будет украшен цветами и гроздьями винограда, как в годы, когда человек, по его словам, уже не способен любить, он займется садоводством, виноградарством, земледелием, наукой, будет разгадывать тайны природы, открывать закономерность в движении планет и солнца, в деятельности вулканов, в смене фаз луны (24-я элегия). Он задумывается также над тем, что будет после его смерти, какой памятник будет стоять на его могиле, как он будет жить в воспоминаниях друзей, как будет плакать о нем его возлюбленная. Он надеется, что могила его будет находиться под прекрасным небом и тенистой листвой, что рядом с ней будут чистые воды и спокойный лес (6-я элегия). Герой воображает и ближайшее будущее, жизнь в Италии, где он мог бы обрести и покой, и здоровье, и любовь, и музу. Он рассказывает о предполагаемом путешествии, обнимает своим духовным взором места, которые намеревается посетить — Марсель, Венецию, Рим, Афины, Смирну, Константинополь. Он представляет себе, что в пути его, быть может, ожидает смерть и что его спутники, если он умрет, расскажут, возвратившись из путешествия, о его печальной участи. Обращая свой взор к будущему, герой надеется, если ему не суждена смерть, вернуться через два года, когда амбары дважды наполнятся зерном (26-я элегия).

Отсюда, впрочем, не следует, что из стихов А.Шенье совершенно исключено реально существующее, окружающий героя мир, все непосредственно данное, не обусловленное внутренним миром человека. Для творческого метода элегий А.Шенье большое значение имеет повествовательный или точнее драматургический характер многих из них, подчеркивающий значительную роль, которую играют в них явления объективного мира. Элегии Шенье — это не только мечтания или воспоминания поэта, но и его монологи, обращенные им то к возлюбленной, то к друзьям. Содержание элегий А.Шенье поэтому иногда относится к настоящему времени, к сегодняшнему дню. В таком случае они фиксируют определенные моменты, эпизоды из жизни героя. Он расстался вчера со своей возлюбленной и переживает эту разлуку (33-я элегия). Он приближается к ее дому, решившись после ссоры примиряться с нею (18-я элегия). Он разговаривает о ней со светильником (36-я элегия). Он решается оставить ее сегодня одну, наказать за ее капризы и, проходя возле ее дома с другом, показывает ее одинокий сад, ее дом, ее окно на втором этаже, занавеску на окне, трепетный свет ее лампы. Он ощущает, что лен и стекло, занавеска и лампа отделяют его от возлюбленной своего рода тонкой преградой. Он представляет себе за этим окном ее постель (17-я элегия)[11].

Роль непосредственного данного, роль объективного мира в элегиях А.Шенье усиливается тем, что в них мы встречаемся с описаниями обстановки. В 22-й элегии изображается герой, мучимый бессонницей, он ворочается с боку на бок на постели, возле него ночной светильник. В 14-й элегии герой показан сидящим на берегу реки и наблюдающим, как в ее волнах отражаются холмы, крыши, облака и как венчает все пурпурный отблеск заката. При этом, однако, обстановка, окружающая героя,— только отправной пункт для воспоминаний и мечтаний: в его памяти возникают персонажи любимых писателей — Руссо и Ричардсона, «призраки» Юлии, Клариссы, Клементины. Точно так же описание обстановки, окружающей героя, который находится на ночном ложе, составляя только исходный момент для мечтаний героя о возлюбленной, для писания послания к ней. Драматизированность элегий, передающая непосредственно данное, совершающееся перед нашими глазами, превращающая элегии в отрывки диалога, действия, осложняется также тем, что центральная ситуация стихотворения очень часто продолжает предшествующую, уже не существующую ситуацию, сохранившуюся в сознании поэта, в его памяти. В то же время зачастую центральная ситуация элегии ведет к ситуации последующей, еще не возникшей, которая появится только в грядущем, а пока живет лишь в сознании поэта, в его мечтах. Сообщение о данном состоянии влечет за собой воспоминания о прошлом или мечтания о будущем, на огромную роль которых в элегиях А.Шенье мы указали выше. Герой 19-й элегии, поглощенный мыслями об измене возлюбленной, одновременно с этим вспоминает о том, как она любила его прежде, как много раз радостно замирала она в его объятиях, как упрекала она его в бесчувственности, в холодности, как он сам корил себя за недостаточно пылкую любовь. В той же 19-й элегии герой задумывается над будущим, решает помириться с возлюбленной, попытаться воздействовать на нее не угрозами, а лаской и улыбкой.

Именно от этих воспоминаний или мечтаний об уже или еще не существующем в действительности, но содержащемся в сознании, в памяти, в мечтаниях поэта, идет оценка и определение данного состояния, которое оказывается моментом упадка, деградации, по сравнению со счастливым прошлым, раскрывается как измена неверной возлюбленной, как крушение иллюзий. В то же время по сравнению с будущим настоящее оказывается начальным моментом нового подъема, настоящее ведет к примирению, к возрождению любви. Размышления о будущем свидетельствуют, что не все еще потеряно в настоящем, что может быть еще выход, что впереди возможны и просветы, и герой мечтает о счастье.

Очень важен в этой связи для элегий А.Шенье образ возлюбленной, находящейся далеко от героя. Она не доступна непосредственному восприятию героя, его зрению, его слуху, его осязанию. Ее образ возникает в его воображении. В 35-й элегии герой идет утром к возлюбленной и представляет ее себе спящей, воображает, какой именно ее увидит, когда придет к ней и разбудит ее. В 33-й элегии герой разговаривает с отсутствующей возлюбленной, видит ее перед собой, ее образ «блуждает» в его мозгу, преследует его, мучает его ночью, беспокоит днем. Он несет этот образ в своем сердце, как раненый олень, убегая от преследователей, уносит в себе смертельный свинец. В 17-й элегии, проходя мимо дома возлюбленной, герой представляет ее себе спокойно лежащей на постели с откинутой головой и

и закрытыми глазами. Составляя в 22-й элегии свое послание к возлюбленной, герой воображает ее спящей, как бы видит ее сомкнутые глаза, се «румяные полуоткрытые уста», как бы слышит ее «благоуханное дыхание», ее вздохи. Он заявляет, что «его душа, как сон, витает вокруг лее». Он предполагает, что завтра при своем пробуждении она будет читать его послание и убедится при этом, как «далеко от покоя его сердце»[12].

Главное здесь не в восприятии окружающего, а в мечтаниях о том, что остается невидимым, неслышным, что далеко, находится вне досягаемости, вне поля зрения. Главное в мысли о том, что нельзя увидеть, услышать, осязать, обонять. Отсутствующая возлюбленная подвергается, по собственному заявлению героя, субъективному переосмыслению. Будучи далеко от нее, как рассказывается в 11-й элегии, герой создает себе ее образ при помощи надежды, мечты, «прекрасной иллюзии», забывает об ее гордости, своенравии, о реальных горестях, исходящих от нее. Он вспоминает только об ее «прелестях», видит ее такою, какой желает, воображает ее благосклонной к нему и следующей за его шагами. Образ отсутствующей возлюбленной возникает и при мысли о будущем, о завтрашнем дне. Герой 22-й элегии представляет себе, как возлюбленная будет завтра читать его послание, что она будет при этом думать, как она приблизит это послание к своим устам, а затем прижмет его к своей груди. Он воображает в 17-й элегии, как завтра соседи расскажут ей, что он был около ее дома и не зашел к ней, предполагает, как она, узнав об этом, будет кричать, плакать, называть его «вероломным». Воображая, чем занята в настоящее время возлюбленная, герой делает предположение, что рядом с ней в ее объятиях находится другой, что она целует нового любовника, что она с ним, возможно, смеется над героем и со смехом упоминает его имя (22-я элегия). Герой ревнует возлюбленную на расстоянии к ее возможным успехам и поклонникам. Он хотел бы невидимкой сопровождать ее в ее путешествиях, носить ее на руках, если она устанет. Он желал бы, чтобы она думала о нем в его отсутствие, беспрестанно видела бы его во сне, представляла бы его находящимся возле нее (3-я элегия).

Активное сознание героя, устремленное в себя, во внутрь, в круг воспоминаний и мечтаний, осложняющее дополнительными обертонами образ окружающей действительности, еще более отчетливо выступает на поверхность, когда мы имеем перед собой не отсутствующую, а присутствующую возлюбленную. Герой, как об этом рассказывается в 35-й элегии, приходит утром к дому возлюбленной, находит двери запертыми, слышит голоса возлюбленной и ее служанки, затем встречается с возлюбленной и начинает подозревать, что она только что отпустила от себя другого поклонника, который провел у нее ночь. Уже не мечтая о своей возлюбленной, не воображая ее, не вспоминая о ней, а, видя ее, герой описывает впечатления, исходящие от нее как от явления внешнего мира. Но при этом он сопровождает их гипотезами и предположениями о том, как все только что перед его появлением якобы происходило на самом деле. Он находит свою любовницу «возбужденной», у нее «прерывающееся дыхание, утомленный вид, упавший голос, полуоткрытые и смущенные глаза», волосы ее в беспорядке. Все это вытекает не из того, что было на самом деле, в объективном мире, а из представлений героя, из того, что он подозревает. Это не повествование о бывшем в действительности, а цепь предположений. Герою кажется, что он видит «а лице возлюбленной «огненные ласки», что он замечает на ее «воспаленных» губах «недавние поцелуи»[13]. В образ включается то, что «показалось» герою. В образе его на объективное содержание наслаиваются субъективные гипотезы, предположения о том, что могло быть.

6

Представление об элегиях А.Шенье было бы неправильным и неточным, если бы их особенности наводили на мысль об их субъективистском характере, если бы мы допустили, что в основе элегий Шенье лежит едва ли не солипсистское отношение к миру, что они приводят к отрицанию объективной действительности, независимой от сознания героя. Очень важно в этой связи учитывать, что рядом с образом героя в элегиях А.Шенье присутствует огромный мир природы, бывший у Парни только декорацией, безразличным фоном основного действия, аккомпанементом к нему. Природа у А.Шенье не отблеск, не тень субъекта. Весьма симптоматично для элегий поэта необыкновенное разнообразие, многоформенность природы. Здесь и реки, воды, ручьи, источники, быстрые, сверкающие, и ветерки, зефиры, прохладные, бродячие, и трава, и тенистая листва деревьев, и рощи, и леса, стройные и спокойные, и цветущий кустарник, розы, гвоздики, жасмин, лилии, и мотыльки, пчелы, кузнечики, стрекозы, проворные белки, соловьи, птицы с золотым пурпуром крыльев, с блеском оперения.

Объективный, независимый от героя характер носит у А.Шенье также мир друзей и дружбы, отношения героя с людьми, его общественные связи. В 6-й элегии герой печалится по поводу своей близкой кончины, более всего не желая видеть себя исчезнувшим из памяти друзей. Он утешает себя тем, что друзья будут оплакивать его судьбу. Он представляет себе, как они будут огорчены его смертью, как он будет жить в их воспоминаниях. Еще более характерные данные находим мы в 12-й элегии. Герой ее не верит в полноценность одиночества, грустит о том, что он оставлен друзьями, заявляет, что его душа занята только ими, спрашивает, куда именно они делись, ждет их, прислушивается к шорохам, ему кажется, что их шаги приближаются, и он готов бежать им навстречу. Достойной жалости представляется поэту положение «злодея», вокруг которого простирается пустыня, от которого все бегут, который не видит никого, кто улыбался бы ему, был бы растроган его горестями, плакал бы над ним. Существование других рисуется поэту обязательным дополнением его собственного бытия. Он нуждается в дружеском рукопожатии, в том, чтобы другой отвечал его молчанию и чувствовал его мысли. Он хотел бы найти убежище в сердце друга, хотел бы довериться ему. Умение доверять он считает благородным и «сладостным».

Для элегий Андре Шенье очень важно, что объективный, не зависимый от героя мир, присутствующий в них, не представляется поэту цельным и единым. В этом мире существуют принципиальные различия, резкий и серьезный водораздел между двумя областями жизни. В нем есть сфера, чуждая человеку как таковому, враждебная подавляющему большинству людей, и в то же время имеется другая сфера, заключающая в себе человеческое, гуманистическое начало. Первая имеет прямое отношение к культуре феодализма и абсолютной монархии, она связана с существованием королей и вельмож, с судьбами государств, с войнами, битвами и рукопашными схватками (9-я элегия). Вторая область имеет прямое отношение к существованию большинства человечества, к мирной, тихой, трудовой жизни. Очень симптоматично, что первая (феодальная) сфера обладает своей поэзией и что последняя чужда А.Шенье. Как свидетельствует 10-я элегия, в руках у музы, которая покровительствует этой поэзии,— меч, она увенчана короной, оплакивает большие несчастья, имеет дело с судьбой «царств». Она обращает свой голос к толпам собравшегося народа. О той же музе мы узнаем и из 9-й элегии, где речь идет о поэзии великих предметов, воспевающей Ахилла и Колумба. Эта поэзия воинственных песен, рассказывающая о людях с «окровавленными руками», о людях закованных в железные доспехи, влекущая к славе, к лаврам. Ту же поэзию имеет в виду А.Шенье и в 32-й элегии, где говорится о музе, которая воспевает героев, увенчана лаврами, опьянена славой, дорога победе.

Совершенно иной характер у поэзии, связанной с гуманистической сферой — сферой мирной, невоинственной жизни. Она обозначается, судя по 9-й и 32-й элегиям, как поэзия любви и частного бытия, поэзия «легкомысленных пустяков» и «легких песнопений», воспевающая объятия любовниц, отдых, возвещающая наслаждение и «небрежные мечты». Крайне интересно, что она мыслится как поэзия земная, чуждая потустороннему миру, богам о религии, о которых временами вспоминали и Малерб, и Шолье. Если поэты, посвятившие себя воспеванию героики, славы, битв, интересов государства, «оставляют землю», поднимаются или возносятся к богам, как об этом сообщается в 9-й и 32-й элегиях, если они превращаются в пророков, вешающих о решениях судьбы, то у поэтов, к которым причисляет себя А.Шенье, Амур сжигает крылья (9-я элегия) и тем самым возвращает их на землю.

Оценка и антитеза двух поэтических систем у А.Шенье очень симптоматичны. Поэзия, сторонником которой объявляет себя А.Шенье, возникает недаром из ближайшего реального окружения. Стихи его не от бога, не от судьбы, а от реальной жизни. Они, как сообщается в 1-й элегии, существуют в зависимости от объективного мира: дремлют зимой, когда спит природа, и просыпаются вместе с весенним пробуждением природы. Они «родятся вокруг меня», сообщает поэт в 9-й элегии. Они возникают, как мы узнаем в 19-й элегии, из созерцания беспокойного ручья, тенистой сени, цветка, паутины. Они «берут», заимствуют у птиц их голоса и краски, они сверкают в волнах ручья, прячутся в извилинах цветка. Чтобы рассказать о возлюбленной, поэт вспоминает про пушок на плоде, про утреннюю розу, про мед, заботливо принесенный пчелой (9-я элегия). Муза «повторяет» сладкие звуки соловья, читаем мы в 10-й элегии.

Характеризуя поэзию, которая пропагандирует мирную и частную жизнь, А.Шенье мыслит ее, судя по 14-й элегии, как прямую противоположность поэзии, связанной со столицей, с королевским двором, возникшей в пыли мостовых, среди шумных перекрестков и быстрых колесниц. Поэт заявляет, что шум и крики вынуждают его поэзию замолчать, что они гонят музу. 10-я элегия вносит ряд дополнительных черт в характеристику поэзии мира и частной жизни. Она именуется здесь сельской, т.е. чуждой цивилизации, близкой к природе. Это — муза, полная спокойствия, ее привлекает прохлада сельских убежищ, у нее на голове венок из лилий и жасмина. Она смотрится вместо зеркала в воды ручья, ее взоры радует блестящий источник, цветущий кустарник.

