



Б. Г. РЕИЗОВ

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

1

«Сравнительная история литературы» или, как часто говорят, «Сравнительная литература» («Littérature comparée», «Vergleichende Literaturgeschichte», «Comparative literature», «Компаративизм» и т. д.) имеет долгую традицию. О «сравнительной литературе» говорили еще в XVIII веке. Когда в 1749 году «Journal des savants» утверждал, что сравнение литературных произведений может принести большую пользу, он высказывал отнюдь не новую мысль. Писателей, принадлежащих к разным национальным литературам, сравнивали испокон веков, еще в античности. В новое время борьба литературных школ всегда сопровождалась такими сравнениями, в частности национальных произведений с античными образцами. Литература Ренессанса развивалась в непрерывном сравнении с античными писателями. Без этого нельзя было бы представить себе ни утверждения классицизма, ни борьбы с ним во имя национальных традиций. Данте не мог бы избрать Вергилия своим «вождем, господином и учителем», а Лопе де Вега не нужно было бы запираить шестью замками правила Аристотеля, если бы не было добровольно принятой или насильно навязанной необходимости подражать древним, учиться у них, исправлять их или бороться с ними. Систематическое сравнение античных и французских писателей во времена знаменитого спора «древних и новых авторов», поднятого Шарлем Перро, имело большое значение для всей европейской литературы: в этой полемике еще в конце XVII века возникала историческая точка зрения на литературу. Именно сравнение заставляло отказываться от чисто вкусовых оценок, «вне времени», вне условий, в которых возникло данное произведение. Странники «новых», сравнивая античных писателей с современными, утверждали, что литература должна соответствовать

постоянно меняющимся нравам и, следовательно, античная литература не может служить образцом для «новых». Сторонники «древних», пытаясь защитить античных авторов, объясняли их недостатки состоянием тогдашних нравов. Таким образом, и те, и другие уже в конце XVII и начале XVIII века по-разному и с прямо противоположными целями разрабатывали историческое или, если угодно, научное объяснение литературных явлений.

Сравнение было средством утверждения собственного национального превосходства и выработки единого художественного идеала. Оно также расширяло вкусы и оправдывало новые, инациональные формы искусства, не похожие на принятые и привычные. Но иногда сравнение выполняло и другую функцию: созидая, оно также и уничтожало. Если оно имело целью утверждение только одного качества и одной формы искусства, то оно могло привести к ненужным результатам: к уничтожению всех других форм искусства ради только одной-единственной. А. В. Шлегель скептически отзывается о сравнении, хотя сам прибегал к нему для того, чтобы уничтожить французский классический вкус. «Я считаю, — писал Шарль Нодье в 1831 году, — что не нужно сравнивать одно с другим великие произведения искусства. Создания ума, так же как люди, имеют свою индивидуальность, а те, которые этой индивидуальности лишены, недостойны внимания».¹ Шарль Нодье имел в виду именно такое «уничтожающее» сравнение.

В 1831 году борьба классиков и романтиков приходила к концу, право на различные формы искусства и творчества было как будто завоевано, спорить в этом плане было, пожалуй, не к чему, и «патрон романтизма», как иногда называли Нодье, предпочитал судить каждое произведение «в себе» — скорее с точки зрения красот, чем недостатков.

2

Под «сравнительной литературой» понимается изучение двух или нескольких национальных литератур в их связи, влиянии одной на другую или взаимовлиянии. Материал сравнительного изучения бывает очень разнообразный, так как интернациональные связи существуют между всеми современными литературами и существовали во все времена. Меняется не только материал, но вместе с материалом и методика исследования. Изучение русско-византийских отношений, влияния афревразийского фольклора на «Одиссею» или сказаний цикла короля Артура на поэмы Кретьена де Труа требует иной методики, чем, например, изучение влияния древнегреческого романа на Расина, Толстого на Золя или Достоевского на Пруста.

¹ Charles Nodier. Des types en littérature. Oeuvres, t. V. 1832, p. 62.

Но уже из этих примеров можно заключить, что, определив сравнительную историю литературы как историю интернациональных литературных связей, мы несколько сузили область ее исследований. Афревразийский фольклор нельзя было бы назвать национальной литературой, сказания Артурова цикла, дошедшие до нас в латинских записях, не обладают точно определенной национальной спецификой. Наконец, самое понятие национальной литературы меняется со временем.

В XIII веке отчетливо существовала провансальская литература, создававшаяся на особом языке народом, живущим в своем государстве, на своей земле, выражавшая особые формы мысли в особой форме искусства. Через несколько веков она прекратила свое существование, и в XVIII веке говорить о провансальской литературе в том же плане, что и в XIII веке, было бы невозможно. Но в XIX веке она вновь приобрела свою национальную особенность. Разница между французской и новопровансальской литературой заключается прежде всего в языке. Вместе с тем далеко не все провансальские писатели пишут на провансальском языке, многие из них пишут на французском языке и создают французскую литературу. Значит, только язык и в отдельных случаях тема оказываются признаками национальной провансальской литературы.

Бельгийская литература создается на чистейшем французском языке, иногда — преимущественно для местного колорита, — с некоторыми местными идиомами, не меняющими дела. Таким образом, на одном национальном языке создаются по крайней мере две национальные литературы, причем столь близкие, что иногда трудно бывает определить, французский или бельгийский писатель Метерлинк, Верхарн или даже Жорж Роденбах. Та же проблема возникает в отношении немецкой и австрийской литератур, которые часто рассматривались как одна единая, в разных культурных центрах создающаяся литература. Разумеется, при более внимательном рассмотрении национальная специфика одноязычных литератур оказывается очевидной и несомненной.

Швейцарская литература, литература одного государства и одного народа, создается на двух языках: французском и немецком. Разница между французско-швейцарской и немецко-швейцарской литературой заключается в том, что литература романской Швейцарии тяготела и почти сливалась с литературой французской, а литература немецкой Швейцарии — с немецкой. Швейцарцы Бодмер и Готфрид Келлер являлись, вместе с тем, деятелями немецкой литературы, Герман Гессе, родившийся в Германии и проживший всю жизнь в Швейцарии, обычно называется швейцарским писателем. Швейцарец Руссо, или мадам де Сталь, или Жюст Оливье, или Тёпфер — в той или иной мере деятели французской литературы. Английская литература и литература Соединенных Штатов создаются на одном языке, но это две различные литера-

туры. Финляндская литература создавалась на двух языках — финском и шведском, и никому не придет в голову назвать, например, Топелиуса, финляндского писателя, писавшего на шведском языке, шведским писателем. Та же трудность возникает при определении, например, английской, ирландской и шотландской литератур, а вопрос о Вальтере Скотте кажется почти неразрешимым: считать ли его шотландским писателем или, при всей его шотландской специфике, английским? В данном случае решение, очевидно, возможно только одно — такое, какое он сам признал бы единственно правильным: в узком смысле слова это писатель шотландский, в широком смысле — английский, так же как Шотландия, сохраняя свои национальные черты, являлась частью великобританского, т. е. в основном английского государственного единства.

В пределах каждой данной литературы существуют различные литературные течения, причем некоторые могут показаться как будто даже менее национальными, чем другие. Так, «францизированные» итальянские, или испанские, или немецкие писатели XVIII века кажутся менее национальными, чем другие писатели тех же литератур и той же эпохи, стремившиеся выработать более национальные формы искусства в противопоставлении французской литературе. В таком случае связи с французской литературой «францизированной» литературы, с одной стороны, и «самобытной» литературы, с другой, окажутся принципиально различными и потребуют даже различной методики изучения.

Наконец, внутри страны с одним литературным языком и одной государственной системой существуют областные литературы на местных диалектах, очень далеких от литературного. В Италии много таких литератур — миланская, венецианская, неаполитанская, сицилийская, пьемонтская... Каждая из этих литератур обладает не только своим языком (или диалектом), но и другими особенностями, которые не всегда укладываются в рамки чисто областных различий.

Но и в том случае, когда данная национальная литература создается на одном языке, она может члениться на областные литературы. Следовательно, предметом сравнительного изучения могут стать и внутринациональные связи между областными литературами одной страны независимо от того, создаются ли они на диалектах или на одном для всех литературном языке.

Понятие национальной литературы при ее самом несомненном единстве оказывается более сложным, чем это могло бы показаться с первого взгляда. Национальная литература — это объединение множества художественных и культурных сил, тенденций и возможностей. Словно в коре головного мозга, в ней получают сознание и бытие масса клеток и центров, составляющих живой организм. Это словно республика, объединяющая жизнь областей, районов, городов и индивидуумов. Каждый из этих коллективов и особей, различных по своим качествам и возможностям, совер-

шает свою работу и функционирует по-своему, но все вместе они составляют огромное и нерасторжимое коллективное единство. Это единство в свою очередь вступает в связь с другими национальными единствами, обладающими столь же сложным, но несколько иным строением, с иной системой внутренних взаимосвязей, с особыми закономерностями своей духовной жизни. Русская национальная литература имеет другие закономерности и системы связей, чем, например, итальянская, французская, литература США.

Вступая в те или иные контакты, группы национальных литератур включаются в более широкие единства, которые можно назвать интернациональными. В течение многих веков, с того времени как на развалинах Римской империи возникли новые государственные образования и новые национальные языки, таким единством оказалось то, что можно было бы назвать европейской литературой. Связи между французской, немецкой, испанской и другими литературами в средние века, в эпоху торжества феодальной системы, католицизма и латинской письменности были совсем не такими, какими они были в эпоху Ренессанса, или в эпоху классицизма, или в период, последовавший за революционными войнами и походами Наполеона. Но связь эта всегда была чрезвычайно прочной и нерасторжимой. Литературные сюжеты и школы, религиозные учения и ереси, люди и товары распространялись по всей Европе с поражающей быстротой сквозь все препоны и границы, по непроезжим дорогам и несудоходным рекам. Вне этого многонационального общеевропейского единства нельзя было бы понять ни одной из национальных литератур Европы.

Европейская литература — понятие динамическое, меняющееся и созидающееся так же, как национальная литература, только живущее в иных формах связи. Отдельные члены этого культурного организма по тем или иным причинам могут выпадать или прекращать свое существование, как выпала Византийская империя в результате целого ряда причин, или Прованс, прекративший свою литературную жизнь после альбигойских походов, или Чехия после разгрома гуситского движения. По тем или иным причинам отдельные литературы утрачивают свое бывшее значение, как, например, итальянская в XVII веке и почти одновременно с ней испанская и т. д., но тем не менее всегда, во все периоды сохранялось это подвижное единство, опирающееся на традиции латинской культуры.

Теперь мы можем говорить о еще более широком единстве. Связи, соединяющие все страны мира, в наше время заявляют о себе с несомненностью, позволяющей сделать выводы большого плана. Противоречия государственных систем, общественного строя, национальностей и цивилизаций вызывают ожесточенную идеологическую и литературную борьбу, но в этой борьбе обнаруживаются новые закономерности.

Очевидно, человечество постепенно и все быстрее идет к «мировой литературе». Это понятие отчетливо возникало в европейской критике уже лет триста назад. Классическая школа пыталась унифицировать поэзию, подчинив ее единым законам. На основании этих законов, заимствованных у Аристотеля и рационалистически истолкованных, получали свою оценку — одобрение или осуждение — все национальные литературы, сколько-нибудь котировавшиеся на этой бирже вкуса. Национальная специфика отмечалась лишь для того, чтобы быть осужденной и отброшенной. Так стихийно, но закономерно возникало понятие мировой литературы, единой, без различий, определяемой на основе одной национальной литературы, — античной с французскими коррективами. Это понятие было простой эстетической догмой и предполагало не столько обобщение, сколько исключение. По принципу исключения и работала критическая мысль, получившая выражение во множестве всяческих поэтик и особенно в «Лицее» Лагарпа, который был если не законодателем Парнаса — законы эти были давно провозглашены, — то судьей, и не столько бездарных рифмачей, сколько великих поэтов.

В эпоху романтизма понятие мировой литературы существенно изменилось. Догмы классицизма были отброшены, художественные интересы вышли за пределы антикизирующей поэзии, национальные формы искусства привлекли острое внимание, и мировая литература оказалась сочетанием самых разнообразных форм искусства.

Если в эпоху классицизма понятие мировой литературы предполагало исключение всяких национальных различий, то теперь это понятие строилось на принципе особенности всех национальных и исторических форм искусства, не сводимых одна к другой и одна с другой не связанных, возникающих спонтанно из недр духовной и общественной жизни народов.

Лет сорок тому назад итальянский компаративист Артуро Фаринелли читал лекции на тему: «Мечта о мировой литературе» («Il sogno di una letteratura mondiale»). На наших глазах эта мечта или «сновидение» превращается в явь. Все литературы мира в настоящее время связаны прочными нитями. Нет страны, которая находилась бы в полной изоляции от всех других, жила бы исключительно местными интересами. Теперь такой литературы и не может быть, потому что ни одна страна не может уйти от мировых интересов, определяющих жизнь всего земного шара и каждого отдельного его клочка, как бы мал и как бы удален он ни был от больших зон цивилизации. Теперь мы не склонны понимать мировую литературу как сумму национальных литератур, которые обширный ум и хорошо тренированный вкус могут более или менее отчетливо понять и с большей или меньшей приятностью

гутировать. Такое понимание мировой литературы (Weltliteratur), к которому, в частности, тяготел Гете, заключало бы в себе порок субъективизма. Мировая литература могла бы существовать или не существовать в зависимости от наличия столь одаренных умов. Мало того, она никогда бы не могла осуществиться, так как никогда мы не дождались бы человека, который мог бы знать все литературные языки мира и понимать, как должно, литературные памятники, написанные на этих языках. В нашем понимании мировая литература — несомненный объективно-исторический факт, постоянно возникавший в процессе исторического развития и принимавший все более отчетливые формы. Историю ее становления можно было бы рассказать начиная чуть ли не от начала времен. Единство мировой литературы заключается не в сознании универсального человека по принципу: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо», а в реальных связях между всеми литературами мира, в живом общении этих литератур.

Понятие мировой литературы вовсе не предполагает ее единообразия, стирания национальных особенностей. Иначе не будут мыслимы ни интернациональные литературные взаимодействия, ни самая жизнь литературы, так как всякая литература возникает из нужд и желаний больших и малых человеческих коллективов. Одна единообразная мировая литература в историческом будущем, которое мы можем представить себе более или менее конкретно, не смогла бы удовлетворить всех местных идеологических потребностей человечества, рассеянного на пространствах Земли.

Советская литература слагается из многих десятков национальных литератур, не утрачивающих, но развивающих национальные формы своей художественной культуры, вместе с тем принимающая массы влияний, идущих со всех четырех стран света. Много томная «История советской литературы», подготавливаемая Академией наук СССР, обнаружит эти новые формы многонационального литературного единства и содружества.

Таким образом, сравнительное литературоведение, изучающее взаимосвязи между национальными литературами, группами национальных литератур или между отдельными зонами цивилизации, постоянно обогащается новым материалом современности. Этот материал увеличивается в геометрической прогрессии, так как литературные связи в наше время множатся с непрерывно возрастающей быстротой.

4

В последнее время была возрождена тоже древняя историко-литературная традиция, получившая в противопоставление сравнительной название «общей литературы» («littérature générale»).

«Общая литература», которая тоже сопоставляет две или несколько национальных литератур, мало интересуется влияниями,

рассматривая их как нечто возможное, но не существенное. Иногда она вообще исключает их из поля своего зрения. Она полагает, что закономерности, определяющие развитие данной национальной литературы, действуют и во всех других литературах той же культурной зоны или всего мира. Что же касается влияний, то они не могут объяснить ничего, или ничего существенного в тех сходствах или в том единстве, которые можно обнаружить в истории различных литератур. Задача, следовательно, заключается в том, чтобы констатировать общие закономерности, то есть перенести внимание с национальных различий на мировое единство.

В такой дискриминации собственно сравнительной литературы повинны отчасти сами компаративисты, утопавшие в констатации мелких фактов влияний, иногда сомнительных, ограниченных только литературным рядом, ничем не объясненных и ничего не объясняющих. Естественное желание более широких обобщений заставило усомниться в целесообразности исследований, затрагивающих только периферию литературного творчества и не интересующихся его глубинными процессами.

В современном литературоведении существует и еще один тип сравнения. Это так называемая «история сюжета», «Stoffgeschichte», «Histoire des matières». Она обычно включается в более широкое понятие сравнительной литературы.

Когда-то, в эпоху классицизма (постоянно приходится возвращаться к тем временам и к той системе критической мысли), обсуждая очередную трагедию, написанную на античный сюжет, критик обычно указывал на ее источник, говорил о том, как он был обработан древними и новыми авторами и кто сделал это лучше всех. Самое важное было определить наиболее правильный способ передачи сюжета — не в отношении исторической точности или соответствия нравам, а в смысле аристотелевых правил и тонкости вкуса.

С возникновением науки о фольклоре ученых заинтересовали народные корни того или иного сюжета, возникновение вызвавшего его мифа. В теории Н. Я. Марра и его школы разрабатывается так называемая «палеонтология сюжета», которая возводит какой-нибудь традиционный сюжет к дологическому мышлению. Она отбрасывает детали и исторические формы, в которые облекся первобытный миф в литературном произведении. Но это — проблема фольклора. В такого рода исследовании литературное произведение служит только средством для того, чтобы извлечь из него драгоценный миф. Понятно, что при этой операции литературное произведение превращается в развалины, а художественный смысл его исчезает.

Существуют бесчисленные работы, целью которых является зарегистрировать, сравнить произведения, написанные на один и тот же сюжет, или отметить различные формы его обработки. Иногда поиски ограничиваются одной страной или одной эпохой,

иногда распространяются на все века и литературы мира. Множество книг написано об истории сюжета Прометея, Дон-Жуана, Гризельды, Конрадина, Матроны Эфесской, Инесы де Кастро, Фауста, Жанны д'Арк и т. д. — начиная от древнейших мифов и кончая судьбой исторических персонажей. В своих странствиях по мировой литературе сюжет испытывает весьма значительные превращения и иногда изменяется до неузнаваемости. Интерпретации, которым подвергается сюжет, чрезвычайно разнообразны, и превращения объясняются замыслом, который вложил автор в свое произведение, историческими обстоятельствами, в которых заново возникает данный сюжет. Автор, изучающий историю сюжета в десятках или даже сотнях его осуществлений, не имеет возможности анализировать с достаточной глубиной причины изучаемой им трансформации. История «материала» часто не проходит в самые истоки творчества, в тайны причин, создающих литературу, и скользит по поверхности. Если же автор с огромной затратой эрудиции и сил проникает в более глубокие закономерности литературного процесса, то история сюжета оказывается лишь стержнем, более или менее искусственно соединяющим ряд интересных исследований.

История сюжета иногда превращается в историю темы. Так, например, сюжет Этеокла и Полиника из Фиванского цикла может оказаться темой вражды братьев, темой, не связанной с фиванским циклом и осуществляющейся в произведениях с различными сюжетами, — например библейская легенда о Каине и Авеле, «Авель» Геснера, «Мессинская невеста» Шиллера, «Каин» Байрона, «Страшная месть» Гоголя, «Братья Карамазовы» и т. д. Во всех этих произведениях тема, подвергающаяся изучению, — явление вторичное. Не она определяет смысл всех этих произведений, не она стоит у их истоков, и когда исследователь пытается установить сквозь века филиацию темы в античности, в немецкой, английской и русской литературах, то связь оказывается не конструктивной, а случайной.

Иногда история темы ограничивается одной какой-нибудь эпохой, проникнутой ярко выраженными и четко определенными интересами. Тогда можно говорить о более глубокой связи между произведениями, посвященными одному «материалу», об общем смысле, который вкладывают в него писатели эпохи, о различных направлениях мысли, которые дают друг другу бой на одном материале. Но в таком случае речь идет уже не об истории темы, а об эволюции проблемы.

В течение целого столетия в литературе напряженной жизнью жила тема цыган. Ее касались десятки писателей Европы — Пушкин, Баратынский, Гюго, Грильпарцер, Лажечников, Лев Толстой, А. К. Толстой, Бальзак, Мериме, Вальтер Скотт, Вордсворт, Бодлер, Куприн. Традиция, впрочем, восходит к гораздо более ранним эпохам, к автору первой национальной дубравницкой поэмы

Андрею Чубрановичу, к Петрарке и Сервантесу. Но именно в XIX веке цыгане стали загадкой и проблемой, имевшей философский и художественный смысл, — символом свободного народа, но не в античном, а в современном понимании этого слова. Цыгане — это отсутствие государственности, подчинения каким бы то ни было государственным нормам, отсутствие принуждения, но вместе с тем обязанностей и ответственности. Это бегство из цивилизации. Это доведенное до предела понятие личной свободы, упорно разрабатывавшееся буржуазной мыслью уже начиная с XVIII века. Отсюда и берет свое начало интерес к цыганам, как будто очень различный у разных авторов, но всегда основанный на идее абсолютной свободы.

5

Как и по каким признакам производится сравнение в сравнительном литературоведении? Какова методика такого сравнения?