Музу, которую А.Шенье считает своей, близкой себе, отличает не только ее чуждость столичной жизни, но также и ее близость к трудовому существованию. В 16-й элегии А.Шенье прямо выставляет своим идеалом «трудовую (industrieuse) и спокойную жизнь». Муза его, судя по 1-й элегии, соединяет свою песнь с песнью пахаря, а, судя по 10-й элегии, поет про новый урожай, следует за жнецами, вяжет снопы, осень увлекает ее в холмы, к сборщикам винограда, она собирает вместе с ними его гроздья, жмет и давит виноград, заставляет скрипеть виноградный пресс, сладкий виноградный сок окрашивает ее губы. Деревенские вкусы и пристрастия поэта проявляются в 14-й элегии при разговоре о библейских сказаниях, о земном рае, об Иосифе, о Рахили. В этих образах он более всего ценит их близость первобытным, примитивным нравам, обычаям трудящегося и бедного люда — хлебопашцев, виноградарей, пастухов. Образы библейского мира связаны в его представлении с мыслями о реках, о виноградниках, об обильных жатвах. Трудовая сельская жизнь, жизнь крестьянина составляет идеал А.Шенье. В 24-й элегии поэт мечтает о том, как он станет садоводом, виноградарем, землепашцем, как он будет ухаживать за виноградной лозой, как он будет проводить ручьи к фруктовым садам, снабжать сетками и соломенными покрышками молоденькие деревца, как он будет освобождать большие деревья от сухих веток. Его идеал, снова подчеркиваемый 14-й элегией,— жить на земле, которая ему лично — а не крупному землевладельцу, феодалу — принадлежит, быть спокойным селянином. Он мечтает о скромной крыше на отдаленных берегах, об источнике, который питал бы его стада и виноградники. В 16-й элегии вновь намечается идеал поэта — ему хотелось бы быть деревенским собственником, жить в скромной хижине, быть довольным своей судьбой. В 19-й элегии поэт опять говорит о своей мечте — сельском доме, куда он возвращался бы осенью, где его встречала бы жена, где он находил бы ужин на накрытом столе, где его ждала бы постель.

Более всего развернут идеал сельской трудовой жизни в 38-й элегии. Поэт заявляет, что ему хотелось бы жить среди пастухов, в горах, где текут воды Рейна, Роны и Арно. Он хотел бы родиться и быть воспитанным у очарованного озера, где три пастуха вернули свободу всей Гельвеции. Он мечтает здесь же о жене, белолицей, выросшей среди «тенистых долин», незнакомой с «неистовством солнечных лучей», грубоватой, но заботливой. Она будет «петь старинные песни», те же, что «певала ее мать» и будет «угощать его плодами собственного сада»[14].

Он мечтает здесь же и о доме, под крышей которого горел бы огонь, медленный и спокойный. Он хотел бы иметь здесь и стада, которые он созывал бы по вечерам звуками рожка, хотел бы странствовать по горным тропинкам, по скалам, покрытым мохом, но не как турист, а как пастух, вслед за своими козлятами, по опасному следу, который они проложили. Он желал бы, наконец, чтобы у его дома росла лиственница, а неподалеку от него «медленно брела корова с обильным выменем и серебряным колокольчиком», чтобы эта корова «снисходительно предоставляла свои сокровища телятам» и чтобы она «ложилась на землю, подмяв под себя пахучие травы»[15].

38-я элегия, написанная А.Шенье накануне самой революции, в апреле 1789 г., интересна, впрочем, не только своим тщательно «писанным и детализованным идеалом сельской трудовой жизни, не менее интересна она и тем, что раскрывает этот идеал в антитезе к феодальной культуре. Подобно элегиям 9-й, 10-й, 14-й, 32-й, в которых речь шла выше и которые основывались на контрасте двух жизненных сфер и соответственно двух форм поэзии, 38-я элегия противополагает мирную сельскую жизнь существованию в столице. А.Шенье именует последнее суетным и «тщеславным», считает счастливыми тех, кто далек от этих мест, пышных и обманчивых. Он обобщает здесь свои выпады против враждебной ему культуры феодализма и абсолютной монархии. Он доводит здесь до конца свой разрыв с культурой классицизма XVII столетия, и традициями Малерба, Буало, Шолье, разрыв, намеченный еще через отрицательную характеристику поэзии, воспевающей судьбы царств, славу и победу. Характеристике этой враждебной ему Поэзии он посвящал 9-ю, 10-ю и 32-ю элегии. Отвергая искусство классицизма, связанное с культурой абсолютной монархии, в XVII вв., А.Шенье вводит свою поэзию в культуру Просвещения, культуру Вольтера и Руссо, которая создается в оппозиции абсолютизму, хотя и не решается на прямой разрыв с ним, о чем свидетельствует и самая концепция «просвещенного абсолютизма», концепция, свойственная именно Просвещению.

Это последнее обстоятельство проясняется еще больше тем, что А.Шенье соединяет в той же 38-й элегии свои выпады против феодального строя и свои идеалы сельской трудовой жизни с принципом свободы и независимости. Он продолжает здесь критику Поэзии, возникшей среди двора и вельмож, критику, которую он ел в 14-й и 16-й элегиях. Небезынтересно, что в 14-й и 16-й элегиях он резко отвергал пышность и вызываемую ею горделивую скуку, определенно имея здесь в виду жизнь двора и вообще социальных верхов (14-я элегия), что он резко отделял себя здесь же тех, кто служит вельможам, им льстит, от тех, кто склоняется прошениях перед их «гордым челом» и подвергает тем самым себя и свою музу оскорблениям». Он выступал против угодничества**,** сервилизма. Он не хотел бы, заявлял он, продавать вельмож**ам** свои гимны, которые в таком случае обесценились и стали бы презренными». Он не желал бы пресмыкаться перед «любимцами фортуны», не потерпел бы, чтобы его муза была «льстивой», он бы получал «презренные» награды за «рабью ложь». Очень важно в этой связи, что сельскую жизнь А.Шенье домыслил себе в 16-й элегии только как «вольную бедность», считал чрезвычайно существенным «во всем быть обязанным только самому себе». Не менее важно его заявление в той же 16-й элегии, что человек, «не умеющий быть бедным, рожден для рабства». Эти слова следует понимать так, что человек, не умеющий обойтись без богатства и роскоши аристократии, обречен и осужден на зависимое от нее существование, т.е. на рабство.

38-я элегия интересна, наконец, тем, что она как бы подводит итог многочисленным высказываниям А.Шенье в его элегиях относительно любви и измены. Она окончательно проясняет образ «стареющего юноши», столь характерный для его элегической лирики. Она связывает тему измены и образ «стареющего юноши» со всей мотивикой мира вельмож, рабства, сельской трудовой жизни, независимости, свободы. Она ставит эту тему и этот образ в тесную связь с различием двух культур — демократической и аристократической.

Но прежде чем остановиться на раскрытии этого обстоятельства, следует отметить коренное отличие элегии Шенье от поэзии Шолье и Парни, так как у Парни тема измены, а у Шолье тема старения играли очень большую роль. Тема измены, неверность, трактовалась у Парни как нечто естественное, вытекающее из особенностей человеческой природы, из непостоянства, вообще присущего человеку. А вот для А.Шенье самое непостоянство, неверность, склонность к обману совсем не присуще всем видам человеческого существования. Оно приобретает у него широкий социально-исторический смысл. Оно является признаком столичной культуры, атрибутом сословной цивилизации, придворной жизни, круга вельмож, богатства и пышности. В 38-й элегии поэт, говоря о суетных, тщеславных жителях столицы, подчеркивая, что они «мучимы любовью», не случайно указывает, что юные красавицы принадлежат к столичной культуре. Они посвящают себя длительному изучению особого искусства, которое А.Шенье именует «искусством клятв и неблагодарности». Он имеет в виду искусственность и неискренность, ненормальную утонченность и изломанность паразитарной общественной верхушки Франции накануне революции. Не менее важно, что примитивные, первобытные, близкие к природе нравы делают самое существование измены невозможным. В сельском мире, как его изображает А.Шенье в 38-й и в 19-й элегиях, мы сталкиваемся именно поэтому не с образом изменившей возлюбленной, а с образом жены, верной стародавним, дедовским привычкам, или с образом верной подруги, ожидающей героя при его возвращении домой.

Не менее характерен для элегий А.Шенье и образ «стареющего юноши», который особенно отчетливо показан в 15-й элегии. «Стареющий юноша» сознается с горечью, что его не узнают, так он изменился. У него вид умирающего, бледный лоб, который напоминает старца, отягощенного годами. Причиной этого раннего старения и ожидающей юношу преждевременной смерти объявляется у А.Шенье несчастная любовь, измена возлюбленной, т.е. в конечном счете та же столичная культура. Образ этот явно противостоит у А.Шенье образу стареющего человека вообще, созданному Шолье, ибо у последнего человек старится естественно, потому что такова его природа. Старость является у Шолье естественным завершением человеческой жизни. Тема смерти, тесно Связанная у Шолье с темой старости, играет роль примиряющую с существованием. Смерть потому привлекает такое внимание Шолье, что она оказывается единственным мрачным пятном в бытии человека. Жизнь, если брать ее самое по себе, — безоблачна и лишена противоречий. Только смерть нарушает эту безоблачность.

В отличие от Парни и Шолье, образ изменившей возлюбленной и, как его следствие, образ «стареющего юноши» представляются Шенье симптомами общего неблагополучия жизни. Недаром возлюбленная героя из 15-й элегии, умеющая притворяться, вызывает у героя-юноши несчастную любовь, последняя же ускоряет бег веретена Парки, который определяет ход и продолжительность человеческой жизни. И это потому, что грусть не менее, чем время, т.е. не менее, чем старость, способна порождать морщины. А у Шенье человек старится, так сказать, в ускоренном темпе, преждевременно, от огорчений, от волнений. Он стареет не потому, что к этому его приводит человеческая судьба, а потому, что жизнь человека, вернее существование человека в условиях декаданса Феодальной культуры с ее искусственностью, притворством, изломанностью, полно для него горя и несчастий. Уже самим фактом своего существования образ «стареющего юноши» подчеркивает, L4TO не пес б мире в порядке, не все идет своим естественным путем. Показательна и другая сторона. Герой А.Шенье, т. е. «стареющий юноша», собирающийся покинуть жизнь, вынужден существовать в условиях столичной культуры. Он противоположен в глазах поэта, как показывает 15-я элегия, солдату и хлебопашцу, т.е. людям труда. Солдат, находясь в палатке, не чувствует себя счастливым и мечтает о мире, об отдыхе, о песнях, танцах, пиршествах, в том времени, когда он покинет армию. Хлебопашец тоже несчастен. Он стонет под тяжестью плуга. Но при этом заранее в своих мечтах видит свои поля украшенными изобилием. А вот герой Шенье, его «стареющий юноша», проводя горестные дни и еще более горестные ночи, уже не мечтает, в отличие от солдата и хлебопашца, о лучшей жизни, ибо он смотрит на будущее безнадежно, он знает, что ему мечтать не о чем.

Максимально детализируя в своих элегиях свой жизненный идеал, постоянно подчеркивая, что этот идеал не выдуман, так как существует в действительности, хотя и за пределами того мира, в котором живет поэт (ср. образы солдата, хлебопашца, воспоминания о виноградарях и пастухах из Швейцарии и т.п.), А.Шенье вместе с тем признает его все же только идеалом. Герой элегий Шенье лишь мечтает о лучшем, более нормальном и более соответствующем человеческой жизни. Сам же он, как свидетельствует об этом 38-я элегия, находится в плену у столичного, придворного, феодального мира, в плену у изменившей ему возлюбленной, которая как бы символизирует этот чуждый и враждебный ему мир.

Небезынтересно в этой связи, что осуществление идеала А.Шенье не представляется ему, судя по его элегиям, немыслимым и что поэт не рассматривает именно поэтому свою поэзию как преимущественно мрачную и меланхолическую. А.Шенье уже в 1-й элегии сравнивает свою музу с «веселым кузнечиком», сообщает в 16-й элегии о музе, что она смеется, радуется танцам сатира, а в 28-й элегии говорит, что жанр элегии проникнут смехом, хотя и смешанным со слезами. Музы увеселяют путь поэта своими танцами (8-я элегия). Они утешают его, смягчают боль его ран, успокаивают его сердце, находящееся во власти горя (4-я элегия). У них слезы на глазах и одновременно смех на устах (8-я элегия). Оптимистическое настроение, проникающее элегии А.Шенье, выражается также в том, что поэт называет себя пророком прекрасных дней (1-я элегия). У него действительно не встретишь осенних пейзажей, картин увядающей природы. Продолжая традиции просветительской литературы, настроенной оптимистически в отношении будущего, он чужд каким-либо упадочным мотивам. Это поэт весны, поющий радостные песни, поэт цветов и богатых красок. И хотя А.Шенье не скрывает существования мрачной зимы, воющего ветра, не скрывает, что его грустное сердце черно и беспорядочно (18-я элегия); говорит в 16-й элегии о днях, затемненных слезами, о горе, плаче, печали, о враждебной судьбе, которая преследует его и огорчает, все это не составляет главного, преимущественного в жизни. Затемненные слезами дни он называет все же прекрасными, говоря о горе, он добавляет, что даже в его лоне он умел находить наслаждение (16-я элегия). В 26-й элегии, проводя ту же оптимистическую идею, поэт утверждает, что жизнь не сводится к горестям, что зима не «леденит» всех месяцев в году. Горести и печали, несчастья и беды ограничены областью настоящего, им нет места в грядущем. Человек, прошедший через утомительные переходы, через бурную жизнь, обретает в конце концов существование, более счастливое и более приятное (16-я элегия). В 34-й элегии рассказывается о состоянии душевного упадка, когда человек устает быть рабом, устает от плача и страданий. Он смотрит тогда с наслаждением на могилу, как «а прибежище, и улыбается смерти. А затем он все-таки вспоминает о своих родных, друзьях, о своей юности, о своем будущем, о начатых им, но еще незаконченных трудах, и вновь жизнь оказывается предпочтительнее смерти, вновь человек решается на дальнейшее существование, несмотря на все кораблекрушения и морские бури.

Правда, при этом герой элегии, обретающий вновь надежду, именуется все же трусом, а жизнь, которая им избирается, называется все же «плохой». Но это осуждение оптимизма происходит только в том случае, если он связан с примиренческим, оппортунистическим отношением к существующему, ограничивается индивидуальным жизненным путем героя. Оно не распространяется на всю действительность и нейтрализуется универсальным оптимизмом, обращенным на всю совокупность существующего и как бы перекрывающим несчастья и горести индивидуального пути.

Верный культуре Просвещения, А.Шенье отмечает в развитии жизни момент восходящего движения, момент смены мрака светом, рабства — свободой, зимы — весной. В 26-й элегии поэт рассказывает, как река, стиснутая в своем стремительном движении утесами, вырывается в конце концов из-под их власти на простор цветущих лугов. В 1-й элегии поэзия связывается с весенним пробуждением природы. Муза поэта не отваживается «бродить по грубым льдинам»; «нежная», она «дрожит при виде изморози», но «возрождается» весной вместе с «веселым ропотом лесов и вод», вместе с «полями», вновь «одевающими свадебный наряд», вместе с «возвращением птиц». Она «снова обретает свой голос». Она снова «бесстрашно отдается своему своенравию»[16]. В 7-й элегии запоминается картина весеннего пробуждения реки, скованной льдом. Волны ее вначале напрасно борются с ледяной уздой. Это рабы. Но весна разметает препятствия, узда изношена и разбита. Волна снова свободно бежит.

7

Мотивы свободы, избавления от рабства, а также тесно связанные с ними мотивы труда и сельской жизни, мотивы бедности и богатства присутствуют в дореволюционной поэзии А.Шенье и за пределами ее основного жанра, за пределами элегий. Они определяют, в частности, созданные им до революции поэмы «Нищий», «Слепец» и «Свобода».