На этот вопрос трудно было бы дать сколько-нибудь удовлетворительный ответ. В каждом данном случае признаки могут меняться, и сравнение, совершенно как будто неожиданное, может открыть еще одну тайну творческого процесса или поэтической мудрости до сих пор неразгаданного писателя.

Допустим, что компаративист обнаруживает сходство между двумя произведениями, которые до сих пор никому не приходило в голову сравнивать. Это сравнение возникло не в результате систематических поисков, а случайно, при праздном чтении, так же, как, наблюдая облака, обнаруживаешь в них неслыханные пейзажи и как будто даже знакомые замки. Из этого сходства ничего не следует, если оно не уложится в систему данной науки. Но оно может привести к важным результатам, если подскажет путь изучения и войдет в систему доказательств, имеющих научный смысл.

Следовательно, сходство — ничто, если за ним не последует наука. Сравнение само по себе — не наука. Это только возможность исследования, не больше чем толчок для хорошо подготовленной мысли. Неожиданно установленное, кажущееся или реальное сходство можно было бы сравнить с легендарным яблоком, открывшим Ньютону закон всемирного тяготения, или с конским черепом на пустынном Лидо, подсказавшим Гете идею эволюции.

Компаративисты могут использовать любое сходство для любых целей. Сходство между японской поэмой и исландской сагой, между романом Толстого и Лусиадой Камоэнса, между одой Горация и стихотворением Крученых может дать повод к утверждению, что мировая литература все время возвращается «на круги своя», что существуют неизменные законы стиха, подчиняющие себе волю или подсознание поэта, что неизменная от века психология неизменно воспроизводит себя в художественной литературе и т. д. Но сравнительная литература, о которой идет речь,

интересуется не аналогиями, а связями, которые можно доказать при помощи хорошо установленных фактов.

Бывают случаи, когда литературоведы говорят о зависимости одного произведения от другого на основании только внешнего сходства. Однако сходство — вещь сомнительная. Путем кропотливого сличения нетрудно установить сходство между мотивами, встречающимися в двух мало как будто схожих произведениях. Всякий, кто занимается этим делом, знает, сколь оно соблазнительно — и сколь рискованно. Жорж Польти высчитал, что мировая драматургия складывается из тридцати шести ситуаций, варьирующихся в сотнях драм. При некотором усилии эти тридцать шесть ситуаций можно было бы свести к еще меньшему числу, так же как содержание мировой истории можно свести к формуле: рождались, жили и умирали. Следовательно, нетрудно было бы найти сходство между сотнями драматических произведений, так же как между сотнями романов, стихотворений и т. д. Отсюда можно было бы заключить о генетической связи между любыми двумя из этих произведений, а еще проще и, пожалуй, с большей надеждой на вероятность, о связи между всеми произведениями вообще — так как все они созданы людьми, о людях и для людей.

Но это будет умственный трюк, бессмысленная гимнастика ума, полезная тем, что она могла бы предупредить о серьезной опасности, подстерегающей литературоведа — «охотника за параллелями».

Если рискованно на основании одного только сходства говорить о зависимости одного произведения от другого, то тем более опасно отрицать эту зависимость по причине отсутствия сходства.

Внешнее и очень уж очевидное сходство может свидетельствовать о неглубоком восприятии того или иного произведения или творчества. Это касание по поверхности, а не проникновение в более глубокие слои художественного сознания. Писателю понравился какой-то образ, поза, портрет героя, или сюжетный ход, или место действия, и он воспроизводит образ, позу или ход в романе, имеющем другие задачи и другой смысл. Это случайно попавшаяся под руку краска, воспоминание, которое перешло в новое произведение, не повлияв на замысел, на ориентацию мысли, на систему творчества.

В романе Вальтера Скотта «Монастырь» фигурируют сверхъестественные существа. Белая Лэди, фамильный дух рода Эвенелов, советует герою, борющемуся за любовь юной Эвенел, показать своему сопернику иглу и этим заставить его принять вызов на поединок. При виде иглы фальшивый аристократ и сын портного приходит в ярость и принимает вызов. Скотт указывает на источник этого эпизода: роман «прославленного Тика» «Petermännchen», в котором роль иглы играет будто бы подкова. Скотт ошибся и в имени автора, так как автором был не Тик, а Шпис, и в изложении заимствованного им эпизода — у Шписа, так же

как в «Монастыре», фигурирует не подкова, как говорит Скотт, а игла (вернее, моток ниток с иглой).

Сходство здесь очевидно, и источник можно было бы установить и без помощи Скотта. Очевидно также, что значение этого источника для творчества Скотта невелико. Установив факт этого заимствования, мы можем утверждать, что Скотт в те времена, когда он увлекался «готической» немецкой литературой и переводил Гете, Фейта и других, читал также не только «прославленного» Тика, но и довольно дешевые в литературном отношении романы с участием сверхъестественных сил. Это может пролить некоторый дополнительный свет на период его поисков 1790-х годов, и без того достаточно ясный. И только. Очевидно, Скотт не мог бы воспроизвести с такой точностью тот или иной элемент какого-либо чужого произведения, если бы этот элемент зажил в его воображении большой творческой жизнью. Этот элемент должен был бы измениться до неузнаваемости. Тогда можно было бы говорить не о «заимствовании» или «подражании», а о более глубоком воздействии, то есть о важном акте творчества самого Скотта.

Но вот два очень несхожих творчества: Скотт и Стендаль. Кажется, между этими двумя писателями нет ничего общего. Их легко было бы противопоставить один другому — ведь Стендаль так резко отзывался о Скотте, о его политическом раболепии, лицемерии, низости, о его неумении изображать душу своих персонажей, о его невыносимо скучных описаниях... У самого Стендаля нет почти никаких описаний — ни одежды, ни пейзажа, ни характеристик эпохи. Все его внимание обращено как будто на психологию, борьбу страстей, тонкие нюансы чувств — все то, что, по его словам, отсутствовало у Скотта. И по философским, и по политическим взглядам он как будто составлял полную ему противоположность. Кроме того, Скотт писал почти исключительно исторические романы, Стендаль — почти исключительно романы из современной жизни. Что можно было бы сравнить в творчестве того и другого писателя? Как будто ничего. И тем не менее Стендаль испытал огромное, решающее влияние «шотландского чародея», которого в конце жизни, в знаменитом письме Бальзаку назвал «нашим отцом».

Когда-то все ему нравилось в романах Скотта: изображение нравов, диалоги, «правдивые, как жизнь», в которых «каждое слово кажется драгоценным», «естественность стиля», описания, глубокий лиризм, благодаря которому он сравнивал великого шотландца с Моцартом. У Скотта Стендаль научился с максимальной точностью и проникновением изображать свою современность, пренебрегая модами и костюмами, ходкими словечками и другими деталями, но разрабатывая основные ее интересы, противоборствующие силы, психологию классов и общественных кругов. Философия истории, заключенная в «Красном и черном» и выраженная в пси-

хологии героев, была бы невысказана без Скотта, хотя психология Жюльена Сореля и маркиза де Ламоля несколько не похожа на психологию Айвенго, Квентина Дорварда или Роб-Роя. Это «несходство» говорит о том, что Скотт проник в самые глубины творческого сознания Стендаля, определил что-то важное в его развитии в то время, когда тот еще только готовился к своему «ремеслу романиста», и направил его на поиски новых путей.

Между Прометеем Шелли, Каином Байрона, Фаустом Гете, с одной стороны, и Эммой Бовари — с другой, нет как будто ничего общего. Титан, похитивший огонь для людей и прикованный к скале, братоубийца, восставший против неправого бога, средневековый ученый, разочаровавшийся в науках и пожелавший чего-то лучшего, ничем, как будто не напоминают жалкую провинциальную самоубийцу, невежественную, пошлую в своих вкусах и желаниях прелюбодейную жену, для которой Флобер не пожалел ни мрачных красок, ни уничтожающей иронии. Прометей, Каин и Фауст — существа исключительные. Они живут в межпланетном пространстве, где-то в мировой истории, и не похожи ни на нас самих, ни на наших соседей. Мадам Бовари погружена в самый прозаический и чрезвычайно конкретизированный быт. Ее не волнуют мировые проблемы, она во власти своих инстинктов, не всегда ясных для нее самой, во власти пошлости, среды, из которой она не может вырваться. И тем не менее она возникла в тесной зависимости от романтического титанизма предшествующего периода.

Мадам Бовари испытывает ту же тоску, какую испытывали героини юношеских и совершенно романтических произведений Флобера, «Записок безумца» и «Ноября», повторяя их ощущения вплоть до деталей. Эта тоска имела много вариантов: «неопределенность страстей» Шатобриана и Сенанкура, мечту о «голубом цветке» Новалиса, «Sehnsucht» немецких романтиков, философское беспокойство Фауста и яростный протест Байрона. «Неистовая» тоска 1830-х годов, возникнув из гнева и ненависти в эпоху торжества «лавочников», включила в себя все эти элементы. Это было неприятие окружающей действительности, упорный и безнадежный протест против нее, получивший наиболее полное выражение в творчестве Бодлера. У Жорж Санд «мировая скорбь» оказывается признаком высшей нравственности и подлинно человеческой души: ведь душа — это только «бессмертное желание», как говорил Пьер Леру. И все те, кто в 1830—1850-е годы анализировали и восхваляли эту великую «современную скорбь», знаменем и идеалом ее считали Фауста, на которого ссылались, пожалуй, даже чаще, чем на Рене и на Чайльд-Гарольда.

Тоска мадам Бовари является продолжением — в условиях Второй империи — «титанизма», получившего свое выражение в первой половине века. С развитием демократических тенденций Прометей, Каин, Фаусты, Манфреды становились персонажами

более реальными, получали общественное положение, облекались бытом. Жорж Санд утверждала, что все женщины ее времени — протестанты и бунтари, «дети ереси», и им она посвящает свою книгу о Яне Жижке. Обнаружить высшее беспокойство в душе провинциальной мещанки, объяснить вульгарные любовные приключения исконно человеческим стремлением к «высокому», «бесмертным желанием», которое теперь оказывается свойством не только исключительной личности, но порой даже самого обыкновенного существа, показать, что эта тоска — свойство именно современного человека и единственное оправдание современности перед другими, более героическими эпохами, — такова была задача Флобера.

Путь, ведущий от Прометея к Эмме Бовари, можно проследить от этапа к этапу в творчестве самого Флобера. Поразительное «несходство» образов, стоящих в начале и в конце этого пути, свидетельствует, что настоящее творчество начинается, когда кончается подражание и когда в сознании художника глубоко, до неузнаваемости трансформируются впечатления, идущие от литературной традиции.

И еще один вывод — парадоксальный, но как будто несомненный: национальные литературы живут *общей* жизнью только потому, что они непохожи одна на другую. Если единство всех национальных литератур понимать как бесконечную систему постоянно возникающих, вечно творимых связей, то нужно заключить, что эти связи, стимулируя развитие национальных литератур, вместе с тем развивают их национальное своеобразие. С другой стороны, это своеобразие стимулирует интерес к ним со стороны других литератур и развивает систему интернациональных связей.

6

Когда предметы материального мира переезжают через границу какого-либо государства, они как будто сохраняют все свои качества. Машины, мебель или фрукты остаются как будто такими же, какими они были до переезда, если они не заржавеют, не сломаются или не загниют. Правда, попав в новые условия, они поведут себя иначе: машины на других дорогах, в другом климате, в других руках будут работать хуже или лучше, мебель будет использована иначе, более или менее рационально и для других нужд, фрукты, если не испортятся, то созреют, будут употребляться в пищу иначе и на новые желудки окажут другое действие.

Но эти качественные и функциональные изменения, каково бы ни было их значение, ничтожны по сравнению с изменениями, какие переживают идеи и произведения искусства, когда они пересекают границы национальной культуры. Разумеется, картина, статуя или книга, как явления материального мира, остаются теми же, если в пути не потерпят какого-нибудь изъяна.

Дело в том, что искусство — не только творчество, но и функция. Широкий потребитель обычно ничего не знает о творческом процессе, породившем данное произведение. Оно существует для него как художественное воздействие на собственное сознание. Это воздействие может включить в себя и мысль о создавших это произведение художника стране и эпохе. Когда потребитель исторически или художественно образован, сфера ассоциаций у него, если не более обширная, то во всяком случае иная, чем у того, кто такого образования не имеет. Но так или иначе произведение искусства после того, как оно создано, перестает существовать как творчество и живет как восприятие. Восприятие, очевидно, зависит не только от воспринимаемого объекта, но и от воспринимающего субъекта. При пересечении границы объект остается как будто тем же, но меняется субъект восприятия, и, следовательно, функция произведения искусства оказывается иной.

И здесь действует закон, который был констатирован выше: международные литературные связи, являясь формой единства между отдельными национальными литературами, вместе с тем развивают их национальные различия. Художественные произведения, так же как идеи, перейдя через границы, меняют свою функцию, следовательно, свой смысл и историческое значение. Эти превращения искусства зависят иногда от столь незначительных деталей, что объяснить их бывает возможно лишь при самом внимательном анализе.

Самая удивительная посмертная жизнь выпала на долю Шекспира. Он присутствовал повсюду, едва ли не в каждой национальной культуре и эпохе, в каждой из них принимал новый вид и каждому народу говорил новые слова, встречая яростное сопротивление или восторженное приятие. Если еще в начале XX века японская аудитория оставалась равнодушной и даже враждебной к «Ромео и Джульетте», то это объяснялось главным образом тем, что ей казалась непонятной и предосудительной любовь молодых людей, принадлежащих к двум враждебным кланам. В Индии, сильно увлекавшейся местными переделками шекспировских пьес, вдруг произошло «восстание» против Шекспира, так как его театр, казалось, помогал духовной колонизации Индии со стороны англичан. Это восстание осуществлялось в весьма специфических и сложных условиях, которые сделали его возможным и даже полезным для дальнейшего культурного развития Индии. Зрители Ганы воспринимают «Макбета», «Венецианского купца» или «Укрощение строптивой» по-своему, переводя эти пьесы на язык собственных понятий и общественных отношений. Во Франции Шекспир для Вольтера значил нечто совсем иное, чем для критиков эпохи Революции. Для немецких «бурных гениев» он был освободителем от «насилий» французского классицизма и союзником в борьбе с политической гегемонией Франции, между тем как король Фрид-

рих, создававший новую единую Германию, в начавшейся литературной борьбе был на стороне французской культуры. В России в эпоху Пушкина Шекспир помогал становлению русской национальной культуры и постижению национальной старины. Шекспир участвовал во всех этих исторических и культурных процессах только потому, что всякий раз он воспринимался по-новому. Чтобы понять его посмертную судьбу, недостаточно собрать противоречивые оценки его творчества. Ведь одинаково положительная или отрицательная оценка может быть вызвана различными, иногда прямо противоположными причинами. Необходимо реконструировать сознание воспринимающего, а для этого реконструировать и данную культуру во всех ее традициях и противоречиях.

Одним из властителей дум XIX века был Вальтер Скотт. Во Франции в 1820-е годы он почти не встречал сопротивления. Мало было тех, кто отвергал его творчество или позволял себе отрицательную критику. Какая-нибудь мадам де Жанлис, осколок старого режима, или Жуи, нераскаянный классик, кое-как донесший свое литературное благополучие до 1830-х годов, сомневались в возможности самого жанра исторического романа и видели в торжестве Скотта упадок литературы. Но это были редкие исключения. Классики и романтики, ультрароялисты и либералы, увенчанные лаврами и едва вступившие на поприще, представители любого искусства считали Скотта почти равным Шекспиру, знаменем времени, человеком, угадавшим стремления эпохи, историком и психологом в той же мере, что и романистом. Словно исчезли все противоречия перед лицом гения, открывшего некую обязательную для всех истину, которой сопротивляться было невозможно. Однако за этим кажущимся единодушием можно обнаружить радикальные противоречия, — стоит только внимательно присмотреться к бесчисленным критическим статьям, отзывам, разбросанным в письмах, предисловиях, художественных произведениях и исторических трудах.

Перейдя через Ламанш, Скотт не только никого не примирил, но оказался в самом центре политических и литературных споров. Возникнув из местной англо-шотландской политической проблематики, из борьбы и взаимных предубеждений двух наций, имея своей целью утвердить политическое единство объединенного королевства при сохранении национальных особенностей английского и шотландского народов, творчество Скотта во Франции было воспринято в свете интересов и задач, волновавших современных французов. Английская история в изображении Скотта словно повторыла французскую, только в другом осуществлении. Революция и последовавшая за нею диктатура, реставрация, вновь начавшая борьбу, ожесточение партий, противоречие нравов и идеологий, попытки найти общий язык — все то, что пережила Франция в последние десятилетия, как будто получило в романах Скотта свое философское и даже сочувствующее изображение.

Это и привлекло к нему внимание и симпатии всех борющихся партий.

Но восхищались Скоттом по-разному. Одни были прельщены образами непреклонных кавалеров, шедших на смерть, чтобы спасти гибнущую династию, другие сочувствовали тем, кто принужден был восставать против деспотии круглоголовых. Умеренные перевоплощались в тех героев Скотта, которые хотели быть посредниками в столкновениях партий. Огромное большинство привлекала всеобъемлющая симпатия, с которой Скотт изображал обе борющиеся партии, объясняя взаимное озлобление, прощая эксцессы и рисуя с необычайной объективностью причины, заставлявшие людей бросаться друг на друга и жертвовать всем ради того, что они считали справедливостью.

Представим себе и то, что не могло быть выражено в статьях и письмах, — множество воспоминаний и ассоциаций, возбужденных шотландскими романами и связанных с историческими событиями и личными переживаниями, — и тогда единство, с каким французы приняли это творчество, распадется на бесчисленное количество различных, иногда прямо противоположных «восхищений», получивших свое выражение в различных тенденциях французского исторического романа эпохи.

В Италии тоже была «школа Вальтера Скотта». Мандзони создавал своих «Обрученных», в которых прославлял католицизм, представлявшийся ему единственной опорой демократии, национальной свободы и нравственности, д'Адзельо и Гверацици вместо непротивления Мандзони выдвигали идею борьбы с иностранными захватчиками, и все трое были участниками Risorgimento. В Испании, в Скандинавии, в Германии, Польше и Венгрии — повсюду Скотт был возбудителем чувств, иногда прямо противоположных тем, которыми были проникнуты его собственные произведения. Творчество каждого из этих писателей можно понять лишь в связи с потребностями и задачами их страны и эпохи. Каждый разрешал эти задачи так, как подсказывала ему совесть в данных исторических обстоятельствах. Можно сравнивать, скажем, «Сен-Мара» Виньи с «Юрием Милославским» Загоскина или «Хронику» Мериме с «Ледяным домом» Лажечникова, «Собор Парижской богородицы» с «Капитанской дочкой», можно найти сходство между каждой парой из них или между всеми вместе. Но идеологическая основа романа, традиция, в которой он выдержан, характеры действующих лиц, стилистические средства — все различно во всех этих произведениях. Иначе и быть не может, — не потому, что «стиль — это человек», а потому, что писатель определен суммой обстоятельств, в которых он возник и в которых он работает, а эти обстоятельства бесконечно разнообразны.

Если бы мы имели возможность проанализировать каждое французское восприятие романов Скотта, то мы насчитали бы

тысячи различных интерпретаций, которые можно было бы разделить на несколько основных групп в зависимости от общих точек зрения на события, происходившие — не в Англии, о которой писал Скотт, а во Франции, в которой его читали. Разумеется, среди читателей Скотта многие знали и английскую историю и имели свои суждения о ее событиях и деятелях, но оценка и понимание их все-таки были подсказаны французскими делами.

В. Г. Белинский говорил о Скотте как о великом гении, славе и гордости своего века. Глубоко и прекрасно определил он творчество Скотта, созданный им жанр, роль его в истории литературы. Разумеется, он знал, что Скотт был тори. Это не помешало Белинскому в 1830-е годы, когда слава Скотта стала меркнуть, прославлять его как человека, понявшего свою эпоху и давшего ей то, чего она хотела. Значит, Белинский учел это необходимое, неизбежное и естественное переключение функций благодаря новой интерпретации его творчества.

Если сравним исторические романы Загоскина, Масальского, Пушкина, Лермонтова, Лажечникова, каждый из которых был связан со Скоттом тесными узами, то можно представить себе, насколько разнообразно было действие Скотта в русском историческом романе и как трудно было бы определить это влияние в одной формуле.

Подобное переключение функций происходит и на наших глазах.