Что касается поэмы «Свобода», написанной А.Шенье за два года до революции, в марте 1787 г., то она представляет собой разговор двух пастухов. Образ первого из них возникает на фоне суровой, неприглядной местности, на фоне земли, которая проклята Церерой, на фоне сухих, лишенных растительности, раскаленных кал и жгучего, все испепеляющего солнца. Вокруг этого пастуха нет тени, нет цветов и плодов. Он мрачен, предпочитает тьму, и звуки, издаваемые ночными птицами — совой и орланом. Он презирает удовольствия и искусства, цветы не возбуждают в нем восторга. Он ненавидит других людей, склонен выказывать себя в отношении них черствым, неуступчивым, злым. Второго пастуха окружают леса и лужайки. Если первый видит в земле мачеху, то для второго земля — родная мать. Он радуется красоте и богатству природы, румяному лету, багрянцу цветов, зеленым лугам, густой ржи, которая ожидает радостных жнецов. Он наслаждается танцами, играми, пением соловья и звуками флейты. Он исполнен внимания к другим людям, любезен и щедр по отношению к ним, желает им счастья и благополучия.

Любопытно, что отношение к миру и к людям, столь различное у обоих пастухов, является с точки зрения А.Шенье следствием их положения в обществе. Второй пастух — свободный человек. Именно поэтому он воспринимает все легко и жизнерадостно, ничего не боится, полон оптимизма и надежды на будущее, доброжелательно встречает других людей. Первый пастух — раб. Он страдает оттого, что может действовать только тогда, когда другой этого требует и приказывает. Он страдает также оттого, что ему ничего лично не принадлежит, что он работает на другого, способствует его благосостоянию и росту его богатства, а сам остается голодным. Он страдает, наконец, и оттого, что находится в зависимости от человека, который отличается гордостью и леностью, является «плутом» и «жуликом». Человек этот, которого он недаром именует «деспотом» и «тираном», преследует его угрозами, оскорблениями и жестоким обращением. Рабское состояние, одним словом, влечет за собой пессимистическое, бесперспективное отношение к миру, к людям, к будущему, недоверие к ним. Оно содействует мрачному взгляду на жизнь и природу, оно отвергает искусство. Оно мешает нормальному отношению человека к действительности, такому отношению, которое мы обнаруживаем у второго пастуха, свободного, независимого, не удрученного рабством и приниженностью.

Отчетливо антифеодальное, враждебное деспотизму и гнету настроение, которое царит в поэме «Свобода», дополняется существенными темами и идеями, также имеющими антифеодальный смысл в двух других поэмах А.Шенье, в его «Нищем» и «Слепце». Заслуживает внимания, что эти поэмы не имеют своим центром образ человека, являющегося господином положения, образ «любимца фортуны», лица, вполне удовлетворенного своим положением в мире. В центре поэмы «Слепец» — несчастный, обездоленный, беспомощный, человек, лишенный родины, крова, неимущий и к тому же слепой. Это бродяга, чужестранец, равный по своему положению не богам, а простым смертным. Об этом говорят его седина, морщины на его лице. Подобный же образ стоит в центре поэмы «Нищий». Снова здесь встречается нам скиталец, бродяга, бедняк, не имеющий крова, не имеющий денег, чтобы заплатить за место на корабле. Снова сталкиваемся мы здесь с нечастным, измученным долгими странствиями, морскими бурями, ночной тьмой, дикими зверями. Его ноги изранены жестким булыжником и сухим песком, тело его изодрано кустарником. Его иссушил голод, его истерзала жажда. Он покрыт лохмотьями, беден, полунаг. У него взлохмаченная борода, губы его оледенели.

Центральное положение Клеотаса и странствующего певца в поэмах «Нищий» и «Слепец» определяется, впрочем, не только тем, что их бедственное положение вызывает к ним сочувствие и жалость. Образы Клеотаса и певца свободны у А.Шенье от снисходительной или покровительственной окраски, вызванной тем, что это существа низшего порядка. Положение центрального героя обусловлено и обосновано тем, что и певец, и Клеотас, несмотря на тяжелые испытания, доставшиеся им на долю, не деградировали морально, не опустились, сохранили свое внутреннее благородство и независимость. Бедность, как бы заявляет А.Шенье своими поэмами, — не тождественна моральному падению человека. Она, наоборот, делает его опытнее, умудреннее, значительнее, возвышает его. Певца принимают за одного из богов, так его поведение величественно и гордо. Певец не идет ни на какие уступки богатым купцам на корабле, не унижается перед ними, не становится шутом, увеселяющим их.

То же чувство собственного достоинства руководит Клеотасом, когда он входит в пиршественный зал богача Ликия и ведет себя с последним без всякой приниженности, рабской угодливости, свободно и смело высказывает свою точку зрения на вещи, даже вступая с Ликием в спор.

Не менее примечательна квалификация, которую А.Шенье дает в своих поэмах богатству. Богатство прежде всего, как о том свидетельствует образ Ликия из «Нищего», заботливо отделяется у поэта от сословных привилегий, связанных со знатностью, с «благородным», дворянским происхождением. Если бедность, вопреки мнениям феодалов и дворян, не является, с точки зрения А.Шенье, врожденным свойством человека, не сопровождает его в течение всей его жизни, если человек освобождается от нее или в нее впадает, как показывают судьбы Ликия и Клеотаса, то точно так же и богатство ценно только в том случае, если оно не принадлежит человеку от рождения, если оно не досталось ему от предков, не перешло к нему от них, не связано с сословными преимуществами, с привилегиями знатности.

Будучи чуждо миру знатности и сословных привилегий, богатство, с другой стороны, не отделено, по мысли А.Шенье, железным занавесом от нищеты. Достойное уважения богатство в первую очередь обязательно предполагает существование бедности в прошлом богача. О принадлежности богача в его юности к простым людям, к низам общества свидетельствует весьма наглядно биография Ликия из поэмы «Нищий». А.Шенье, кроме того, сочувственно характеризует богачей, только если они внимательно, без высокомерия относятся к неимущим. Богач Линий выступает у А.Шенье как положительное лицо именно потому, что он сам был когда-то бедняком и протягивал руку за подаянием, что он испытал нищету на своем собственном опыте. Еще более важно, что Ликий никогда не забывает о своем прежнем состоянии неимущего, не отказывается от своего прошлого, не стыдится его. Если Ликий у А.Шенье оказывается достоин похвалы, так как он не гнушается бедняками, не скрывает своего неимущего состояния в прошлом, то совершенно иное отношение к себе вызывают богатые купцы из поэмы «Слепец», высадившие с корабля певца потому, что ему нечем было платить за переезд через море. Они обрисованы у" А.Шенье как люди грубые, скупые, наглые. Они неспособны понять и почувствовать искусство певца. Они требуют от него только, чтобы он «забавлял» их и «рассеял» их скуку. Величественные поэмы о богах и героях, им созданные и им исполняемые под аккомпанемент лиры, по-настоящему трогают только пастухов с острова Сикос, куда попадает старый певец после того, как его изгнали с корабля. Пастухи сбегаются со всех концов на звуки его пения, забывают, слушая его, о своих делах и заботах.

Положительную оценку простых пастухов, людей труда, в поэме «Слепец» стоит отметить. А.Шенье высоко ценит трудовой люд и его жизнь, явно предпочитая ее существованию господствующего класса и в своих элегиях, и в поэме «Свобода». Очень показательно для А.Шенье, что о« в своей поэме «Нищий» сочувственно и с величайшим уважением отзывается о тяжелой физической работе крестьянина, воспевает физическую мощь и крепость человека, его силу, его готовность к труду, его руки, предназначенные для выполнения полевых работ. Клеотас, герой «Нищего», гордится не только тем, что он умеет управлять колесницей, в которую впряжены беговые кони, предназначенные для участия в олимпийских играх, в конноспортивных состязаниях. Он исполнен гордости также оттого, что умеет пахать и боронить, управлять на пастбище могучими быками. Он, кроме того, горд от сознания того, что умеет вращать мельничные жернова, превращать зерно в муку, знает, как пользоваться садовым ножом, как следует сажать виноградную лозу, как ухаживать за нею, знает, как обращаться с косой и серпом, как нужно косить траву и собирать жатву. К жизни и делам простого человека А.Шенье подходит не извне. Он хорошо разбирается в деталях этой жизни, понимает ее многообразие и сложность.

Высоко оценивая мир простых людей, А.Шенье действует, таким образом, как поэт, входящий в состав движения просветителей, продолжающих дело Вольтера. Он исходит в своем отношении к богатству и бедности, к буржуазии и трудовому люду из существования «третьего сословия». Богачи и бедняки вместе противостоят тиранам и деспотам, возглавляющим монархию абсолютизма, а также привилегированным сословиям. Именно отправляясь от интересов борьбы с феодальным обществом, от своей ненависти к несвободе, к рабству и гнету абсолютной монархии, А.Шенье ратует в поэме «Нищий» за единство «богачей» и «бедняков», за единый фронт борьбы с дворянством и абсолютизмом.

Переходя к рассмотрению позиций А.Шенье после революционного переворота 1789 г. и пытаясь охарактеризовать их как целое, следует прежде всего прямо заявить, что значительные перемены в его политических взглядах происходят не сразу, а постепенно. Он остается, особенно в первые два года революции (1789—1791), таким же, каким был до 1789 г. Судя по обширной, состоящей из 22 строф оде «Игра в мяч», которая была написана А.Шенье в марте 1791 г., а также судя по его публицистическим статьям 1790—1791 гг., он выступает в это время как буржуазный революционер, приветствующий революцию и новый, установленный ею порядок.

Так, в оде «Игра в мяч», где речь идет Главным образом о событиях первых месяцев революции, т.е. о лете 1789 г., он воспевает свободу и свободную страну (I строфа), с удовлетворением сообщает о том, что французский народ поднял свою голову, с восторгом рассказывает о падении Бастилии, о том, как были взорваны се стены, башни, бойницы (XI строфа), с восхищением повествует о том. как депутаты третьего сословия собрались отдельно от депутатов дворянства и духовенства в «Зале для игры в мяч» и как. они торжественно дали клятву не расходиться до тех пор, пока не будет создано новое государство и новые законы (VI строфа). А.Шенье трактует при этом революцию как возрождение страны, отмечает, что земля в июле 1789 г. сбросила траур, а человек из неодушевленного тела, из «глины» превратился в живое существо, впервые став человеком (III строфа). Он сравнивает народное движение 1789 г. с потоком, с вулканом, огни которого были до сих пор в заключении, со львом, бывшим до сих пор в оковах. Он с гордостью заявляет, что народ пробудился, что он стал «государем» (XI строфа). Люди, совершившие революцию, представляются ему сильными своим достоинством, своей широкой просвещенностью, сознанием своих прав (V строфа). Французский народ рисуется ему «дважды рожденным», напоминает ему феникса, вышедшего из могильного пепла (XIV строфа). Третье сословие он называет «создателем свободы» (VII строфа).

Соответственно своим воззрениям на революцию рассматривает А.Шенье в оде «Игра в мяч» и дореволюционную Францию. Он видит в ней «порабощенную страну» (III строфа), трактует прошлое как «столетия невежества», как «время лжи» (V строфа). Он утверждает, что Франция до революции «угасала» (IV строфа), изображает дореволюционную власть как «чудовище» (XI строфа), именует дворян и духовенство «тиранами», отмечает, что первое и второе сословия были равнодушны к народным запросам, подчеркивает «безумство» дворян, а относительно священников заявляет, что они «утопали в изобилии». Он отзывается об эмигрантах как о «неблагодарных сынах» Франции, как о «стане придворных евнухов», как о «трусливом и вероломном отродье» (X строфа). С точки зрения успехов революции расценивает А.Шенье и судьбы искусства, осуждая искусство, связанное с абсолютизмом, и восхищаясь творчеством художника Давида, участника революции. Он утверждает, что никакие королевские милости не могли породить таланты, что в королевских дворцах искусство изнеживалось, что его величие снизилось, так как его «угнетали ребячьими правилами». Оно не светило, а только мерцало. Только в стране, освобожденной от рабства, искусство может покорять сердца, только в свободной стране может по-настоящему расцвести и достигнуть величия. Таланты могут сформироваться только в условиях «мужественной свободы» (I строфа).

Особое внимание необходимо уделить в оде «Игра в мяч» 21-й и 22-й строфам. А.Шенье обращается в них к королям феодальной Европы, называет их «узурпаторами», угрожает им вихрем мести, который к ним «приближается», напоминает им, что они могут остаться без «льстецов», без двора, без стражи, что их величие колеблется, а их скипетры могут «исчезнуть, превратиться в пыль». Будучи убежден, что французскую революцию не остановят границы Франции, что она обязательно превратится во всемирную, что свобода, которую «взрастила почва Франции», неизбежно «обежит» в качестве «высшего судьи» всю землю, А.Шенье рекомендует королям предупредить «ураган» и «неминуемую гибель». Они должны для этого облегчить бремя, нависшее над народами, стереть следы ран, которые нанесли им притеснители. Он призывает их познать справедливость, понять, что их права не зависят от их «пустого каприза».

Настроения буржуазного революционера у А.Шенье не ограничиваются одой «Игра в мяч». Они составляют существенную сторону статей поэта, написанных им в период между июлем 1790 и сентябрем 1791 г. и озаглавленных «Обращение к французскому народу относительно его истинных врагов», «Размышления по поводу духа партий» и др. В статьях этих А.Шенье заявляет о себе как об участнике великого движения, начавшегося событиями 1789 г. Он подвергает резкой критике старый режим, характеризуя его как «время рабства», «насилия», как период «суеверного деспотизма», эпоху, когда общественное богатство подвергалось «грабежу»1[7]. Господствующий класс общества, дворянство, «жил» в это время «вымогательствами» и «злоупотреблениями», «разжирел от грабежей», совершал «огромные расхищения», пребывал в «роскоши и расточительстве». А.Шенье издевается над высшим духовенством, погрязшим в «роскоши и долгах», над прелатами, которые являлись «героями скандальных историй» и над которыми властвовали в то же время «глупые суеверия». Он высмеивает аббатов, сочинителей антирелигиозных острот и песен, людей «без добродетели и без способностей», которые получали известность лишь благодаря интригам и куртизанкам.

Революцию в своих статьях 1790—1791 гг. А.Шенье трактует как «пробуждение всей нации» от «долгого сна», признает проявившееся в ней «возмущение» французской нации вполне «законным» и справедливым, так как эта нация только через революцию и «пошла в свои права». Он гордится «великим народом», который «не захотел быть рабом», отказывается понимать тех, кто называет представителей этого народа «узурпаторами и бунтовщиками». Революция не представляется А.Шенье «делом нескольких обособленных воль». «Вся нация» испытывала в ней необходимость, ее «желала», ее «совершила». Говоря о революции, он все время ссылается па ее объективную необходимость, считает, что «уничтожение старинных отношений» и «установление свободной конституции» было вызвано «непреодолимой необходимостью вещей».

А.Шенье чрезвычайно высоко оценивает значение французской революции и как явления международного порядка. Он пишет о всемирном значении событий 1789 г., о том, что Франция, совершая революцию, преследовала не только «собственные интересы». В ее руках находилось «дело всей Европы». Революция, по его мнению, «так сказать беременна судьбами мира». Если она будет протекать во Франции «успешно», изменятся и судьбы Европы. Люди всюду «вступят в свои права», народы вернут себе свое «узурпированное господство». Но если «возникающее движение», т.е. строящийся новый порядок общественных отношений «падет», то это отразится и на положении «остальной Европы», ее цепи станут еще «тяжелее», «гордость тиранов» еще более возрастет. Франция станет в таком случае «мрачным пугалом» для будущих поколений, мысль о ней будет «изгонять всякую идею реформы».

Составляя в 1790 г. свое «Обращение к французскому народу», А.Шенье оптимистически расценивает и могущество французского народа, совершившего революцию, верит в его непобедимость, в его превосходство над возможными интервентами. Он не думает, что французский народ находится в «состоянии слабости», как это предполагают всегда в «отношении народов, ставших свободными». Франция обладает «огромным населением», у нее имеется оружие, имеется «все». «Великий» народ, если он «полон уверенности», что он «может погибнуть», но никогда не подчинится завоевателям, никогда не «впадет в рабство», — редко «бывает побеждаем».