Один советский турист во время путешествия по Франции лет шесть назад имел случай провести несколько дней в автобусе с группой французов. Разговоры велись на все темы — бытовые, политические и литературные. Однажды две дамы спросили его, каких современных французских писателей он читает с наибольшим удовольствием. Среди нескольких имен он назвал имя Мориака. Обе дамы были удивлены и раздражены этим. Одна из них придерживалась весьма прогрессивных взглядов, другая была настроена консервативно: ее газетой был «Фигаро». Та и другая за все эти дни ни разу ни в чем не согласились друг с другом. Но здесь они оказались единодушны. «Как можете вы читать оголтелого католика, реакционера, тянущего Францию вспять!» и т. д. Узнав, что романы Мориака переводятся на русский язык, они возмутились еще больше. Выдержав это нападение, советский турист сказал приблизительно следующее: для нас, советских читателей Мориака, незаметен его католицизм. Мы не реагируем, не можем и не хотим реагировать и на те, для нас незначительные фразы, в которых его политическая и религиозная точка зрения выражается с особенной ясностью. Мы ценим его за глубокую и тонкую живопись современного буржуазного сознания, за критику того, что нам, так же как ему и вам, кажется печальным и отвратительным, за его страстное желание видеть людей счастливыми здесь, на земле. Мы видим в его романах нравственную идею, влекущую его персонажей от низкой действительности в высшие

сферы духовной жизни, хотя представляем себе духовную жизнь иначе, чем он. Значит, мы в его творчестве что-то отбрасываем и чем-то пренебрегаем, чтобы уловить некие обнаруженные в нем свойства души, включенные в особые, чуждые нам условия жизни. Вы, французы, замечаете в его романах католицизм и реакционную мысль и болезненно реагируете на них. И вы правы. Это неизбежно и необходимо в тех условиях, в которых вы живете, в стране, где католицизм и реакционное направление ума являются реальной угрозой». Обе собеседницы согласились с этим, и за все эти несколько дней это было во второй и в последний раз, когда они были согласны друг с другом.

Франсуа Мориак стал приемлем для советского читателя только благодаря тому, что попав в другую страну, он стал восприниматься иначе, чем на своей родине.

Разумеется, отношение к писателю, к иностранному так же, как к своему, определяют классовые интересы. Так, Горький в капиталистических странах восторженно принят прогрессивным читателем и часто отвергнут сторонниками господствующей системы. Но даже и в этом наиболее «чистом» случае одна и та же классовая идеология может использовать писателя по-разному и применить к нему различную идеологическую тактику.

7

В предыдущем изложении речь шла о произведении художественной литературы. Однако границы между художественной и какой-либо другой литературой не очень отчетливы. «Искушение святого Антония» — произведение одновременно и художественное, и философское, и историческое. Романы Вальтера Скотта современники считали историческими произведениями и называли их автором величайшим историком. Диалоги Платона, поэма Лукреция, трактаты Джордано Бруно считались не только философскими, но и художественными произведениями. Философские повести Вольтера в самом названии заключают свое определение. Соня Мармеладова весьма увлекалась «Физиологией обиденной жизни» Льюиса. «Физиология любви» Мантегацци в течение нескольких десятилетий во всех странах Европы читалась как увлекательный роман. С другой стороны, едва ли существует такое произведение искусства, в котором бы не заключалась целая философия. Драмы Шиллера, «Каин» Байрона, «Фауст» Гете, «Преступление и наказание» Достоевского являются в этом смысле лишь особо показательными.

Очевидно, что художественное произведение воздействует на читателя не только эпитетами или композицией, но и заключенной в нем мыслью. Очевидно также, что мысль эта заключена и в эпитетах, и в композиции, и в любом другом его элементе. Следовательно, художественная литература влияет как идея, как миро-

воззрение, как законченная в себе система мысли. Вторая часть «Фауста» оказала сильнейшее влияние на французскую литературу своим пантеизмом. Творчество Байрона часто воспринималось как философия индивидуализма и отчаяния. Шекспир для поэтов «Бури и натиска» был не только художником и не только эстетической системой. «Это не поэт! Это творец! Это история вселенной»,² — писал Гердер. «Шекспир подобен мировому духу»,³ — писал Гете. Пьесы Шекспира нужно рассматривать не как создания искусства, а как создания самой природы, писал Морис Морган в те же годы XVIII века. И это не только фраза или метафора, это точка зрения и особая форма восприятия Шекспира, характерная для Англии, Германии и Франции. Вальтер Скотт вызвал к жизни новую историографию, Золя способствовал распространению теории среды в общественно-политических науках, так же как в судебной практике. Толстой своими повестями и романами распространял свою нравственную философию. Чернышевский романом «Что делать?» проповедовал новые формы жизни с еще большим успехом, чем своими публицистическими статьями. Достоевский оказался источником, из которого психологи, психиатры и философы черпали материал для своих, иногда весьма реакционных теорий. Энгельс нашел в романах Бальзака больше сведений, касающихся современной экономики, чем в книгах специалистов-экономистов. Поэтому сравнительное литературоведение часто должно включать в сферу своего внимания произведения философские, исторические, естественно-научные.

Влюбленные, любующиеся звездами, — поэтический штамп почти двухвековой давности. Предполагается, что они любят красоту звезд или думают о том, что души влюбленных обитают на Венере. В этом нет ничего научного. Но вот Лоренцо с Джессикой садятся на скамейку в саду, и Лоренцо повторяет жест и слова, обычные в такой ситуации:

Сядь, Джессика. Взгляни, как небосвод
Весь выложен кружками золотыми;
И самый малый — если посмотреть —
Поет в своем движеньи точно ангел
И вторит юнооком херувимам.
Гармония подобная живет
В бессмертных душах. . .⁴

Это, конечно, поэзия. Но это пифагорейская астрономия, знаменитая гармония сфер. Философия Пифагора, одна из самых отвлеченных в истории философии, расчленившая мир на числа и вновь из чисел его сложившая, понимавшая качество как математическое отношение, создала картину мира, которая десятки

² И. Г. Гердер, Избр. соч., Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 15.

³ Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd. 37, S. 39.

⁴ В. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 2. Изд. «Academia», 1937, стр. 487.

веков пленяла умы. В данном случае пифагорейская астрономия в руках величайшего из поэтов оказалась чистойшей поэзией.

Но это лишь частный случай. Философские системы являются не только материалом поэзии, но и предметом поэтического созерцания и художественного наслаждения.

Философия Спинозы считалась как будто одной из самых непоэтических, обезчеловеченных и обезличенных систем, построенной человеком без воображения. Однако картина мира, представленного в столь абстрактном и столь логическом единстве, поражала тех, кто сумел пройти сквозь все препятствия геометрического метода с его теоремами, доказательствами, выводами, короллариями, примечаниями и определениями. Это зрелище «нечеловеческого» мира уносило воображение в надпланетные пространства и вызывало восторг несомненно философского, но вместе с тем и художественного характера.

... Холодный бог Спинозы
Для меня и нем и глух,⁵

писал В. Брюсов, и только в вечернем мраке ему становится понятен этот «предвечно-мертвый бог». Значит, все же и это понятие спинозистского бога могло уместиться в поэтическую речь и создать некое художественное волнение.

Самая абстрактная как будто система вызвала самое пышное, разнообразное, полное красок и движения творчество. «Наивное» искусство Гете, его чрезвычайно конкретное художественное мышление и почти материалистическая эстетика возникли из этой философии, как будто противопоказанной всякой живой эмоции и всякой поэзии вообще. Во второй части «Фауста» спинозизм получил особенно яркое выражение. А. Блаз, первый французский переводчик этой части, считает пантеистическую поэзию высшим родом поэзии, а пантеистическую, то есть спинозовскую, философию единственно правильной. «Искушение святого Антония» Флора во всех трех его редакциях является изложением философии Спинозы и вместе с тем изумительным художественным произведением, полным образов, зрелищ, психологического анализа и, конечно, мысли.

Новые перспективы в глубину органического мира, открытые наукой середины XIX века, подсознательная жизнь души, высшая мудрость физиологических процессов, эволюция живых существ, единство мироздания — все это складывалось в картину строго научную, несомненно философскую и в то же время высокохудожественную. Золя был восхищен открывшимся ему зрелищем. Он с захватывающим интересом читал книги, которые в наше время показались бы весьма скучными всем, даже специалистам.

⁵ В. Брюсов. Неизданные стихотворения. Гослитиздат, М., 1935, стр. 170.

Законы наследственности, экспериментальная психология, взаимодействие органов человеческого тела, природа психических заболеваний, связь идей с бытом, с трудовыми процессами, со структурой общества оказались куда увлекательнее «Парижских тайн» и «Трех мушкетеров». Еще раз — и в который раз в истории литературы! — научное сочинение именно благодаря своей научности оказало более сильное эстетическое воздействие, чем произведения искусства. Когда-то французские историки возрождали свою науку, перенося в нее научный метод из романов Вальтера Скотта. Теперь Золя возрождает роман, перенося научный метод из естественных наук в свое искусство. Эти как будто прямо противоположные процессы представляют собою две стороны единого процесса — постоянного взаимодействия двух как будто прямо противоположных форм человеческого мышления: научного и художественного.

Шопенгауэр обладал литературным талантом. «Мир, как воля и представление», многие работы в «Парерга и Паралипомена», например «Афоризмы житейской мудрости», написаны мастером слова и мысли. Но эта философия, оставшаяся от великого цветения мира одну только волю и иллюзию, как будто лишена всякой потенциальной художественности. Истребляя конкретность, индивидуальность, устойчивую онтологичность мира, превращая все в горестный прах, лишенный смысла, рекомендуя, как спасение от беды, которая есть жизнь, только аскезу и познание, которое тоже есть аскеза, философия Шопенгауэра как будто в корне уничтожала возможность поэтического отношения к миру. И однако, усвоив философию «воли и представления», Фет написал одно из лучших своих стихотворений с эпиграфом из Шопенгауэра. «Вечерние огни», столь «человечные» в своих тревогах старости, ждущей покоя, «бессмертного храма» смерти, спасающей от «крикливого базара» жизни, сделали из философских теорий нечто поэтическое, почти не нарушив пессимистической отвлеченности этих созерцаний. Фет сделал с Шопенгауэром то, что Гете сделал со Спинозой, Шиллер — с Кантом, Золя — с Клодом Бернаром, конечно, в совершенно другом плане и с другим результатом.

Научное мышление — абстрактное при помощи понятий; художественное — конкретное при помощи образов. Об этом можно прочесть во многих учебниках теории литературы. Ученый, любой ученый мыслит понятиями, любой художник мыслит образами. Как же они могут понять друг друга? Читая книгу, созерцая картину, слушая музыку, ученый, очевидно, воспринимает все это в понятиях, а художник, изучая сочинения Дарвина или Павлова, понимает их в системе художественных образов? Если это покажется невероятным, то нужно предположить другое: и ученый, и художник обладают способностью мыслить и понятиями, и образами.