Высоко квалифицируя революцию, А.Шенье в статьях 1790—1791 гг. столь же высоко ценит писателей, выступавших против старого режима еще в дореволюционные годы. Он с уважением вспоминает Вольтера, Монтескье, Руссо, Мабли. Он ценит в них людей, «подготовивших дороги свободы», посеявших в умах зерна, которые уже после их смерти «дали плоды». Им французы «обязаны революцией».

Восторгаясь французской нацией, которая совершила революцию, А.Шенье резко отделяет себя от ее врагов, от людей, которых «приводит в бешенство» одно слово «свобода», от людей, которые смотрят на «человеческий род» как на «подлое стадо», существующее только для того, чтобы «принадлежать небольшому числу господ», он негодует на людей, которые конституцию, «обеспечившую права всех», подвергают нападкам только потому, что она «затрагивает права некоторых». Люди эти возмущают его тем, что они оправдывают и превозносят все «правила тиранов», хотят «восстановить тиранию» и «суеверия», «ополчаются на разум». Они отказались от «идей человечности, справедливости, здравого смысла», чтобы защищать «честь сословия».

Объявляя своими противниками «недовольных» новым порядком, А.Шенье в первую очередь обрушивается на эмигрантов. Он говорит о них с величайшим презрением как о «малоизвестных частных лицах», превратившихся в результате событий 1789 г. в «ничто», утративших «кредит и почти все свои богатства». «Недовольные» представляются ему лицами с «ограниченным рассудком», получившими «ошибочное воспитание», обладающими «смешным и трусливым тщеславием». Их понятия о величии и благородстве «ложны и условны». Убежденность эмигрантов в том, что существуют «различия между людьми» (он имеет в виду различия сословного порядка), именуется им «детской», а самые различия представляются ему «несправедливыми». Он высмеивает эмигрантов, именует их «слабоумными фанатиками», «поджигателями», «разбойниками», которые ищут повсюду денег и войско, чтобы вернуться на родину с «оружием в руках» и «при помощи железа и огня» «подчинить» своей воле «волю нации». Их мечты «обветшали и пусты», их проекты — «отвратительны», их надежды уничтожить страну «мерзки и абсурдны». Он не верит, что эмигранты, люди, отрекшиеся от своей родины, могут когда-нибудь стать «хорошими французами», не верит в их способность «исправиться». Это «убийцы» и «отцеубийцы». Если они вздумают вторгнуться во Францию, пишет он в апреле 1791 г., — их ждет только «смерть на поле битвы» или «эшафот».

Позиции А.Шенье в 1790—1791 гг. в отношении реакции особенно ясно выражены в его статье «Размышления по поводу духа партий» (1791), которая содержит отзыв на брошюру бывшего королевского министра Калонна, озаглавленную «Положение Франции в настоящем и будущем» и вышедшую в октябре 1790 г., а также отзыв на «Размышления о французской революции» английского реакционера Эдмунда Бёрка, напечатанные в ноябре 1790 г. Книжка Калонна представляется А.Шенье бессмысленной, она продиктована «неистовой и беспокойной злобой». Сочинение Э.Бёрка полно, по его словам, «мрачных предсказаний», «непревзойденно в буйстве и бешенстве проклятий», обращенных против новых порядков во Франции. Оно содержит «невероятную мешанину», составленную из «пустых мечтаний», которые Бёрк нагромождает, рисуя Францию, Париж, Национальное собрание, положение короля и королевы. А.Шенье издевается над Бёрком за то, что тот «ценит предрассудки лишь потому, что это предрассудки», за то, что у Бёрка «глубокое презрение» ко всем «принципам», к «истине», к «природе вещей». Бёрк, по мнению А.Шенье, «опьянен гневом» и обнаруживает в своих рассуждениях «ослепленность» и «постыдную недобросовестность». Он отличается «неутомимым невежеством» в отношении фактов и «злостно выдумывает» или «безумно преувеличивает». Французская нация, ее новые законы, ее свобода послужили предметом его «бреда» и «оскорбительного безумия».

Пытаясь характеризовать позиции А.Шенье в революционные годы, мы ни в коем случае не должны забывать, что эти позиции не сводились только к буржуазно-революционным, направленным против абсолютизма взглядам и настроениям поэта. Антифеодальные взгляды А.Шенье, отразившиеся в его оде и статьях, составляют только одну сторону его политической позиции в годы революции. Если же брать все стороны этой позиции, то антифеодальные, революционные мотивы оказываются серьезно осложненными в них его отрицательным отношением к трудовому люду, плебеям, которые примерно с 1790 г., а особенно с 1791—1792 гг., обнаруживают тенденцию выдвинуться на первый план общественной жизни страны. А.Шенье смущен тем обстоятельством, что простой народ, игравший огромную роль уже в событиях лета и осени 1789 г., постепенно превращается в авангард революционного движения, что к плебеям и политическим деятелям, считающимся с их нуждами, может перейти в самом ближайшем будущем руководство страной. В «Обращении к

французскому народу» он с явной тревогой отмечает, что «последний класс общества... часто появляется», что он выступает «вооруженным», что в нем растет «ложный дух и ложные принципы».

Но что же беспокоит и тревожит А.Шенье в «низах» третьего сословия, в простом народе, в людях, к которым он, судя по его дореволюционным поэмам «Свобода», «Нищий», «Слепец», относился с чрезвычайным уважением. Беспокоит А.Шенье как раз то, что плебеи претендуют на руководящее положение в обществе И доказывают своим поведением во время революции, что их претензии обоснованы. А поэт, и создавая свои дореволюционные произведения, никогда не предполагал, что простой народ должен будет оказаться на первом месте в будущем обществе, которое сменит строй абсолютизма. Он только считал необходимым, чтобы будущий господствующий класс, т.е. буржуазия, не видел в общественных низах рабов. Он только беспокоился, чтобы трудовой люд не занял в будущем обществе положение отверженных, как при абсолютизме. Он хотел, чтобы богачи рассматривали бедняков как своих союзников по третьему сословию, чтобы они относились к ним с уважением как к братьям, хотя и младшим. В революционные годы, когда стало ясно, что революция приобретает демократический характер, А.Шенье был встревожен совершенно чуждым и непонятным ему стремлением трудовой массы стать главной движущей силой революции. Он никогда ведь не высказывался за самостоятельность плебеев, за их независимые действия. Ту же позицию он сохраняет и в статьях 1789—1791 гг., когда он рассуждает о простом народе как о существе, которое кто-то постоянно «обманывает», «сердит», «раздражает», «возмущает», гордости которого «льстят», для которого готовят конституцию, новый общественный строй, и которое обязано пассивно ждать этот строй.

А.Шенье продолжает уважать высокие моральные достоинства простого народа, которые так ценились им в элегиях и поэмах. Он допускает в «Обращении к французскому народу» (июль 1790 г.), что «многочисленный класс» трудящихся состоит из добродетельных, честных лиц. Он признает там же, что люди из низов, «ослепленные и охваченные страстью», вместе с тем честны. Он выступает в оде «Игра в мяч» (1791) в защиту добродетельных и невинных, которых обманывают лица, именуемые им «злодеями». Эти «добродетельные» люди виновны только в силу своей «доверчивости» (18 строфа). Но при этом А.Шенье явно преувеличивает некультурность и необразованность простого народа, а главное — влияние этой необразованности на его поведение. Он указывает в «Обращении к французскому народу», что бедность и «жизнь, целиком поглощенная физической работой», не позволили «очень многочисленному классу» общества «совершенствовать разум», не допустили его к «длительным размышлениям». В другой своей статье, относящейся к 1792 г. («О партии якобинцев»), А.Шенье замечает, что «недостаток образованности» у людей, занятых «тяжелым и упорным трудом», который только и дает им «возможность существовать и строить личную жизнь», не позволяет им понимать политические дискуссии в клубах и, следовательно, принимать участие в этих дискуссиях. Он подчеркивает уже в первой своей статье («Обращение к французскому народу»), напечатанной в июле 1790 г., что последний и самый многочисленный класс общества «ничего не знает». Он говорит здесь же о простом народе как о «слепой невежественной толпе», оправдывая, однако, невежество народа тем, что он долгое время был в угнетении.

А.Шенье преувеличивает и роль эмоций и страстей в поступках простого народа, ошибочно считает, что простым людям недоступны «сложные рассуждения», что от их внимания ускользают «различия в идеях», так как сложные рассуждения доступны только «людям хладнокровным». Он же полагает, что толпе не хватает хладнокровия, что она обладает только «легко возбудимыми страстями». Он утверждает, что политические дискуссии в клубах бывают непонятны рабочим именно тогда, когда эти дискуссии «обращены к уму», а не «разжигают страстей». А.Шенье тревожит, однако, не только сама по себе необразованность простого народа, мешающая ему участвовать в управлении страной. Его беспокоит, что в силу этой необразованности, неразумия и слепоты, подвластности эмоциям и страстям плебеи неминуемо окажутся в подчинении у людей «ловких и честолюбивых», станут «орудием в руках тех, кто захочет ими воспользоваться». Его волнуют честолюбцы», стремящиеся к власти, ибо вокруг них всегда может «сплотиться класс людей простых и крепких (robustes), которыми легко управлять» «Самый многочисленный» класс общества представляется ему в политических делах способным только на то, чтобы «продаваться тому, кто больше заплатит».

И нельзя думать при этом, что А.Шенье поддается в этом своем заявлении влиянию реакционеров, клевещущих на простой народ. Нет, он не доверяет простому народу именно потому, что считает его чересчур слабым, материально необеспеченным. Симптоматично, что значительную роль приписывает при этом А.Шенье тому, что «простонародье» не имеет ни собственности, ни постоянного местожительства, что «чернь» «не владеет ремеслом», что «последний класс» ничего не имеет. Именно в силу своей материальной необеспеченности и крайней нищеты простой народ вынужден «продаваться карьеристам». Болтуны и хитрецы всегда могут использовать, по словам А.Шенье, то, что народ «недоволен», что он «склонен заблуждаться», что он «беден и невежествен».

Но недоверие А.Шенье к простому народу, поскольку последний недостаточно образован, чтобы руководить государством, и не способен, по мнению писателя, к самостоятельным и независимым действиям, сопровождается у поэта своеобразной народобоязнью. Последняя раньше, судя по всему, не была ему свойственна и обнаружилась у него только после 1789 г. под впечатлением бурной активности народных масс, прежде так не проявлявшейся. Это уже новое в его взглядах на простой народ. А.Шенье напуган, в частности, что «рабочие» и «поденщики», оставшиеся без средств к жизни и «предаваясь праздности», захотят «грабить других». Его страшит, что всюду распространяются «ограбления, убийства, пожары», что во всех концах страны вспыхивают мятежи и восстания.

Признавая законность и объективную необходимость революционного переворота 1789 г., он считает, что уже мятежи 1790 г., когда у власти находятся не придворные, а крупные буржуа, «незаконны», так как они якобы основываются не на объективно необходимых причинах, а на «недоразумениях», поддержанных «софизмами». Он более всего озабочен тем, как устранить

волнения и мятежи, как установить их причины. Он посвящает этому в феврале 1792 г. специальную статью, озаглавленную «О причинах беспорядков, которые нарушают спокойное состояние Франции и тормозят установление свободы». А.Шенье видит в «беспорядках» нарушение спокойствия, нормального хода жизни, который после революционного переворота 1789 г. должен, по его мнению, установиться. Он видит во всем этом симптом продолжающейся революции, в то время как она, по его мнению, уже совершилась и осуществила, как он полагает, все свои завоевания. С его точки зрения нужно только закрепить эти завоевания законодательным путем в конституции, но никоим образом не закреплять их через мятежи и восстания, через активность масс. Он опасается, что восстания «помешают возвращению к порядку и равновесию».

Приближаясь, таким образом, к позициям людей, перешедших на сторону реакции, людей, противящихся углублению революции, А.Шенье резко возражает в 1790—1791 гг. в статьях «Обращение к французскому народу» и «Размышления по поводу духа партий» тем, кто подобно Марату писал уже тогда, что «революция еще не окончена». Он призывает к «осторожности», «мудрости», «терпеливости». Он допускает, что в 1789 г., когда нужно было «сокрушать и опрокидывать колосс незаконного могущества», т.е. старый порядок, требовалась смелость и при том «пылкая, быстрая, запальчивая». Только тем, что тогда она была именно такой, были «обеспечены успехи». Но время изменилось, революция совершилась и теперь требуется «другого рода смелость», связанная со спокойствием, выдержкой. Игнорируя нужды народных масс, считая их, во всяком случае, второочередными, не видя «лекарств от нищеты», полагая, что нищета неизлечима, не веря якобинцам, которые усматривают единственное средство от нее в равенстве, думая, что все, таким образом, в порядке, все благополучно, А.Шенье не понимает, зачем нужно продолжать и углублять революцию. Он не уяснил себе, что уничтожение феодального строя в 1789—1792 гг. не было доведено до конца, что крестьяне не получили всей земли, что не было принято всеобщее избирательное право, что только якобинская диктатура 1793—1794 гг. смогла принести с собой завершение буржуазной революции, окончательное торжество антифеодальным общественным силам.

Если А.Шенье, и оставаясь верным своим дореволюционным представлениям о простом народе, оказывался после 1789г. далеко не на самых передовых позициях, то еще более вправо, еще ближе к реакционерам отодвигают его появляющиеся у него в 1791 г. мысли о том, что трудовой народ тождествен коренной нации, соображения о достоинствах и преимуществ буржуазии. И, наконец, идея о том, что буржуазия в борьбе вполне может обойтись без помощи плебеев. Во многом эти размышления являются результатом отказа А.Шенье от революционных взглядов. Если ранее он считал необходимым пропагандировать уважение к нищете, возвышать последнюю, он старается, наоборот, принизить роль трудовою люда и общественной жизни. Он не случайно говорит в 1791 и тем более в 1792 г., что простые люди, выступающие и качестве мятежников, «именуют себя нацией», что находятся люди, которые склонны «несколько сотен праздных бродяг» принимать за нацию, что «волей нации» часто называют теперь мнения «темных личностей», лишенных «собственности, семьи»[18].

Очень показательно в этой связи, что в «Размышлениях по поводу духа партий» (июль 1791 г.), выдвигает на первый план плебейские слои населении, ремесленников, бедных крестьян, батраков, рабочих, Андре Шенье прямо именует «подлинным французским народом» «мирных граждан», т.е. буржуазию и примыкающее к ней зажиточное крестьянство. Революция, по его словам, «совершилась в первую очередь» для «трудолюбивого и благоразумного класса торговцев, купцов, хлебопашцев». Этот класс сможет ее поддержать и теперь своим «мужеством, терпением, трудолюбием». Столь же решительно опровергает А.Шенье роль простого народа в общественной жизни, столь же решительно приписывает эту роль буржуазии. Письмо жирондиста Петиона, опубликованное в журнале «Революсьон де Пари»[19]. Петион выказывал недовольство в своем письме тем, что третье сословие, так удачно действовавшее против абсолютной монархии и дворянства в первые годы революции, теперь раскололось на буржуазию и народ Петион утверждал, что буржуазия только в союзе с народом, точнее только ведя за собой народ, может рассчитывать на окончательную победу над старым режимом. Он рекомендовал вернуться, таким образом, к первому периоду революции, к союзу буржуазии с народом и вместе с тем к подчиненности народа буржуазии в этом союзе.

А.Шенье, возражая в статье «О причинах беспорядков...» Петиону, отказывается от своих дореволюционных представлениях о плебеях как союзниках буржуазии. Он игнорирует простой народ как серьезную общественную силу, как необходимого союзника или хотя бы спутника буржуазии. Отсюда прямо вытекает безоговорочная апология буржуазии. Если трудящиеся не составляют для «массы подлинного народа», то сила буржуазии состоит в том, что она находится «на равном расстоянии» между «пороками», «богатством», «мотовством роскоши», с одной стороны, и «нищетой», «крайней нуждой» — с другой. Это, по мнению А.Шенье, класс общества «самый трезвый, самый мудрый, более всего активный», класс, который взял от «частного промысла» все «самое похвальное и хорошее».

Возражения А.Шенье жирондисту Петиону перекликаются с мыслями писателя, которые он высказывает в статье «О действиях якобинцев» (июнь 1792 г.) и которые он обращает уже не против жирондистов, а против Робеспьера, Марата и их единомышленников. Мысли эти сводятся к тому, что бесцельно «делить нацию» на «народ» и «буржуазию», что не стоит именовать народом и патриотами только тех, кто ничего не имеет. Пробуржуазные симпатии А.Шенье проявляются и в его статье «Ответ на письмо М.-Ж.Шенье» (май 1792 г.), где он отмечает трудолюбие и активность представителей «розничной торговли». Его, как писателя, все более и более становящегося прямым идеологом буржуазии, крайне возмущает, что торговцев с достаточно «солидным и значительным состоянием» изображают теперь

в качестве спекулянтов, скупщиков и даже аристократов, что «торговля и промышленность» именуются теперь «скупкой» и «монополией» и рассматриваются как «преступления», что всякий богач представляется врагом общества. Его приводят в возмущение те, кто кричат, что Париж «полон капиталистов и богатых собственников». Он с сочувствием относится к «частным лицам», обеспокоенным «своим состоянием», а также тем, что «самые законные сделки», т.е. торговые и финансовые операции, становятся в условиях революции опасными.

В том же направлении, что высказывания А.Шенье против Петиона и апологетические заявления поэта в отношении буржуазии, идут его мысли о политических деятелях-демократах, о людях типа Робеспьера, Марата, Эбера и вообще об якобинцах. Эти мысли — также результат отхода А.Шенье от его дореволюционных взглядов на богачей и бедняков, на буржуазию и трудовой народ. В революционерах-демократах, сосредоточивая на них весь свой полемический пыл, А.Шенье видит главную опасность и главных своих противников, так как именно они представляются ему способными повести за собой простых и физически здоровых людей, которые сами по себе без руководства со стороны «левых» политических деятелей не смогут пойти на решительные акты.

Политические деятели-демократы смущают А.Шенье как раз тем, что они считаются с интересами и нуждами простого народа, стремятся, как пишет он сам, «удовлетворить» его «желания», принять во внимание его интересы. Они понимают значительную роль простых людей в общественной жизни, тогда как сам А.Шенье утратил это понимание, хотя оно и было ему до революции свойственно. Склонный теперь считать простой народ за несущественную, мизерную величину, не веря, что бедняки могут быть в первых рядах защитников завоеваний революции, он переносит это свое представление о трудовом народе на политических деятелей, учитывающих нужды народа, полагая, что эти деятели — в частности Робеспьер и Марат — враги революции и свободы. Он подозревает всех, кто думает о простых людях иначе, чем он сам, что они исходят при этом лишь из личной заинтересованности. Внимательность якобинцев и близких к ним деятелей к трудовому народу, к его потребностям и нуждам А.Шенье истолковывает чрезвычайно враждебно, предельно извращая ее объективный смысл, допуская грубые и клеветнические выпады против деятельности буржуазных революционеров-демократов, позволяя себе даже грязные инсинуации по их адресу.

Уже в «Обращении к французскому народу» А.Шенье изображает их поведение как «пресмыкательство» перед простым народом. Относительно деятелей, которые пытаются приблизиться к трудовой массе, учесть ее нужды, он заявляет, что они «льстят толпе» потому, что «шумная благосклонность народа» может привести к «быстрым и доходным успехам». В оде «Игра в мяч» (1791) он призывает народ опасаться «низкопоклонников», предостерегает его против «льстецов» (XVII строфа). В 1792 г. он называет революционеров-демократов «новыми царедворцами», только прислуживающими уже не королю, а «толпе». Повторяя вслед за реакционерами их инсинуации против революционеров-демократов, А.Шенье в «Обращении к французскому народу» представляет последних «смутьянами». Он пишет, что революционеры-демократы «готовы разбудить и озлобить страсти». Вместо того чтобы успокоить простои народ, сделать его справедливым и мудрым, они, по мнению А.Шенье, усиливают подозрительность плебеев, напрасно тревожат народ, пугают его опасностями и преувеличивают последние. А.Шенье приписывает революционерам-демократам анархические идеи, направленные против общества. Революционеры-демократы ненавидят, по его мнению, старый порядок не потому, что он был плохим, а потому, что он был порядком. Ослепленный своей ненавистью к революционерам-демократам, он обвиняет их в том, Что они «подстрекают к убийствам» и извиняют или оправдывают действия «шайки разбойников», которые «опустошают поместья». Он именует их действия жульничеством, лицемерием, считает, что ими руководит «жестокое тщеславие», видит в их действиях «бесстыдство», склонность к тирании, он теряет чувство меры и реальности до того, что называет их то «ужасными и гнусными людьми», то «людьми беспринципными и безнравственными», то, наконец, «фиглярами», «взломщиками» или «клубными болтунами».

Раздумывая над публицистикой А.Шенье, следует все время держать в памяти, что переход его на реакционные позиции окончательно оформляется только в 1792 г., что в 1790—1791 гг. в его статьях переплетаются — и порой причудливо — революционные И реакционные лозунги и что он вообще проделывает за 1790, 1791 и 1792 гг. разительную эволюцию, становясь в 1792 г. во многом не таким, каким он был в 1790 г. В статьях 1790—1791 гг. А.Шенье еще уделяет, как мы видели выше, значительное место полемике со сторонниками старого режима, эмигрантами и контрреволюционерами. Он еще считает в то время, что «подавляющее большинство людей», т.е. тем самым и представители простого народа, «грешат» только из-за «незнания», а вовсе не по «злобе». Он объясняет еще преследования народом дворян, высокопоставленных чиновников и вообще революционный террор «возбуждением момента», а главное — чувством «длительной угнетенности», т.е. реакцией на многовековой дореволюционный гнет и страдания народа. Недоверчиво, но невраждебно относясь к той части народа, которая допускает насилия против «бывших вельмож», становясь на место судов и рассматривая «предание смерти» как «игру и забаву», он видит во всех этих «кровавых сценах», в волнениях, мятежах, в «горячности убеждений», а также в склонности к подозрениям — естественное следствие «непривычки к свободе».

А.Шенье еще понимает в 1790—1791 гг., что эпохи «больших новшеств» всегда «рождают волнения», что Франция, опрокинув старый режим, не может «сразу успокоиться». «Волнения и несчастья» еще неотделимы в сознании А.Шенье от того момента, когда «великий народ освобождается». Убийства и погромы не являются для него, в отличие от контрреволюционеров, сторонников абсолютной монархии, «сутью свободы». Ссылаясь на историю свободных народов, он не допускает еще в это время, что свободу можно обрести без препятствий и осложнений. Интересна в этой связи полемика А.Шенье в 1790 г. с аббатом Рейналем, известным просветителем, испытавшим в дореволюционные времена всякого рода гонения от столпов абсолютной монархии и выступившего в 1791 г., после переворота, против революционных методов перехода к новому порядку. А.Шенье убеждает Рейналя, что «установление сво-

свободы» у нации, пришедшей в упадок из-за «длительного рабства», всегда влечет за собой «временные беспорядки и несчастья». Он не согласен с Рейналем, что следовало ограничиться «реформами злоупотреблений», не «уничтожая всего». Он еще уверен, что в 1789 г. были «невозможны реформы старых учреждений», «в высшей степени прочных», что только революция могла принести радикальное обновление. Он еще не верит, с другой стороны, что те, кто во времена «политической революции» защищают «плохое дело» и исповедуют «пагубные убеждения», непременно «развращены и злонамеренны».

Конечно, А.Шенье сохраняет некоторые из своих установок, относящихся к идеологии буржуазного революционера, и в 1792 г. Он считает, например, в феврале 1792 г., что человеческий род когда-нибудь будет благодарить Францию за революцию, которую она совершила, и утверждает тогда же, что «бездельники», которые портят положение дел во Франции,— так поэт называет теперь простой народ — «невежественны и ограниченны», но вместе с тем «честны и неспособны на какой-либо дурной умысел». Он пишет в апреле того же года, что война Франции с Австрией — «продолжение войны аристократов и королей против человека». Его приводят в мае того же года в бешенство «заграничные деспоты», которые «осмеливаются диктовать» Франции законы. Их предложения представляются ему оскорбительными.

И вместе с тем в 1792 г. становятся совершенно явными реакционные устремления А.Шенье. Он забывает уже теперь о многих своих оговорках в отношении революционного насилия, оправдывавших действие простого народа, и уже прямо называет «низы» — «толпой бесноватых». Он все более подчеркивает теперь как постоянный и основной признак плебса, отличающий его от якобы трудолюбивой буржуазии, его праздность, все чаще называет людей из простого народа бездельниками, которые являются «врагами всякого честного промысла», все меньше думает о своих врагах справа и противниках революции. Они возмущают его все реже и реже. А.Шенье отнюдь не оправдывает и не защищает их, но в то же время почти совсем не выступает против них. И это именно потому, что все они постепенно перестают быть для него врагами, что он сам все более превращается в контрреволюционера, что его прежние наклонности становятся все более и более чуждыми ему.

10

Окончательное превращение А.Шенье в контрреволюционера происходит в 1793—1794 гг., когда он, незадолго до казни Людовика XVI, выступает в его защиту, когда он посвящает хвалебную оду убийце Марата Шарлотте Корде, когда он, наконец, создает свои «Ямбы». Его реакционные взгляды, осложнявшие и снижавшие в 1790—1791 гг. революционные тезисы его статей и поглотившие эти тезисы в статьях 1792 г., вторгаются теперь и в его художественное творчество, ослабляя реалистическую силу его стихов.

«Ямбы» А.Шенье написаны в момент беспощадной расправы народа с врагами революции, с дворянами и священниками-монархистами, с диверсантами и шпионами, со спекулянтами и скупщиками.

Эту расправу, опираясь на ненависть народа к его врагам, проводил в своих мероприятиях 1793—1794 гг. якобинский Конвент. Они не дали ему возможность отстоять дело революции, подавить контрреволюционные мятежи, сломить саботаж контрреволюционеров и добиться победы на фронтах. А.Шенье совершенно не понял политику революционного террора, ее историческую необходимость. Он решительно осудил ее в своих «Ямбах». Он увидел только бессмысленные и беспричинные, с его точки зрения, преследования и казни, увидел только злодеев и несправедливо, по его мнению, осужденных людей. «Ямбы» знаменовали собой и серьезную деградацию А.Шенье как поэта. Они совершенно не удовлетворяют и своей антиреалистичностью, своим несоответствием истине и правде вещей. Объективный мир предстает в них предельно обедненным и суженным, становится в них бессодержательным, временами как бы совершенно испаряется из стихов поэта. Образ действительности не только осложняется в «Ямбах» эмоциями лирического героя, как это было в элегиях, а деформируется этими эмоциями. Оценки людей и событий не только сопровождают образы этих событий и людей, не только как бы наслаиваются на них, они искажают их реальный смысл. Читая «Ямбы», чувствуешь явное расхождение между инвективами поэта и действительным историческим процессом. И это потому, что поэт видит все только через свои эмоции и представления, отсекая существо, глубинную суть всего происходящего. Изображение событий, протекающих вовне поэта, подменяется без остатка его субъективной реакцией на них.

Для элегий А.Шенье очень существен был акцент на активности субъекта. Но элегии всегда сохраняли при этом, хотя бы в глубине изображаемого, процессы объективного мира. В «Ямбах» акцент на субъективную активность перерождается в агрессивно субъективистское отношение к миру. «Ямбы» лишены минимального познавательного смысла, минимальной реалистичности. Поэт не пытается проникнуть, создавая «Ямбы», в сокровенный смысл действительности, понять ее закономерность. Образы его целиком поглощены позой и жестом лирического героя, который воображает себя «точащим копье», угрожает своим врагам «бичом ненависти», мечтает излить на них яд и желчь своего пера, сожалеет, вспоминая о своей возможной смерти, только о том, что его колчан остается полон неиспользованных стрел. Мы ничего не узнаем из «Ямбов» о том, что именно происходило в тогдашней Франции, все доходит до нас в измененном до неузнаваемости, изуродованном виде.

Мы знакомимся по-настоящему при чтении «Ямбов» только с отношением поэта к процессам внешнего мира, с его реакцией на них. Противники поэта скрыты за именами и эпитетами, которые присвоил им сам поэт, за сопоставлениями их с другими существами и лицами, которых они ему напоминают. Он не характеризует, а ругает, поносит, обвиняет своих врагов, утверждает, что по ним плачет виселица (II раздел «Ямбов»), называет их, например, «подлыми тиранами» (I раздел), «мерзкими извергами», именует их «нечестивцами», «трусливыми палачами» (IV раздел), «братьями псов» (III раздел). Это, по его словам, «вампиры», «пьяницы, упивающиеся кровью» (IV раздел), или «грязные чудовища» (V раздел). Он грубо клевещет на них, приписывает им «человекоубийственную ярость» (II раздел), страсть к виду крови (II раздел). Действия их кажутся ему

«мерзостями» (I раздел), злодеяниями, преступлениями (II раздел). Эмоция бешеной ненависти искажает и внешний облик врагов поэта. Вопреки всякой вероятности и их подлинным действиям он воображает их сидящими за столом, пьяными, заикающимися, извергающими грязные ругательства, со смехом вспоминающими про совершенные ими преступления (V раздел). Ему чудится, что «черные пропасти их душ», «наполненные серой и ядом», представляют собой «океаны грязи». Ему мерещится, что от душ их после смерти исходят «нечистые испарения», «облако грязи и нечистот» (IV раздел). Говоря о «Ямбах», учитывая их объективный контрреволюционный смысл, их реакционную направленность, клеветнические и несправедливые выпады поэта против самых передовых деятелей революции, которые в них содержатся, необходимо все же считаться с чувством одиночества, пронизывающим последние стихотворения поэта, с их внутренним трагизмом. Чувство одиночества и внутренний трагизм показывает, что А.Шенье в «Ямбах» не был целиком рупором реакционеров, что он ощущал свои позиции как особые, отличные от их позиций. Внутренний трагизм «Ямбов» послужил одной из причин симпатий, которые питали к их автору такие люди, как А.С.Пушкин (ср. его стихотворение «Андрей Шенье»), хорошо знакомый, впрочем, и с его дореволюционной поэзией.

Но в чем же проявился трагизм «Ямбов», а также одиночество их лирического героя? Судя по VII и особенно по X разделам «Ямбов», поэт сомневается в своих друзьях, печалится, что его единомышленники оказались во власти «низости» и «притворства». Он жалуется на то, что его товарищи охвачены страхом. Они бледнеют, отводят взоры от поэта. Они сделают вид, что не узнали его, когда его поведут на казнь. Его мучает и не дает ему покоя мысль, что он обречен на полное забвение, что его все забудут. И лирический герой «Ямбов» прощается с землей, ибо на ней у него никого не осталось. Он призывает смерть как освободительницу. Мотивы одиночества и покинутости, абсолютно чуждые предреволюционным стихам А.Шенье, играют значительную роль в «Ямбах». Политическая слепота ,и предрассудки поэта, непонимание им кути движения, возглавленного якобинцами, допущенные им грубые ошибки в оценках враждебных ему политических деятелей, — все это остается, впрочем, в «Ямбах» все-таки преобладающим, И обесценивает, снижает, сводит на нет трагический пафос, содержащийся в последних стихотворениях поэта. Именно в силу того «Ямбы» оказываются в подавляющем большинстве случаев на вооружении у реакции. Они отражают субъективные настроения поэта, многого не понявшего в ходе событий 1789—1794 гг. и оказавшегося именно поэтому в стане врагов революции и народа. Их поднимают на щит и всячески рекламируют и популяризируют в течение XIX и XX вв. реакционные круги, усматривающие в них Подходящее оружие для борьбы с революцией.

В период схватки между новым и старым А.Шенье склонился к старому, что с большой силой проявилось в его «Ямбах». «Ямбы» Не могут, однако, заслонить собой всего творческого наследия поэта, В состав которого входят и такие шедевры, как поэмы «Свобода», «Нищий», «Слепец», а также большая часть его элегий.

[1] Отдал дань им, к сожалению, и автор настоящей работы в 1-й главе II тома «Истории французской литературы» (М., Изд-во АН СССР, 1956).