Но являются ли эти два типа мышления несводимыми один к другому, изолированными один от другого в мыслительном

процессе человека? Или они сочетаются в этом едином процессе и только в его результатах представляются как будто различными? Не вдаваясь в высокие области логики и психологии и обсуждая вопрос только с точки зрения практических надобностей литературоведения, следует признать, что разделение этих двух типов мышления не позволит понять того, что происходит ежедневно и ежеминутно на всей планете, у всего человечества, на какой бы стадии оно ни находилось: обобщения и конкретизации. Это не два процесса, а единый и единственно возможный для человека, без которого познание было бы неосуществимо. Без такого предположения литературоведам-компаративистам жить нельзя, — тогда они не смогли бы представить себе и допустить то, что происходит на каждом шагу: влияние науки на литературу и литературы на науку, их совместное движение и совместную, плечом к плечу, борьбу за постижение истин и утверждение того или иного, более или менее истинного, как можно более истинного взгляда на жизнь.

«Фауст» Гете и «Мадам Бовари» Флобера созданы с позиций спинозистской философии, но эта философия у того и другого художника приняла различные формы, так как была осмыслена с различных общественно-политических позиций. Между прекрасной Еленой и Эммой Бовари, между доктором Фаустом и аптекарем Оме — дистанция огромного размера. Тем не менее все эти персонажи — и фантастические существа, живущие в водах и деревьях, и до боли реальные жители Ионвиля — черпали свои жизненные силы из одного философского источника. Вторжение Шопенгауэра во французский натурализм, столь казалось бы чуждый ему по духу, вызвало литературные следствия, совсем непохожие на «Вечерние огни».

Когда-то Эмиль Эннекен предлагал изучать литературу через ее восприятие: впечатление, которое вызывает данное произведение, определяет его смысл, характер создавших его эмоций и, следовательно, его социальную ценность.⁶ Если бы мы попытались определить социальную ценность философии Спинозы, или влияние, оказываемое им, сквозь восприятие читателей, мы должны были бы прийти к бесчисленным и совершенно различным оценкам. Спинозизм в 1830-е годы обладал чрезвычайно активным демократическим смыслом. Для Флобера он был оправданием общественной пассивности. Гете он убеждал в неизбежности медленной и постепенной эволюции. То он требовал строгой нравственной оценки, то оправдывал нравственное безразличие. Иногда он вызывал религиозное отношение к существуемому, в других случаях он был школой материализма. Рассматривать все эти влияния как «сумму возможностей» этой философии нельзя, так как они возникают из скрещения спинозизма с потребностями среды,

⁶ См.: Emile Hennequin. La critique scientifique. II éd. 1890.

с возможностями воспринимающего. Они могут вступать в самые неожиданные комбинации и порождать самые неожиданные следствия.

Если бы мы поставили вопрос о том, кто правильно воспринял спинозизм: Флобер или Гете, мы оказались бы в большом затруднении. Каждый из них воспринял спинозизм так, как подсказано было его идеологическими надобностями, потребностями эпохи, массой обстоятельств, которые и определили историческую «правильность» обоих восприятий.

Компаративист не может выключить из сферы своего внимания и контакты литературы с другими искусствами. До сих пор говорили преимущественно о влиянии литературы на живопись и музыку и, в частности, о наиболее очевидных формах этого влияния: живопись иллюстрирует литературные произведения, следовательно, вступает в зависимость от нее, музыка создается на тексты, заимствованные из лирических произведений или, если это опера, из поэм, драм, романов. Но влияние музыки или живописи на литературу стали серьезно изучать только в недавнее время. Живопись и музыка лишены слова, сюжеты их не могут составить содержания романа или драмы, так как они либо очень неопределенны (как в музыке), либо ограничены одним положением или одним мгновением (как в живописи).

Но живопись и музыка оказывают художественное воздействие не только сюжетом в прямом и «литературном» смысле слова. Они производят впечатление своими особыми средствами. Эти средства и впечатления бывают отличны от тех, которыми пользуются и которые производят литературные произведения. Писатель, подпавший под влияние другого искусства, пытается и в своем искусстве разработать те же ощущения. Но это влияние трудно определить и часто расплывается в тумане невыразимых впечатлений.

Тем не менее они существуют и при более или менее осторожной методике поддаются исследованию.

И здесь те же законы или, вернее, те же правила работы. Если, анализируя влияние музыки на литературу, мы будем искать внешних соответствий и сходств, мы можем ничего не найти или найдем ничего не значащее сходство. Если эховидные рифмы Гюго мы будем сравнивать с ритмами «Служанки-госпожи» Перголези или «Сороки-воровки» Россини, то, вероятно, мы не придем ни к каким полезным результатам и ничего не сможем доказать. Может быть, менее рискованны были бы поиски в другом направлении. Рационалистическая правильность эпохи классицизма проявлялась во всех видах искусства. Борьба с рационализмом также должна была проявиться во всех видах искусства — нужно было понять и изобразить разнообразие действительности, форм душевной жизни, исторических эпох и нравов, нужно было расширить возможности исторических, социальных и национальных сочувствий. Поэтому нужно было ломать догматику классицизма и искать

художественную правду не в жанровых запретах, а в особенностях материала, хлынувшего в искусство из истории и современности.

Эта закономерность, действовавшая во всех родах искусства, могла вызвать очень различные следствия в каждом из них, но вместе с тем определяла общий фронт борьбы и делала возможными взаимосвязи и взаимопомощь между искусствами. Увлечение Шекспиром, Байроном, Вальтером Скоттом и Гете, романтическая поэтика Шлегеля, немецкая философия тождества в известной мере определяли пути нового французского искусства и были действительны для художников и музыкантов в той же мере, что и для писателей. Ведущая роль литературы была для этой эпохи несомненной, хотя содружество живописи, музыки и литературы неизбежно должно было вызвать взаимодействие этих искусств. Исходя из этих соображений, можно было бы поставить вопрос о влияниях Берлиоза и Делакруа на Гюго или других романтических поэтов, но не в плане подражания средствам того или иного искусства — ритмам и оркестровке Берлиоза, колористической гамме Делакруа, — а в плане развития нового понимания мира реального и мира души, и вместе с тем расширенных законов искусства. Встречи различных искусств, с нашей точки зрения, могут быть плодотворными в том случае, если они проникнут из периферийной сферы ощущений в более глубокие области душевной жизни, в творческое сознание художника.

Во Франции существовало понятие, обозначавшееся словом «chanson», в Германии — понятие, обозначавшееся словом «lied». По-русски то и другое слово переводится одинаково: «песня». Но понятия эти разные. Проникновение «lied» во французскую музыкальную и — шире — художественную культуру было событием весьма значительным. Оно вызвало новые, более интимные, менее рационалистические формы художественного переживания и помогло развитию новых направлений французского искусства.

Жермена де Сталь, спасаясь от преследований Наполеона и пересекая степи Украины и Великой России от австрийской границы до Москвы, кажется, первая «услышала» как художественные произведения русские народные песни. Она обнаружила в этих протяжных мелодиях, в этой хоровой песне нечто совершенно новое, явление какого-то другого мира, что-то непонятное и вместе с тем важное, как выражение большой коллективной души народа накануне западного нашествия. С тех пор русская песня, не похожая ни на «chanson», ни на «lied», вошедшая в плоть и кровь большой русской музыки, продолжает волновать Европу, как все еще не совсем понятная форма искусства, как вечно действующая загадка.

Первые оперы Вагнера, поставленные в Париже, вызвали долго не прекращавшиеся бои. Известно, какое участие приняли в них литературные критики, писатели и поэты. В последнее время стали серьезно изучать влияние Вагнера на французскую литературу,

в особенности на поэзию и драму символизма. Трудность проблемы и методики исследования до сих пор не позволяет прийти к сколько-нибудь точным выводам: влияние бессловесного искусства трудно определить словами, в то время как влияние вагнеровских драм можно легко понять как влияние литературное и тем обойти подлежащую разрешению проблему. Между тем мыслить французскую поэзию второй половины XIX века без Вагнера нельзя, так же как нельзя мыслить французскую музыку конца века без поэзии символизма.

Когда-нибудь, и, может быть, очень скоро, вопросы взаимодействия различных искусств будут изучаться почти так же широко, как вопросы взаимодействия внутри литературного процесса, и в том же международном плане.

8

Но что такое влияние? Во всех приведенных случаях оно понималось по-разному. По-разному оно понимается и в работах компаративистов. Можно говорить о знакомстве с тем или иным произведением или творчеством, или об успехе писателя в другой стране. Можно говорить о подделках под популярного автора, о пародиях на него. Можно изучать причины неприятия данного автора в той или иной стране или среде, борьбу с ним. И все эти формы контактов можно было бы назвать формами влияния, сопровождающегося восхищением, или негодованием, или более или менее спокойным усвоением.

Потому что всякое знакомство с литературным произведением есть вместе с тем усвоение его. Знакомство может осуществляться без помощи перевода, в подлиннике. Но и здесь могут быть всякие формы. В билингвистических средах в подлиннике могут прочесть иностранное произведение массы читателей, как в прежнее время в Эстонии немецкого автора или в Пьемонте — французского. При билингвизме усвоение иностранного произведения, написанного на втором языке, оказывается массовым, оно проникает в литературное сознание широких читательских кругов без помощи перевода, вместе с культурой страны второго языка. Если билингвизма нет, то, говоря о проникновении в данную страну какого-либо произведения, приходится изучать переводы, которые также являются большой и трудной проблемой.

Переводы иногда заключают в себе серьезные ошибки, в корне меняющие смысл подлинника. Так, в переводе «Разбойников» Шиллера, сделанном М. М. Достоевским, Карл Моор говорит слова, прямо противоречащие подлиннику: «Они (законы) требуют жертвы, которая показала бы свое несокрушимое величие», пишет М. М. Достоевский, хотя у Шиллера говорится о жертве, которая должна была примирить Карла Моора с оскорбленными им законами и порядком.

В переводе Карл Моор не признает своей ошибки, которая заключалась в нарушении закона, он остается бунтарем до конца. Очевидно, читатели, знакомясь с этим произведением по переводу М. М. Достоевского, едва ли могли воспринять основную мысль Шиллера и понимали Карла Моора без того «исправления», которое внес автор в характеристику своего героя. Если бы русский читатель знакомился с «Отцом Горио» Бальзака только по переводу-пересказу А. Н. Очкина, напечатанному в «Библиотеке для чтения», то он был бы вправе счесть Растиньяка злодеем, лишенным всяких нравственных чувств, так как Очкин заставил его вступить в сделку с Вотреном и заключить брак с мадемуазель Тайефер. Тем самым в переводе была уничтожена основная проблематика романа, составлявшая предмет особых забот Бальзака.

Что же касается стилистической переработки подлинника, подбора лексики, синтаксиса и т. д., то здесь переводчик пользуется гораздо большей свободой и может сознательно или бессознательно менять ключ, тональность, художественную ориентацию произведения и перестраивать его выразительные средства в том плане, который подсказывают ему условия его страны и его личная литературная поэтика.

Если бы Галан перевел «Тысячу и одну ночь» на французский язык так же точно, как она была переведена на русский в 1920—30-е годы, французский читатель начала XVIII века остался бы совершенно равнодушен к арабским сказкам, и восточное влияние с гораздо большим трудом проникало бы в европейские литературы. Если бы Т. Перси не подправил старинных баллад, которые он опубликовал в 1765 году, они не имели бы такого ошеломляющего успеха и не оказали бы влияния на несколько поколений европейских читателей. Вальтер Скотт вполне понимал эту историческую необходимость, когда печатал «Песни шотландских пограничников» со своими исправлениями.

Еще одна дополнительная трудность для компаративиста заключается в том, что переводный язык живет другой жизнью, чем язык оригинальной художественной литературы. Теория перевода, требования, предъявляемые к переводчику, развиваются своим особым путем, иногда как будто не совпадающим с развитием литературного языка. Здесь вступает в игру особая закономерность — отношение к иностранному тексту, например желание русифицировать его или сохранить его иностранную специфику. Меняются средства, которыми переводчики пытаются достигнуть той или иной цели. Часто переводческий язык устаревает быстрее, чем язык оригинальной литературы, и через известный период времени трудно бывает понять художественное значение перевода в общем развитии литературного языка. Меняется отношение к переводимому автору: то, что когда-то казалось глубоким проникновением в дух иностранного писателя, спустя несколько лет представляется его искажением. Чтобы определить направление,

в котором могло действовать переведенное произведение, нужно учесть и эти специфические проблемы перевода.

Часто писатель приходит в другую страну через посредство третьей, словно луч, проникающий через полупрозрачную среду, так как совершенно прозрачных сред в истории литератур не бывает. Среда-посредник, прежде чем передать писателя другой среде, трансформирует его, накладывает на него свою печать. Так и идет он, заново истолкованный, в странствия по чужим культурам, чтобы в каждой из них пережить очередной метемпсихоз. Разумеется, в стране-посреднике писатель может подвергнуться двойной интерпретации, в зависимости от борьбы классов и литературных направлений. В таком случае он может перейти границу в своем двойном образе и, следовательно, функционировать в новой стране двояко. В XVIII веке английские писатели в России читались во французских переводах и переводились с французского. То же случилось с Вальтером Скоттом и Байроном. Читали во французских переводах и Шиллера, и Гете, и А. В. Шлегеля. Какими языками и в какой степени владели русские писатели и критики в тот или иной период — вопрос немаловажный для русско-европейских связей.

Но дело не только в переводах: страна-посредник вместе с переводным текстом навязывает и портрет писателя, который создается ее критикой. Так, для восприятия Байрона в России на первых этапах важен был образ поэта, созданный французской байронической литературой.

Некоторые писатели словно сознательно принимают на себя роль посредника между своей и иностранными литературами. Пушкин называл себя министром иностранных дел русской литературы, Тургенев с его европейским образованием и знанием нескольких языков много сделал для знакомства России с европейскими литературами и Европы — с русской. В Италии XVIII века такую роль сыграл Джузеппе Баретти, писавший по-английски об итальянской литературе и по-итальянски об английской. Книги мадам де Сталь «О Германии» и в меньшей мере «Коринна, или Италия» создали образы этих стран, имевшие огромное значение не только для французской литературы.

Часто говорят, что успех произведения и его влияние — вещи совершенно различные, что успех может быть очень велик, а влияние ничтожно. Если иметь в виду только такое влияние, которое оставляет на произведении ясно различимые следы, то с этим взглядом можно согласиться. Если же под влиянием понимать изменения в художественном сознании, которые происходят при встрече с иностранным произведением, то связь между успехом и влиянием представится в другом свете.

Прежде всего успех, то есть массовое знакомство с данным произведением и в большинстве случаев массовое его приятие, несомненно оказывает влияние на художественную культуру дан-

ной страны. Эта общая художественная культура не может не повлиять на писателя, сообщив ему свое движение или вызвав его сопротивление.

С другой стороны, успех и влияние — понятия неравнозначные уже по той причине, что успех — явление массовое, а влияние индивидуальное. Успех может быть определен массой людей, далеких от писательских кругов, и писатель может оказаться вне общего увлечения. Наконец, успех различных писателей может быть распределен между различными группами читателей.

Самое понятие успеха различно для разных национальных культур и эпох, так как оно зависит от состава читательских масс. Одно дело, когда книги читают только узкие круги интеллигентов-профессионалов, — другое, когда их читают консьержи XIX века или таксисты XX-го. Решающее значение в этом взаимоотношении успеха и влияния имеет структура данного общества — большее или меньшее расхождение культурного и экономического уровня между различными классами или группами населения и связанная с этим дифференцированность читательских кругов. Разумеется, эти законы и соотношения были совершенно иные, например, в дореволюционной России, чем теперь в Советском Союзе.

В 1820-е годы П. С. Балланш отметил факт, ему, либералу и историку, особенно понятный. Некоторых писателей прошлого мы читаем с наслаждением, отдавая дань их уму и искусству, но нам они, так сказать, ни к чему. Боссюэ писал превосходные проповеди, но они не участвуют в литературном развитии XIX века.

Современная французская критика ввела в обиход понятие «присутствия» («présence»). Писатель прошедших эпох «присутствует» среди нас, если активно участвует в современной культуре, вторгается в мысль новых поколений и затрагивает проблемы, стоящие на очереди дня. Говорят, лет десять назад во французской литературе остро ощущалось «присутствие» Бальзака, теперь будто бы больше «присутствует» Стендаль. Понятие «присутствия», так же, как наблюдение Балланша, помогает определить немаловажные нюансы общественной функции писателя.

В XVIII веке часто говорили о том, что существует две литературы: та, которую уважают, но не любят, и та, которую любят, но не уважают. К первой категории относили высокую трагедию, ко второй — драмы, фарсы и романы. И это различие, особенно важное для периодов строгой литературной регламентации, можно было бы использовать для изучения историко-литературных явлений.

Другая форма влияния, понимаемого в широком смысле слова, — неприятие того или иного литературного явления, творчества или школы.

Неприятие, сопровождающееся полемикой, дискуссиями, борьбой, оказывается сильно действующим фактором литературного

развития. Спорящий должен познакомиться с тем, что он отвергает, следовательно, познать и исследовать новую форму искусства. Он должен поставить проблему, которая разрешается в данном произведении, чтобы разрешить ее заново и иначе, а это вводит в его сознание новые факты и возможности мысли. Он должен вести бой на чужой территории, что уже само по себе является некоторым завоеванием, независимо от результатов боя. Выиграет он его или проиграет, — и в том, и в другом случае он поднимется сам и поднимет литературную мысль на более высокую ступень.

Бывает так, что об иностранном писателе очень много толкуют в журналах, книгах и даже газетах, но в художественной литературе его влияние как будто обнаружить нельзя. Тогда говорят, что этот писатель никакого «настоящего» влияния на литературу не оказал, что это была простая шумиха, вызванная нелитературными соображениями, что никто не читал произведений хваленного автора, а если и читал, то без всякого серьезного результата, а если и хвалил, то из снобизма, чтобы не отстать от моды, — так же как люди, лишенные музыкальных интересов, посещают серьезные концерты, чтобы не прослыть отсталыми.

Конечно, все это возможно. Возможно, что нелитературные причины иногда определяют внешний успех произведения или целого течения, которое не говорит ни уму, ни сердцу тех, кто толкует о нем и распинаяется из любви — не к искусству, а к новизне.

Но возьмем более серьезный случай. Критика глубоко и интенсивно обсуждает писателя, например драматурга, а драматурги словно не знают о существовании этого писателя и как будто не прилагают никаких усилий к тому, чтобы воспользоваться чем-то из его наследия. Это случается часто. Сделать вывод о том, что никакого реального влияния данный автор не оказал, нет оснований. Можно предположить, что влияние это шло где-то под поверхностью, что литературу интересовали не вопросы жанра, композиции, стиля и т. д., а понимание жизни, отношение к искусству, более общие вопросы эстетики. Драматурги, усваивая эти глубинные импульсы, идущие от данного драматурга, осмысливают их в другой форме, не похожей на форму, им предложенную. Значит, влияние несомненно, хотя его трудно обнаружить с первого взгляда, хотя сходство по внешним признакам отсутствует. Таково влияние Шекспира на драматургов-классиков, например на Вольтера и особенно на Альфьери, эстетика которого шла как будто в направлении, прямо противоположном шекспировскому: уменьшение числа действующих лиц до минимума, до четырех, устранение эпизодов и побочных действий, почти абсолютное единство интереса, понятого в чисто классическом смысле, уничтожение лирических сцен и т. д. И тем не менее шекспировская стихия сильно отразилась на творчестве Альфьери по другим, ме-

нее заметным и более глубоким каналам, — прежде всего в понимании страсти и душевной жизни вообще.

Но вот другой тип влияния Шекспира — в эпоху, когда европейская литература пытается освободиться от регламентированных форм искусства и разламывает всю систему классических правил. В своей юношеской драме «Гёц фон Берлихинген» Гете, как будто в этом только и заключается все дело, дробит действие на множество мелких сцен, увеличивает время действия, количество персонажей и массу событий, непрерывно меняет декорации. Поэтому влияние Шекспира на эту драму можно заметить с первого взгляда. Однако причины этой реформы жанра лежали глубже: задача заключалась в том, чтобы приблизить искусство к действительности, с возможно большей конкретностью воспроизвести средневековые эпохи крестьянской войны и с особой силой выразить проблемы, волновавшие Германию во времена «Бури и натиска».

Лет через шестьдесят после «Гёца» Пушкин написал «Бориса Годунова», в котором также ломаются все классические правила, также возникает народная толпа и общество предстает в вертикальном разрезе, от царя до нищенствующих монахов. И здесь ломка жанра происходит ради глубоких целей художественной правды, новой формы типизации и разрешения важнейших общественно-политических проблем.

Величайшим пропагандистом Шекспира в Германии был Гердер. Он определил новую точку зрения на английского драматурга, он вывел его за узкие рамки искусства и рассматривал его творчество как непосредственное воплощение жизни, без правил, без хитростей, без трюков и забот о форме. Для него Шекспир не был драматургом, он был скорее демиургом, то есть художником в высшем смысле слова, Творцом с большой буквы. Именно поэтому Гердер вдохновил Гете на его средневековую драму. Подражать Шекспиру Гете смог только после того, как усвоил взгляд на Шекспира как на творца, отвлекшись от проблем жанра. И только после этого он вернулся к этим проблемам и создал драму, которая с такой как будто рабской точностью и с преувеличениями, характерными для подражателей, копирует свой образец.