[2] «Pensee», 1949, 27, p.89—95.

[3] См. «Action francaise», 25 VIII 1922.

[4] *E.Faguet*. Andre Chenier. P., 1902.

[5] *G.Walter*. Andre Chenier. Son milieu et son temps. P., 1947.

[6] См. кн.: *А.Шенье*. Избранные произведения. Л., 1940, стр. 3—18.

[7] Подробнее о лирике Вольтера и его последователя Гельвеция пойдет речь ниже, в главе, посвященной революционным одам и гимнам.

[8] Здесь и далее номера элегий А.Шенье приводятся по четырехтомному собранию сочинений А.Шенье в издании Лемерра (Lemerre).

[9] Par vous, mon ame, au gre de ses illusions,
Vole et franchit les temps, les mers, les nations;
Va vivre en d autres corps, s egare, se promene,
Est tout ce qu il lui plait, car tout est son domaine.

[10] Ainsi, dans ses ecrits partout se traduisant,
I fixe le passe pour lui toujours present,
Et salt, de se connaitre ayanl la sage envie,
Refeuilleter sans cesse et son ame et sa vie.

[11] Tiens. C est ici voila ses jardins solitaires
Tant de fois attentifs a nos tendres mustercs;
Et la, tiens, sur ma tete est son lit amoureux...
Ah! le verre et le lin, delicate barriere,
Laissent voir a nos yeux la tremblante lumiere...

[12] Mon ame comme un songe autour de ton sommeil Voltige.
En me lisant, demain a ton reveil
Tu verras comme moi, si mon coeur est paisible...
O Camille, tu dors! Tes doux yeux sont fcrmes.
Ton haleine de rose au soupirs embaumes
Entre ouvre mollement tes deux levres vermeilles.

[13] ...Abattue, et sa voix alteree, incertaine,
Ses yeux aneantis ne s ouvrant plus qu a peine,
Ses cheveux en desordre et rajustes en vain,
Et son haleine encore agitee et son sein...
Des caresses de feu sur son sein imprimees,
Et de baisers recents ses levres enflammees...

[14] Une rustique epouse et soigneuse et zelee,
Blanche (car sous l'ombrage au sein de la vallee
Les fureurs du soleil n osent les outrager),
M offrirait le doux miel, les fruits de mon verger...
Et cependant sa voix, simple et douce et legere,
Me chanterait les airs que lui chantait sa mere.

[15] La je verrais, assis dans ma grotte profonde,
La genisse trainant sa mamelle feconde,
Prodiguant a ses fils ce tresor indulgent,
A pas lents agiter sa cloche au son d argent
Promener pres des eaux sa tete nonchalante,
On de son large flanc presser l herbe odorante.

[16] Ma muse aux durs glacons ne livre point ses pas;
Delicate, elle tremble a 1 aspect des frimas...
Mais sitot que Procne raraene les oiseaux,
Des qu au riant murmure et des bois et des eaux,
Les champs ont revetu leur robe d hymenee,
A ses caprices vains sans crainte abandonnee,
Elle renait; sa voix a retrouve des sons...

[17] Здесь и далее статьи А.Шенье цитируются по изданию: Andre Chenier. Oeuvres en prese. P., 1886.

[18] Вспомним, что именно писал А.Шенье о «бродягах» в поэмах «Слепец» и «Нищий».

[19] «Revolutions de Paris», 6/II-1792. № 195

ПЬЕСЫ ФАБРА д'ЭГЛАНТИНА

Фрагменты из книги *Д.Обломиевского*

«Литература Французской революции 1789-1794 гг.»

Приведено по:
М.: Наука. 1964.
Глава 3 «Комедия и драма в годы революции». С.136-152.

Веб-публикация: редакторы сайтов Vive Liberta и Век Просвещения ©

Фабру д`Эглантину не везло как литератору, ни при жизни, ни после трагической смерти. Его пьесы никогда не переводились и, по-видимому, не переиздавались. Можно сказать: что ж, в «культурный багаж» человечества входит только самое ценное и наиболее достойное внимания потомков. Спорить не будем, но - кто знает! - среди миллионов людей вдруг найдется такой, который при угрозе всемирного потопа возьмет с собой в ковчег затрепанный раритетный томик пьес Фабра...

Очерки Дмитрия Дмитриевича Обломиевского касаются прежде всего литературоведческих вопросов периода ВФР, преемственности жанров, форм, тем, и традиционно связаны с конкретно-историческим и политическим контекстом времени.

Глава 3 посвящена драматургии Революции (трагедия рассматривается в главе 2), выдвижению на первый план «пьесы большого зрелища», комедии «реального факта» и «мещанской драмы» как социально наиболее адекватных жанров.

Люсиль, редактор Liberta

7

Если пьесы Карбона де Фленса, Бефффруа де Рейньи, Коллена д'Арлевиля и Лэйа составили правое крыло французского бытового театра времен революции, то прогрессивное движение во французском бытовом театре революционных лет было открыто Фабром д'Эглантином. При этом если правое крыло продолжало консервативные тенденции в развитии предреволюционной французской комедии и драмы, то Фабр д'Эглантин опирался в своем творчестве на традиции Мольера и Дидро. В его творчестве своеобразно скрестились два жанровых направления, направление Мольера и (направление Дидро, традиции сатирической комедии с традициями так называемой «мещанской драмы».

Фабр д'Эглантин в отличие от контрреволюционеров или умеренных политических деятелей революции, каковыми являлись Карбон де Фленс, Бефффруа де Рейньи, Коллен д'Арлевиль, Лэйа, был революционером, сторонником радикального уничтожения абсолютизма и стал склоняться вправо только в 1793-1794 гг., когда им были уже созданы его комедии.

Первой значительной комедией Фабра д'Эглантина явился его «Самонадеянный, или воображающий себя счастливым», написанный в 1789 г. и поставленный на сцене в феврале 1790 г., т.е. в самом начале революции. Фабр продолжает в этом своем произведении обличительные и сатирические тенденции комедии классицизма. Он тщательно освобождает свою пьесу от примиренческих тенденций, характерных для творчества Детуша, Коллена д'Арлевиля. Он восстанавливает традиции Мольера, Бомарше, отчасти Реньяра и Лесажа. Он направляет своего «Самонадеянного» против остатков и пережитков абсолютистского строя, которому был только что нанесен революцией сокрушающий удар. В центре комедии Фабра, в центре его обличений недаром находится образ Валера д'Артиньяка. Это молодой дворянин, легкомысленный и пустой бездельник, расточитель отцовского богатства. Он воспринимает жизнь как непрерывный поток удовольствий, видит в Париже «место наслаждений», восхищается в нем «роскошью», «блеском», «разнообразием», подчеркивает с восторгом, что в Париже все «бесцельно» («Самонадеянный», д.III, сц.1). Судя по словам его слуги Жермона, Валер истратил за год 40 тысяч экю, которые достались ему от матери. Со своей стороны отец Валера в своем письме к Франвалю сообщает, что сын его расточил 100 тысяч франков и что он занят только «деланием долгов».

Избалованный своим социальным положением, своим дворянским происхождением, тем, что ему в отличие от разночинцев открыты все пути в обществе, доступны любые посты, что он может получить без особых усилий все самые высокие звания, Валер приучается к мысли, что для него все возможно, что он все может получить, что перед ним нет никаких серьезных препятствий. Валера именно поэтому на протяжении всей пьесы не покидает радостное настроение. По словам Жермона, он никогда не бывает грустен, никогда ни в чем не сомневается, всегда уверен в успехе, рассматривает все «только с легкостью» («Самонадеянный», д.I, сц.1). Отец замечает про него, что он чересчур «верит в свою звезду», именует его «самонадеянным» (там же, д.I, сц.3). Старый приятель отца, Франваль, убежден, что Валеру все представляется «удобным, легким и простым» (там же, д.IV, сц.9). Сам Валер считает свою судьбу счастливой, признает, что она послала ему «больше благ и радостей», чем он даже хотел бы (там же, д.II, сц.7).

Из постоянной уверенности Валера в успехе вырастает его своеобразное отношение к миру. Оно основано на том, что Валер не ощущает твердых границ между объективной действительностью и своими мыслями. Он все время принимает желаемое за уже существующее. Ему кажется, например, что Франваль уже считает его своим зятем, что дочь Франваля Люсиль влюблена в него, тогда как на самом деле Люсиль влюблена в графа д'Орсанжа, а Франваль собирается выдать ее замуж за последнего. Разговаривая в акте комедии с Франвалем, Валер воображает, что уже женился на его дочери, что уже сумел согласовать свою жизнь со вкусами и интересами тестя, тогда как Франваль даже еще не подозревает о намерениях Валера. Валер убежден, что его предположения полностью соответствуют действительности, ибо свои гипотезы считает уже осуществленными в жизни, раз они возникли в его сознании. Он рассказывает о своей предположительной дуэли с д'Орсанжем так, будто она уже совершилась. Полагая, что в гостинице, где он живет, без сомнения должен быть большой зал, Валер в деталях разрабатывает программу бала, который он собирается в этом зале устроить, рассказывает о бале так, будто уже развертывается перед его глазами, и сам оказывается в довольно глупом положении, когда обнаруживается, что в гостинице вообще нет большого зала. Уверенность Валера, будто его мысли с легкостью реализуются в объективном мире, усугубляется тем, что Валер погружен в свои мысли, замкнут в себе, оторван от окружающих, не обращает на них должного внимания. Он занят тем, что воображает встречу со своей возлюбленной, размышляет о том, что скажет ей, как споет ей романс, как обратится к ее матери, как та улыбнется ему, и как сама возлюбленная на него взглянет. И вместе с тем Валер не замечает, что именно вокруг него делается, как развертывается направленная против него интрига, в которой участвуют дочь хозяйки гостиницы, граф д'Орсанж, Люсиль. Он вдохновляет д'Орсанжа на любовь, на борьбу за возлюбленную с соперником, на дуэль с ним, не зная только, что эта возлюбленная - Люсиль, а соперник - он сам. В реальной жизни Валер терпит одно поражение за другим - теряет невесту, оказывается побежденным на дуэли, сам способствует сближению своей невесты с соперником, сам содействует своей отправке к отцу, который считает его сумасшедшим и собирается запереть дома. Именно из-за того, что сознание Валера оторвано от действительности, из-за того, что он не видит всего, происходящего вокруг него, что кругозор его скован и ограничен иллюзиями, Валер и производит комическое впечатление, является комедийным персонажем и оказывается к концу пьесы побежденным, выброшенным из жизни.

Vive Liberta и Век Просвещения ©

А вот это-то полное поражение отличает Валера от персонажей Детуша и следующего за последним Коллена д'Арлевиля. Если у Детуша и Коллена обличаемые ими персонажи переделывались, «перевоспитывались», становились другими, лучшими, то Валер у Фабра оказывается неспособным на внутреннее перерождение. Он полностью изымается из той сферы жизни, в которой до сих пор действовал. В то же время, если комедия Мольера и Бомарше, отчасти Реньяра и Лесажа основывалась на желаниях и замыслах героя, на его выступлении против старозаветного уклада, средневековья, то Детуш и Коллен д'Арлевиль стали на сторону этих архаических форм жизни, на сторону существующего, против лиц, которые собирались поступать вопреки ее законам. Что касается Фабра д'Эглантина, то он также принимает сторону действительности против оторвавшегося от нее героя, оказываясь в этом внешне, на первый взгляд, последователем Детуша и Коллена. Он, однако, не мыслит эту действительность старозаветной. Он, напротив, относит к архаическому укладу самого своего героя, раскрывая его как отрицательное, комическое, достойное осмеяния явление. Он открывает в реальном мире, который окружает героя и в конце концов над ним торжествует, зародыш общественного уклада, который установился после революции, хотя самое действие комедии и относится к дореволюционным временам. Именно такой смысл придает действительности у Фабра образ Франваля - отца девушки, на которой Валер собирался жениться.

Франваль защищает в комедии действительность и ее законы от отколовшихся от нее людей типа Валера. Он обрисован у Фабра как прямая антитеза Валеру. Он в то же время не имеет отношения к положительному персонажу комедии, как он рисовался Лесажу, Реньяру, отчасти Бомарше. Его появление в «Самонадеянном» свидетельствует о том, что произведение Фабра является своеобразным скрещиванием комедии с «мещанской драмой», так как Франваль не принадлежит как персонаж к комедийному жанру. Это персонаж, ближе стоящий к произведениям Дидро, к «Отцу семейства» и к «Побочному сыну». Франваль не занят, как герои Лесажа или Бомарше, устройством своего жизненного пути, своей личной карьеры. Это человек, критерием для которого уже не являются и интересы другого, но тоже отдельного человека, интересы личности, как это было характерно для слуг Мольера и отчасти Реньяра. Критерий для оценки всего, что существует, заключен у Франваля, точно так же как у героев Дидро, в интересах общественного целого. С этой точки зрения он подходит и к проблеме дворянства, которое совсем иначе трактовалось у Детуша, у Коллена д'Арлевиля, видевших в нем необходимую, хотя и не главную, составную часть современного им феодального общества.

Франваль осуждает Валера с точки зрения уже существующего, созданного в результате революции нового общественного строя. Он видит в нем прежде всего «праздного человека, представляющего собой бремя для общества». Он порицает Валера за то, что тот является «человеком без занятий». Он обнаруживает у Валера «гордость», которая постепенно породила в Валере «легкость», и именует ее «глупой». Отсутствие занятий у Валера приводит Франваля в негодование также оттого, что он находит у него «только потребности и претензии». А Франваль полагает, что человеку, чтобы не быть праздным, обязательно следует иметь профессию. Это, по его мнению,- «обязанность, порядок, закон, предписанный обществом». «Какое Вы имеете право уклоняться?» - спрашивает он Валера.

«Третьесословные» установки, обращенные против паразитарного дворянского сословия, ощущаются и в утверждении Франвалем того, что человек, не являющийся ничем, не имеет право на богатство и на почести. Очень характерно, что в пример бездельнику Валеру Франваль в полном соответствии с третьесословной идеологией ставит «ремесленника». Когда Валер заявляет, что всегда готов ко всякой профессии, готов быть всем, чего только ни пожелает, Франваль обращает его внимание на необходимость «основательного знания» того дела, которому он собирается себя посвятить, и приводит ему в образец ремесленника, «с детства обучающего своих сыновей труду», так как они должны будут «исполнять» его в течение всей своей жизни («Самонадеянный», д.IV, сц.9).

8

Третьесословная точка зрения на мир определяет и вторую комедию Фабра д'Эглантина, его пьесу «Мольеровский Филинт или Продолжение Мизантропа», которая была поставлена в том же 1790 г. Мы встречаемся здесь с резкой антифеодальной направленностью, известной нам уже по Лесажу и Бомарше, и с положительными третьесословными установками, свойственными Дидро или Вольтеру и его ученикам.

Чтобы правильно оценить «Мольеровского Филинта», следует ознакомиться с обширным прозаическим предисловием и стихотворным прологом, предпосланными Фабром к его комедии. В предисловии к «Мольеровскому Филинту» обращает прежде всего внимание резкая и предельно враждебная характеристика старого режима. Размышляя над состоянием дореволюционной Франции, Фабр с возмущением говорит о головах, «склоненных под свинцовым игом», о руках «в оковах», о царстве трусости и глупости, гордости и жестокости. «Во Франции, - прямо заявляет Фабр, - не существовало ни веры, ни закона; добиться почестей, запятнанных тысячью мерзостей, помогали интрига и наглость»; «со стороны злых счастливцев» видны были только «презрение, грубый отказ и преследование»; «честность вела к падению, мошенничество - к богатству». Фабр утверждает в предисловии, что Франция, которую он именует здесь же «покровительницей человечества и триумфом цивилизации», перед революцией была «опустошена, истреблена, опозорена». И все это через действия «небольшого числа зловредных существ, облеченных в человеческий образ» - так он называет дворянство. Фабр указывает в предисловии, что земледелец до революции был «лишен хлеба» и «пресмыкался, покрытый презрением», что торговля до революции была грабежом, что решения в судах «открыто продавались тому, кто больше платил», что золотом и фамильным именем можно было легко сокрушить слабого и невинного*. Дореволюционная знать представлялась Фабру «безжалостным насильником». В «маленьких людях» того времени он обличает в первую очередь их угнетенность и трусливость, в солдатах видит «рабов, лишенных всех свойств человека»**.

Упадок французского общества накануне революции распространяется, в глазах Фабра, и на искусство. Искусство страдает от того, что оно находится на службе у господствующего класса, что оно вынуждено приспособляться к его вкусам. Фабр недаром отмечает в том же предисловии к «Филинту», что «искусство унижено покровительством тиранов, мошенников и глупцов», что оно может выбирать только между «несчастьем и бесчестьем»[***], т.е. между самоуничтожением и приспособлением к существующему. Фабр пишет, что «современные сочинения» переполнены «напускной мягкостью и чувствительностью», «притворной льстивостью по адресу злодеев и мошенников»[****]. Фабра не удовлетворяют, судя по предисловию к «Филинту», писатели, желающие «нравиться глупцам», «обедняющие наш богатый язык», опасающиеся говорить так, как буржуа, пользующиеся «холодными фразами», которые употребляет двор.

Упадок искусства выражается, с точки зрения Фабра, в том, что оно отклоняется от реальности, отказывается от критического отношения к миру, смягчает его противоречия. Именно поэтому он выражает недовольство авторами, которые «обесцвечивают» жизнь, лишают ее огня, «характера», стараются сделать все «хорошеньким», слащавым, галантным. Он возражает тем, кто показывает натуру прикрашенной, изображает ее как бы в «миниатюре», т. е. свободной от всех изъянов. Его приводят в негодование те, кто хотел бы видеть на сцене «доброжелательных вельмож», «добродетельных дам», кто даже в плутах хотел бы обнаружить «прекрасные души», кто вообще хотел бы «ласкать порок» и не желал бы, чтобы его «разоблачали»[*****].

Свое искусство в предисловии к «Филинту» Фабр характеризует как правдивое, соответствующее реальности, не скрывающее ее пороков. Он считает своей заслугой, как писателя, что «изображает то, что видит, а не то, что выдумывает». Его упрекают, по его словам, за «чрезмерную правдивость», за «излишнюю прямолинейность», за суровость, за то, что он «не щадит современных людей». Его осуждают за «нежелание угождать современным нравам», за то, что он не желает «извинять счастливцев», за то, что он готов «срывать угодливые маски, прикрывающие безобразие». Фабр считает, что он должен судить все «не столько как поэт, сколько как хороший гражданин». Он «чересчур суров» именно потому, что не видит в своих комедиях «игру», что не усматривает в театре «легкомысленного препровождения времени». Театр в дни, следующие за революционным переворотом, в «дни свободы» стал школой. И Фабр хотел бы, будучи «возмущен» тем, что «обнаружил в сердцах злых людей», - «разоблачать порок». Поэтому у него и не «робкая душа», потому и «стиль» его не «медоточив» «Франция возрождена», - заключает он. Значит надо окончательно «раздавить обман», значит следует «безжалостно разорвать занавес», которым «наряжается и прикрывается ловкий эгоизм»[******].

ПЬЕСЫ ФАБРА Д'ЭГЛАНТИНА
Фрагменты из книги Д.Обломиевского

Обращая своего «Филинта» против искусства, уклоняющегося от реальности и пытающегося примирить со старым режимом, Фабр д'Эглантин особенно резко обличает искусство, обороняющее феодализм, в характеристике комедии Коллена д'Арлевиля «Оптимист». Комедия Коллена, судя по предисловию к «Филинту», более всего возмущает Фабра тем, что автор его «наносит смертельное ранение родине», содержит «ужасную мораль», заключает «опасную ложь» [*******]. Коллен д'Арлевиль делает вид, что не знает о «чудовищных злоупотреблениях» и «возмутительных гонениях», существовавших во времена старого режима, делает вид, что не знает о девушках, «обесчещенных, испорченных и развращенных», об их отцах, брошенных в подземелья замков, о земледельцах, «обобранных их могущественным соседом»[********]. Игнорируя реальное положение Франции накануне революции, положение французского крестьянства, французской буржуазии, французского дворянства, Коллен, по словам Фабра в предисловии к «Филинту», создает систему мировоззрения, «отрицающую существование зла» и утверждающую, что «все хорошо». Герой «Оптимиста» Пленвиль недаром заявляет, что он «всем доволен», «всегда счастлив».

И Фабр квалифицирует его как «друга привилегий», как «врага человеческого рода». «Оптимист, - по утверждению Фабра, - угождает двору, знати, богачам». Целью Коллена как автора комедии было укрепить «извращенность» и «алчность» дворян, «успокоить» их опасения, убедить их, что они могут и в дальнейшем «набивать себе глотку достоянием бедняка». Целью Коллена было также, предупреждая желание «могущественных и богачей», устранить «от их дверей, от их глаз и ушей» «жалобы несчастных», «ослабить все сильные ощущения», которые могли бы быть «неприятны изящным великосветским людям». Цель Коллена, с точки зрения Фабра, сводится, наконец, к тому, чтобы обезоружить бедняков, внушить угнетенным и несчастным «беззаботность, свойственную рабу», «трусливую любезность» и «низкопоклонную леность». Цель Коллена в том, чтобы «заглушить в душе» подавленных «спасительную энергию», способную вызвать чувство страха у «жуликов и притеснителей»[*********].

Фабра в его предисловии приводят в негодование и апологетические установки «Оптимиста» в отношении дворянства и его привилегий. Он возмущен, что крестьяне, которые составляют подавляющее большинство населения земного шара, вызывают со стороны Коллена только «оскорбительное сочувствие». Ибо Коллен считает их обреченными на страдания, «присуждает» их быть «несчастными;», полагает эту их обреченность само собой разумеющейся и распространяет свою пропаганду оптимизма только на дворян. Фабр считает «Оптимиста» опасным и потому, что комедия пропагандирует «эгоизм»**********, способствует тому, чтобы «всякий думал бы только о самом себе»**********. Комедия «Оптимист» приглашает «взирать только вокруг себя» и «не обращать никакого внимания на остальное». Она представляется Фабру «антиобщественной школой», в которой «сильный научается все сметь, а слабый все переносить»**********.

Отрицание феодального, дореволюционного общества, отрицание искусства, стоящего на защите этого общества, отчетливо выраженное в предисловии и в прологе к «Мольеровскому Филинту», определяет и самое содержание, самые образы, самый сюжетный конфликт комедии Фабра. «Филинт» продолжает борьбу с феодализмом, начатую Фабром в «Самонадеянном». Фабр ставит именно поэтому в центр комедии, объявляет главным отрицательным персонажем Филинта - человека, связанного со старым режимом. Но при этом он ведет борьбу со старым режимом уже совсем по-иному, чем в «Самонадеянном». В первой комедии Фабра мы имели дело с антитезой действительности и оторвавшегося от нее сознания. Фабр объявлял в «Самонадеянном» старый режим чем-то иллюзорным, мнимым, полагая подлинным, действительным новое, «третьесословное» общество, рождающееся в недрах феодализма. В «Филинте» сознание, подвергаемое обличению, уже не характеризуется как оторванное, как иллюзорное или мнимое, оно также опирается на действительность и притом действительность в настоящее время еще достаточно мощную, вырастающую из существования старого режима, хотя вместе с тем и обреченную на уничтожение, уходящую в прошлое. Нужно иметь в виду, что действие «Филинта» относится к временам, непосредственно предшествующим революции.

Чтобы правильно понять смысл «Мольеровского Филинта», уже в самом своем заглавии содержащего намек на «Минзантропа» Мольера, главными персонажами в котором, так же как у Фабра, были Альцест и Филинт, следует остановился на отношении друг к другу комедий Фабра и Мольера. И это надо сделать еще потому, что различие между обоими произведениями коренится в различии между культурами классицизма и Просвещения. Очень важно в этом отношении, что все внимание Мольера было устремлено в «Мизантропе» на Альцеста как на личность, что писатель противополагал Альцеста старому строю как одиночку, хотя одиночество Альцеста и представлялось писателю обстоятельством трагического порядка. Альцест недаром занят у Мольера только собой, озабочен только правильностью своего поведения, не думает о других, о целом, об обществе, для него существует только одно общество - отрицательное, феодальное. А вот для фабровского Альцеста важно другое - его стремление помогать другим. Альцест у Мольера видит перед собой или врагов, или изменивших друзей, перешедших на сторону врагов. Альцест у Фабра видит перед собой людей, которым необходимо помогать, которых следует поддержать. Фабр выдвигает вслед за Дидро принцип нового общества, основанного уже не на авторитете, не на сословной иерархии, а на равенстве и на солидарности.

Vive Liberta и Век Просвещения ©

Новая интерпретация образа Альцеста у Фабра д'Эглантина, по сравнению с мольеровским истолкованием этого образа, не отменяет вместе с тем того решающего обстоятельства, что в комедии Фабра, так же как у Мольера, противопоставлены два образа - Филинта и Альцеста - и что принципиально новые черты обнаруживаются у Фабра и в образе Филинта. Филинт недаром изображается в пьесе «оптимистом», человеком, который вполне удовлетворен существующим и своим положением в мире, которому кажется, что «все - хорошо» и который склонен оправдывать все пороки и недостатки существующего. Филинт признает, что одни люди терпят бедствия, «всё утрачивают», другие торжествуют, «одерживают победу», но считает, что при этом происходит только перераспределение благ, что «состояние одного человека обогащает две тысячи людей», что «государство», т. е. целое, «ничего не теряет» («Мольеровский Филинт», д.II, сц.9), что в целом, таким образом, все остается неизменным, что в целом все - хорошо.

В своем отношении к миру, в своем оправдании существующего Филинт более похож на колленовского Пленвиля, героя «Оптимиста», чем на действующее лицо мольеровскй комедии, но, в отличие от колленовского Пленвиля, фабровский Филинт не располагает положительным отношением автора к себе. Фабр не видит в нем, как Коллен в Пленвиле, образцового героя, способного дать пример для подражания. Очень важно, что Фабр квалифицирует филинтовскую позицию в отношении мира, как позицию не только неправильную и неразумную, но также и как антиобщественную, эгоистическую. Позиция Филинта, по Фабру, вытекает из принципа обособления от других людей, принципа нейтралитета. Филинт взял себе за правило не принимать участия в делах других людей, «воздерживаться от вмешательства» во взаимоотношения своих ближних. Он и Элианте, своей жене, рекомендует не вмешиваться в подозрительные дела, так как опасается, что в них ему «обязательно угрожает опасность».

А все это усугубляется тем обстоятельством, что «подозрительными» представляются Филинту все чужие дела. Счастье, по его мнению, можно достичь только в том случае, если «сосредоточишься на самом себе» (там же, д.III, сц.1).

Но Фабр не довольствуется, в отличие от Мольера, осуждением Филинта. Если Мольер трактовал Филинта только негативным персонажем, то Фабр рассматривает его как человека ограниченного, неспособного понять окружающее. Филинт у Фабра в конце концов так жалок, что сам становится в конечном счете жертвой мошенников. Ибо он не допускает, что его управляющий Робер и стакнувшийся с ним Прокурор затевают против него целую интригу, что они подделывают его подпись на векселе, хотят объявить его должником и обязать его уплатить им долг в 200 тысяч франков.

И дело не только в поражении Филинта, не только в том, что Филинт - жертва мошенников, что он одурачен ими. Дело в том, что он сам виновен в случившемся. Ибо то отношение к миру, которое он пропагандировал и которому он сам следовал, оборачивается против него же. Он проповедовал изоляцию индивидуума от общества, самодостаточность отдельного человека, не желал оказывать помощь другим людям, обманутым жуликами, а затем сам попал в положение обманутого, нуждающегося именно в такой помощи. Он, не учитывая всех обстоятельств действительности, имея дело только со своими мыслями, с априорными представлениями о мире, не сумел посмотреть на себя и свое положение со стороны, объективно. Он видел в мире, открывшемся перед ним, только изолированных, обособленных и враждебных друг другу индивидов, способных лишь обмануть или быть обманутыми. Он видел только дураков и мошенников, только простофиль и плутов. Замкнутый в кругу своих личных интересов, Филинт представлял себе окружающее как чуждую и далекую ему сферу и в то же время как сферу не исключительных, а нормальных явлений. Он видел в жульничествах и мошенничествах норму, нечто единственно возможное. Он рассматривал окружающее в том самом аспекте, который рисовался в комедии, если только освободить ее от традиций Ренессанса, существовавших у Мольера и отчасти у Реньяра, если свести ее к изображению общества как борьбы всех против всех, если свести комедию к сатире и пойти путем Лесажа.

Ограниченность Филинта усиливается еще тем обстоятельством, что в комедии рядом с ним присутствует и подвергает его постоянным разоблачениям Альцест, человек противоположного ему склада, имеющий совсем иное, чем он, представление о мире, совсем иначе, чем он, мыслящий и действующий. Альцест не фигурирует у Фабра в качестве комедийного персонажа, способного вызвать усмешку своей запальчивостью, своим излишним, подчас педантическим отрицанием всего. А именно таким он представлялся Мольеру.

Комедия Фабра имеет позитивные выводы, которые отсутствовали у Мольера, трагически интерпретировавшего одиночество своего героя. Альцест у Фабра не является уже по сути дела «мизантропом», человеконенавистником. И это связано с тем, что самому фабровскому Альцесту окружающее также не рисуется в аспекте комедии. Он не видит в окружающем одних изолированных индивидов, одних дураков и жуликов. Мир открывается ему как бы в аспекте «мещанской» драмы. Фабровский Альцест воспринимает окружающих как близких ему людей, вызывающих сочувствие, сострадание, жалость, как мир, в котором приходится уже не смеяться, а плакать или ненавидеть. Он видит в окружающем уже не простофиль и жуликов, а «несчастных» и преследователей, видит «жертву испорченного человека», ее отчаяние. Его более всего беспокоит, что человек «погиб, разорен, остался без средств к жизни». Он удивлен, что на все можно смотреть «сухим и жестоким глазом», упрекает Филинта в «избытке бесчувственности», в том, что его душа «очерствела», что он «утратил право», вытекающее из «прекрасного имени человека».

Фабровский Альцест квалифицирует именно поэтому жуликов и мошенников, одурачивших и обманувших Филинта, совсем не по-комедийному, а как носителей зла, злодеев, преступников, готовых уничтожить своего ближнего. Он обвиняет Филинта в том, что последний «отвергает существование порока» (там же, д.II, сц. 3 и 9). Совсем не случайно в комедии Фабра, который смотрит на действительность в том же аспекте, что Альцест, столь большую роль играют Робер и Прокурор, намеревающиеся разорить Филинта. Они рисуются Фабру серьезной угрозой, не меньшей, чем командор в «Отце семейства» Дидро.

Фабр, с другой стороны, не порывает с традициями Ренессанса, которые жили очень прочно в комедиях Мольера, Бомарше, частично у Реньяра и которые с разных сторон подвергались ограничению у Лесажа, устранению у Детуша и особенно у Коллена д'Арлевиля, у комедиографов-реакционеров, выступавших в годы революции. Фабр не отвергает принцип разума, активной мысли, столь существенный для классицизма и восходящий к традициям того же Ренессанса. Он только воспринимает этот принцип через Дидро, сочетает его с принципом коллектива, общественной взаимопомощи людей, с принципом, выработанным в эпоху Просвещения. Альцест, образ которого создается у Фабра в традициях дидеротовского Сент-Альбена, считает своей обязанностью приходить на помощь другим людям, попавшим в беду, ибо в нем, в отличие от Филинта, которому не жаль людей, люди вызывают прежде всего сострадание, сочувствие, жалость. Если для Мольера Альцест был таким же одиночкой, как Филинт, пусть одиночество Альцеста носило объективно-трагический характер, то Фабр противопоставляет Альцеста эгоистам, единоличникам, противопоставляет как своего рода человека-гражданина, занятого судьбами других, поглощенного чужими интересами, оказывающего им «поддержку» (там же, д.II, сц.9).

Ради человека, попавшего в беду, Альцест Фабра готов «пойти на риск», «пуститься наудачу», пренебречь своими собственными делами. Он чувствует страдания другого сильнее, чем свои собственные. Он недаром не захотел остаться у себя в деревне «трусливым свидетелем преступления», «поддержал слабого», каким являлся его бедный сосед и на которого обрушились богатые землевладельцы, «сильные», задумавшие отнять у него часть земли и пустившие в ход против него и угрозы, и кредиторов, и суд. Альцест не случайно вынужден был затем уехать из своей деревни в город, где живет Филинт, и собирается даже эмигрировать из Франции, спасаясь от ареста, ибо враги его соседа, потерпев поражение от последнего, когда его поддержал Альцест, отомстили Альцесту, оклеветав его и выставив его преступником. Он не случайно, наконец, также уже после всех этих событий едет к министру, чтобы хлопотать за Филинта, хотя сам находится под угрозой ареста, хотя ему самому не стоит показываться на людях, а следует бежать от преследователей.

Судя по образу Альцеста, Фабр стоит, таким образом, в «Филинте» не за независимое от воли человека развитие действия, как могло бы показаться при ознакомлении с первой его комедией - с «Самонадеянным». Он ратует не за пассивность человека, не за его фаталистическое отношение к миру, а за его помощь людям, за стремление спасти их от несчастья. Вполне закономерно для характера Альцеста, что он, по его собственным словам, не боится угроз, что ему «безразлична опасность» (там же, д.III, сц.4), Альцест противопоставляет притеснителям «гордое и грозное лицо защитника» угнетенных (там же, д.I, сц.6). В себе он видит не жертву и вместе с тем не притеснителя, а мстителя, своего рода революционера или во всяком случае предшественника деятелей революционной эпохи.

ПЬЕСЫ ФАБРА Д'ЭГЛАНТИНА
Фрагменты из книги Д.Обломиевского

Уже не о человеке, способном стать революционером, а о целой революции идет речь в третьей по времени, самой лучшей комедии Фабра д'Эглантина, поставленной в январе 1791 г. и озаглавленной «Аристократ, или выздоровевший от дворянского чванства». Если действие «Самонадеянного» и «Мольеровского Филинта» относится к дореволюционным временам, то действие «Аристократа» происходит в условиях после 14 июля 1789 г. При этом Фабр сохраняет антифеодальные установки первых своих двух комедий, направляет «Аристократа» против общества старого порядка. Так же как в «Самонадеянном» и в «Филинте», он ставит в центр комедии, делает основным ее персонажем представителя общественного порядка абсолютизма. Это маркиз д'Апремин. Фабр сохраняет в «Аристократе» и центральную сюжетную коллизию предыдущих своих комедий. Герой ее, как и Валер и Филинт, ниже той действительности, которая его окружает, не все в ней понимает, не всем в ней может овладеть и именно поэтому вследствие ограниченности своего кругозора является комическим персонажем, вызывает смех несоответствием своих мыслей и действий объективному миру.

Но если в «Самонадеянном» и «Филинте» действительность, оторванным от которой оказывался герой, представлена была еще в крайне абстрактных чертах, приближалась к действительности вообще и только в самых общих очертаниях могла быть отождествлена с конкретной предреволюционной ситуацией во Франции, то в «Аристократе» она изображается во всех своих конкретных, специфических для того времени деталях. Она предстает в движении, в развитии, во времени, приобретает исторический характер. При изображении существующего четко различается то, что присутствует сейчас, от того, что было когда-то. Столкновение д'Апремина с окружающим раскрывается как столкновение прошлого с сегодняшним днем, как столкновение старого с новым. Незнание подлинной действительности вытекает не столько из природной ограниченности персонажа, сколько из той грандиозной перемены, которую претерпело само окружающее. Маркиз д'Апремин выглядит именно поэтому глуповатым, ничего не понимающим. Он именно поэтому не может уяснить себе новых общественных порядков, нуждается в комментариях по их поводу и в конце концов все-таки вынужден к отступлению новыми людьми, которые стали теперь хозяевами жизни.

Фабр в «Аристократе» имеет дело с изменениями революционного характера, обличает сознание, отставшее от гигантских перемен, которые совершились в жизни страны, общества. Именно поэтому он рисует в своей пьесе человека старого режима, человека с отсталыми старинными взглядами, попавшего в условия нового общества. Оп рассказывает о маркизе д'Апремине, который проболел первые полтора года революции (1789-1790) и от которого скрыли все перемены, происшедшие в стране и в первую очередь уничтожение абсолютизма и сословного неравенства.

Маркиз д'Апремин, выздоровев, внезапно сталкивается с новыми общественными отношениями. Маркиз замечает, что люди, не принадлежащие к дворянству, - его кредитор, буржуа Бертран, сельский буржуа Готье, секретарь маркиза, врач маркиза - ведут себя без обычной приниженности, субординации, подобострастия, выказывают свою независимость, чувство собственного достоинства. Так, Бертран не желает простить маркизу его долги или подождать с их уплатой и угрожает маркизу долговой тюрьмой. Так, Готье прямо именует свои занятия «уважаемым ремеслом» («Аристократ», д.I, сц.6) и смело сватает за своего сына дочь маркиза, совершенно не считаясь с сословным неравенством. Маркиза выводит, кроме того, из себя «самоуверенность» слуг (там же, д.I, сц.4). Они представляются ему невероятно заносчивыми и дерзкими. Д'Апремин считает, что и Бернар, и Готье, и слуги, и секретарь не выказывают ему должной почтительности (там же, д.I, сц.13).

Он приказывает слугам выгнать из своего дома Готье, называет его болваном, полагает, что сын Готье, решившийся просить руки дочери маркиза, «сошел с ума» (там же, д.I, сц.2), думает, что у его собственной дочери, полюбившей сына Готье, «расстроен ум», что ее придется запереть как сумасшедшую (там же, д.II, сц.4).

Vive Liberta и Век Просвещения ©

Маркиз д'Апремин обнаруживает одновременно с этим свое бессилие, так как в прошлом ему придавали вес в первую очередь доходные привилегии, которыми он обладал как губернатор провинции, назначавший чиновников, использовавший в своих интересах налог на вино, выдававший разрешение на право торговли, устанавливавший ввозные пошлины (там же, д.I, сц.14). Тесные связи с высокопоставленными родственниками и влиятельными чиновниками также делали маркиза по-настоящему всемогущим: родня, стоявшая у власти, всегда могла поддержать д'Апремина и освободить его от долгов, добыв маркизу доходное место для старшего сына его кредитора, устроив младшего сына кредитора настоятелем церкви и, наконец, выдав за состоятельного человека дочь кредитора. Маркиз, наконец, обладал так называемыми «lettre de cachet», которые давали ему право упрятать в тюрьму без суда и следствия любого буржуа и разночинца, в частности Готье и его сына.

Стоило исчезнуть отношениям старого режима, как стала ясной подлинная сущность образа маркиза. Ибо маркиз оказался предоставленным своим природным силам, оставленным без всякой внешней опоры, он был как бы исторгнут из своей социальной среды, стал совершенно беспомощным и бессильным перед людьми, на которых он до сих пор взирал сверху вниз. И именно отсюда крайняя растерянность маркиза, его неуменье связать в целое новые впечатления, нахлынувшие на него после выздоровления. Он не может «ничего понять» в происходящем. Ему кажется, что «мир перевернулся» (там же, д.I, сц.14), он «не знает, где находится» (там же, д.II, сц.4). Он не может представить себе, как мог произойти революционный переворот, как народ мог перестать быть «дрожащим» (там же, д.II, сц.5), т. е. подчиненным своим господам.

Эта ограниченность маркиза вытекает в первую очередь из того, что он попал в совершенно чуждую ему и - главное - в совершенно новую социально-историческую среду. Ограниченность маркиза усугубляется к тому же тем, что в отличие от персонажей, которых изображали реакционные комедиографы (например, Карбон де Фленс), следовавшие в этом отношении традициям Детуша и дореволюционных пьес Коллена д'Арлевиля, Фабр д'Эглантин рисует маркиза внутренно не изменившимся, не перестроившимся в соответствии с изменениями в действительности. Д'Апремин и после своего выздоровления, после своего первого ознакомления с новой ситуацией, в которой он себя обнаружил, остается тем же «аристократом» с ног до головы, каким он был до революции. Д'Апремин недаром упрямо заявляет, что «ничего не изменилось», что сам он «тот же, что был» (там же, д.I, сц.13). Он полагает, как и прежде, что буржуа можно подавить видом орденских звезд и лент, что перед ним нельзя появляться в халате и в ночном колпаке. Он по-прежнему убежден, что простолюдина следует «укрощать» и «оглушать» (там же, д.I, сц.14). Маркиз сохраняет дворянское презрение к простым людям, к «сволочи», как он их называет, к «людишкам», которые ходят пешком, в то время как сам маркиз разъезжает в карете. Он готов, как и раньше, отнять при помощи суда у бедной вдовы Адриены Мерсье ее конопляное поле и отнять только потому, что это поле примыкает к его имению, а ему вздумалось соорудить на нем беседку и храм Венеры (там же, д.I, сц.5).

Подчеркивая чуждость маркиза д'Апремина общественным отношениям, установившимся после 14 июля 1789 г., учитывая, что маркиз не способен переделаться, Фабр смотрит на него совершенно реалистически, без всяких скидок, без всякой тенденциозной идеализации. Здесь сказывается то обстоятельство, что писатель был в годы революции, когда выходили все три его комедии, активным политическим деятелем радикального лагеря, позже, в 1792- 1793 гг., примыкал к якобинцам и деятельно участвовал в их революционных мероприятиях. Однако для Фабра д'Эглантина характерно и другое, открывшееся, правда, уже после написания им комедий, в 1793-1794 гг., когда он становится другом Дантона, а сам Дантон все более и более переходит в лагерь «умеренных», т. е. по существу в лагерь людей, которые сопротивляются продолжению революции. Нельзя забывать в этой связи, что Фабр д'Эглантин кончил свои дни на эшафоте по обвинению в коррупции и связях с Ост-Индской компанией.

Конечно, эта сторона облика Фабра д'Эглантина в первые годы революции, в 1790-1791 гг., когда он создавал свои комедии, не была еще ведущей. Главным в его творчестве были выступления в защиту угнетенных, его последовательная ненависть к старому порядку, который, как показывает хотя бы его предисловие к «Мольеровскому Филинту», он рассматривал как царство несправедливости и лжи, народной нищеты, горя и бесчисленных несчастий. Наряду с этим, однако, в творчестве Фабра д'Эглантина уже тогда проскальзывали отдельные мотивы, характерные для него как для буржуазного, а не плебейского революционера и выражавшиеся главным образом в том, что Фабр, судя по образам его положительных героев, по образам Франваля, Альцеста, секретаря маркиза и врача в «Аристократе», по их решающей роли в комедиях, возлагал главные свои надежды в отношении будущего на буржуазию и буржуазную интеллигенцию. Он усматривал вообще именно в людях из «образованных кругов» основную движущую силу истории. Он не то что боялся революционного плебейства, но просто не придавал ему должного значения, не верил в его способность самостоятельно установить новый порядок. Он склонен был рассматривать революцию 1789 года как чисто буржуазный переворот, не видел ту гигантскую роль, которую в событиях 1789, 1790 и 1791 гг. играл народ. Недаром суть перемен, принесенных переворотом, сводилась для него главным образом к установлению политического равенства, к исчезновению сеньоров и вассалов, к уничтожению деспотизма, т. е. строя абсолютной монархии, парламентов и высшего духовенства.

Именно поэтому Фабр д'Эглантин пренебрег той внимательностью к народу, которая воодушевляла Мольера на создание образов слуг в его комедиях и которая имела большое значение для пьес Дидро и Мерсье, созданных ими в 50-80-х годах. Именно поэтому же Фабр старался не выходить в своих пьесах за пределы семейной истории, частной жизни, раскрывал события общественного порядка через камерные конфликты. Совершенно закономерно, что действие его произведений, всегда связанное с небольшим числом персонажей, обычно совершается целиком в пределах дома, в комнатах. Особенно отчетливо это выражается в «Аристократе», где народ на сценической площадке непосредственно не выступает, и мы узнаем об его действиях только из рассказов главных персонажей. Без содействия народа приходит к благополучному концу и конфликт «Аристократа». Фабр ограничивает содержание конфликта пьесы противоречиями между буржуазией и дворянством.

Именно так получается в финале «Аристократа», когда происходит примирение маркиза д'Апремина с новым порядком, когда маркиз решается выдать замуж за сына буржуа Готье свою дочь, хотя первоначально всячески третировал зятя и его отца, пытался их унизить и даже заточить без суда и следствия в тюрьму. Ибо маркиз соглашается на брак дочери только потому, что начинает понимать, что буржуа Готье и сын не так уж далеки от него, не так уж ему враждебны. Он соглашается на предложение Готье, когда узнает, что Готье-сын, его будущий зять, стад офицером, бывает в качестве полковника национальной гвардии во дворце. Если бы Готье и его сын были бы более радикального образа мыслей, он, конечно, не пошел бы на этот союз так легко и быстро. Маркиз сближается с новым порядком только потому, что последний предстает перед ним в обличий конституционной монархий, а не в виде демократической республики, не в виде революционно-демократической диктатуры.

И дело здесь не только в маркизе. В отношении его Фабр д'Эглантин по сути дела прав. Дело в том, что сам новый порядок мыслится Фабром предельно ограниченно, раз он видит в центре его не людей из народа, не санкюлотов, а только интеллигентов, секретаря маркиза и врача. Нельзя, конечно, забывать, что интеллигентами были и Марат, и Робеспьер, и Сен-Жюст. Но они обнаруживали свое подлинное величие только тогда, когда работали в контакте с народом, лишь тогда, когда учитывали его нужды (деятельность Марата в 1790-1793 гг., деятельность Робеспьера и Сен-Жюста в период революционно-демократической диктатуры). А врач у Фабра д'Эглантина более всего озабочен тем, как переманить на сторону революции маркиза. Он недаром успокаивает маркиза, испугавшегося, что утратил в результате революционных событий все свои шесть имений в Бретани, уверяя его в незыблемости при новом порядке института частной собственности (д.II, сц.5). Он разъясняет маркизу, что тот был до сих пор «эгоистом», существовал до сих пор «изолированно» от «государства», что революция «ввела» его в «большое тело» нации, сделала его составной частью «человеческого рода». Маркиз обязан, по мнению врача, «принимать участие» в общих «радостях и огорчениях». Он рассматривается врачом не как враг, а как возможный союзник, которого стоит только переубедить, основываясь на его личном интересе.

Ограниченность Фабра д'Эглантина, то решающее обстоятельство, что за пределами его кругозора остаются ведущие силы революции, становится еще более явной, когда сравниваешь «Аристократа» с «пьесой большого зрелища» («piece a grand spectacle»), созданной в первую очередь гражданкой Вильнёв, а затем Сизо-Дюплесси, Камайлем Сент-Обеном, отчасти Монвелем и др. Сравнение комедий Фабра д'Эглантина с комедией «реального факта», относящейся к 1794 г., по большей части одноактной и близкой по своей форме «водевилю, также проливает свет на пути развития революционной драматургии. Чисто жанровое различие скрывает здесь во всяком случае идейные расхождения и даже противоположность, враждебность политических позиций.

ПЬЕСЫ ФАБРА Д'ЭГЛАНТИНА
Фрагменты из книги Д.Обломиевского

*Fabre d'Eglantine.Philinte de Moliere. Amterdam, 1790, p.I.

** Там же, стр.II.

***Там же, стр.II.

**** Там же, стр.XVI.

***** Там же, стр.XVI-XVIII.

***** Там же, стр.XVIII-XIX.

****** Там же, стр.III.

******* Там же, стр.XXXIV-XXXVI.

******** Там же, стр.III-IV, XIII-XIV.

********* Там же, стр.V.

********** Там же, стр.XXIV.

********** Там же, стр.IV.

О виновности Фабра в деле Ост-Индской компании см. главу «Процесс дантонистов» в книге «Революционный трибунал» (цитировано также Натали).