Гизо не писал никаких драм, но он написал статью о Шекспире, которая создала философию этого великого творчества, принятую в своих важнейших положениях всеми теоретиками и практиками французского романтического театра. Для Гизо драматическая форма, в которой Шекспир излагал свои замыслы, была важна, как наиболее народная в то время форма искусства, требующая как необходимого условия своего существования непосредственного участия народа, — ведь без зрителя представление невозможно, а публика, ограниченная одним только высшим сословием, неизбежно ограничит и погубит искусство узостью своего вкуса и своим неприятием большой художественной правды. Гизо

отвергал правила, потому что они требовали формы мысли, не соответствующей требованиям современности. Творчество Шекспира было для него осуществлением демократизма, свободы, но не анархии, разума, но не рационалистического насилия над чувством и историей.

«Эрнани» Виктора Гюго выражал философию Гизо, или, вернее, «доктрину», которой Гизо был главным представителем. Гюго, вслед за Гизо, увидел в эстетике шекспировской драмы разумную свободу, широкое, почти пантеистическое принятие человека и жизни и нравственное начало, подчиняющее свободу высшей необходимости долга. Отсюда и подражание Шекспиру, но такое же свободное, как у Гете и у Пушкина, — подражание, которое по существу является свободным созданием новых ценностей.

Влияние Вальтера Скотта на европейские литературы 1820—1830-х годов было не менее разнообразно и не менее сильно. Так же как вдохновенная Шекспиром драма, исторический роман, вдохновенный Скоттом, прошел по всем странам Европы и определил основные структурные особенности жанра, его темы и проблемы. Но величайшей ошибкой было бы считать, что влиянием Скотта можно объединить и определить все исторические романы, появлявшиеся в эту эпоху во всех европейских странах.

Есть писатели, которые интерпретируются не столь многообразно. Это объясняется не узостью их творчества — творчество их, может быть, и разнообразно, и богато, — а идейными обстоятельствами эпохи, благодаря которым только один элемент данного творчества воспринимался остро, подавляя все остальные. С именем писателя ассоциируется только одна идея или один образ, словно торжествующий на развалинах всего творчества.

В свое время историки литературы говорили об «эпохе байронизма», имея в виду период 1810—1830-х годов. «Байронический» герой прошел по всем европейским литературам и утвердился в них более или менее основательно. Этот герой был довольно монолитным, с ограниченным числом постоянных элементов и с еще меньшим числом элементов переменных. Влияние осуществлялось главным образом благодаря суггестивности этого байронического героя.

Байронический герой и герой Байрона не могут быть отождествлены. Во-первых, потому, что герои Байрона не очень похожи один на другого, и, например, между Чайльд-Гарольдом и Корсаром, между Дон-Жуаном и Беппо большая дистанция. Во-вторых, потому, что байронический герой имел схожих с ним предшественников в Англии, во Франции и в Германии. Герой поэм Вальтера Скотта, Жан Сбогар Шарля Нодье, Карл Моор Шиллера, многие другие из серии «благородных разбойников», столь распространенных в европейской литературе, и, — по другой линии, — Рене Шатобриана и Оберман Сенанкура часто и не без основания сравнивались с героями Байрона. Вместе с тем понятие байронического

героя включило оттенки, заимствованные у этих байронических персонажей.

Конечно, за десятилетия европейского байронизма влияние Байрона или связанного с его именем героя меняло свой смысл. Так, французскую литературу, которую, так же как русскую, Байрон глубоко волновал в 1820-е годы, привлекала байроновская «меланхолия» и «сатанизм», в 30-е — «страсть и ирония».⁷ Но несмотря на это весьма впрочем существенное изменение функции Байрона, байронизм оставался величиной сравнительно стабильной.

Особого внимания требуют случаи, когда писатель, испытывая какое-нибудь влияние в течение всей своей жизни, в различные периоды воспринимает это влияние по-разному. Так произошло с Бальзаком, всегда восхищавшимся Вальтером Скоттом и всегда находившим у него новые поучения.

В молодые годы Скотт был для Бальзака мастером неистовых и «страшных» приключений на средневековом фоне. Очевидно, он воспринимал Скотта в неизбежных для того времени ассоциациях с историческим и «черным» романом XVIII века или эпохи Империи. Приблизительно так же должны были воспринимать его в России, например, Бестужев-Марлинский или Масальский. Затем, в 1827 году, когда Скотт получил во французской критике более глубокое истолкование, когда он крепко связался с историческими задачами современности, Бальзак написал первый вариант своего действительно исторического, а не приключенческого только романа, который через два года получил название «Последний шуан, или Бретань в 1799 году». В густом местном колорите и напряженном драматическом действии историческая проблема приобретает остро политический смысл, развиваются идеи национального единства вокруг «принципов 1789 года» и «либеральной» конституционной монархии.

Но вот исторический роман сходит на нет и ведущим жанром становится повесть из современной жизни. Теперь цель Бальзака — точное изучение современности, как эпохи, определенной особой формой общественных отношений, борьбой классов, перераспределением богатств, изучение связанных с этими процессами нравов и типов людей, сформировавшихся в новых условиях. Понимать и изображать эпоху в ее закономерностях и исторической обусловленности Бальзак учился у того же Скотта, да иначе и не могло быть, так как не было у него другого учителя, который мог бы дать ему такие образцы философско-исторического и вместе конкретно-живописного изображения общества.

Как-то в Милане, в салоне графини Маффей, знаменитый уже в то время Бальзак говорил, что тайну изображения нравов он нашел в романе Вальтера Скотта, заменив средневековых героев, паладинов, трубадуров, владельцев замков — чиновниками, столо-

⁷ Ср.: E. E. St è v e. Byron et le romantisme français. 1907.

начальниками, менялами, ростовщиками, сыщиками и химиками. Бальзак сильно упрощал процесс своего учения у Скотта, и дело было, конечно, не в замене одних персонажей другими. Но по существу он был прав, и его слова соответствуют и тому, что он писал в своих статьях, и общим процессам, которые происходили во французской литературе на рубеже 1820—1830-х годов. Поэтика повести из современной жизни была как будто противоположна поэтике исторического романа, но она выросла на нем и из него возникла.

Прошла пора повести, изображавшей современность в виде фрагментов, выхваченных из широкого потока жизни. Повесть перерастала в роман, и вновь возникла проблема композиции, волновавшей исторических романистов в 1820-е годы. Как изобразить в одном произведении все общество во всех его разрезах, в движении от прошлого к будущему, с сюжетом, имеющим философско-исторический смысл? Поэтика скоттовского романа как будто была здесь неприменима, так как в романе из современной жизни отсутствовало историческое событие, определявшее сюжетный материал, конфликты и композицию исторического романа. Однако взаимоотношения персонажей и их групп, связи между различными слоями общества, движение повествования — все это искусство Скотта Бальзак вновь эстетически пережил и осмыслил, когда разрабатывал формы своих больших романов. Первым из них был «Отец Горио», сложный и цельный, разнообразный и единый роман из современной жизни, открывший собою «Человеческую комедию».

Но, может быть, еще большее значение имели для Бальзака изображенные Скоттом народные типы. В «Шуанах» это были солдаты и офицеры революционной армии и темные бретонские крестьяне, со своим невежеством и героизмом словно вышедшие из шотландских романов Скотта. Затем солдаты в отставке, гризетки, говорящие на бойком парижском жаргоне, как Джини Динз говорила на шотландском наречии, верные служанки, напоминающие Калеба из «Ламмермурской невесты», каторжники, находящиеся в войне с обществом, — своего рода «дети тумана», попавшие в трущобы современного Парижа. Дело не в сходстве того или иного бальзаковского персонажа с персонажем Скотта, а в общей тенденции шотландских романов, помогших Бальзаку заметить этот «четвертый» класс, который он знал плохо, которого почти не замечал, увлеченный поразительными судьбами первых трех классов и связанной с ними проблематикой классовой борьбы.

Так, на протяжении всего своего творчества Бальзак имел рядом с собой своего первого учителя. Скотт менялся вместе с ним и в его сознании, подобно Протею, в зависимости от творческих потребностей рвущегося к новым целям Бальзака. Кто кого изменял и подгонял в этой эволюции от приключенческих и черных романов через роман исторический к повестям, а затем к романам

из современной жизни: Скотт ли Бальзака или Бальзак Скотта? Кто первый указывал своему спутнику еще не завоеванные рубежи, еще не познанные художественные формы? Очевидно, это был процесс обоюдосторонний, процесс взаимодействия — иначе невозможно было бы его понять.

Иногда писатель, перейдя границы своей страны, вторгается в литературу столь на него не похожую, что долго живет и действует в ней, словно инородное тело. Его влияние можно обнаружить без труда, так оно специфично и единственно. Примером может служить вторжение Шекспира в европейские литературы в XVIII и в меньшей мере Скотта в XIX веке.

Но в других случаях не один или два, а целая группа писателей действует в одном направлении, и указать на один источник света, умолчав о других, значит исказить природу данного литературного процесса.

Трудно бывает, например, выделить влияние того или иного французского классического драматурга на английскую или немецкую драматургию той же эпохи. Сказав, что Драйден — английский Корнель, а Отвей — английский Расин, мы не исчерпаем проблемы, так как в том же направлении могли действовать другие драматурги и теоретики эпохи. Здесь, очевидно, имеют значение уже не столько отдельные поэты, сколько целая школа, сумма доктрин и эмоций, воплощенная с большей или меньшей полнотой в том или ином творчестве. Впрочем, Корнель и Расин, особенно в XVII веке, друг другу противопоставлялись, как две противоположные тенденции, и потому действовали не только совместно.

Это относится к эпохам, когда целое литературное направление неудержимым потоком заливает другие литературы. Тогда писатель в сознании воспринимающего неразрывно связывается с этим направлением, как, например, Буало, «бездарных рифмачей суровый судия», или «Гюго с товарищи, друзья природы».

Но иногда весьма различные писатели, принадлежащие к разным литературам, эпохам и школам, оказывают на какого-нибудь писателя или группу писателей влияние, действующее в одном направлении, и потому трудно бывает в этом коллективном влиянии выделить часть, принадлежащую каждому из них.

В своей борьбе с классицизмом и в поисках новой литературы, соответствующей потребностям и свойствам послереволюционных поколений, Стендаль видел спасение в «энергии». Это понятие превращалось у него в эстетическую категорию, которую он пытался найти в других литературах, но только не во французской. Он нашел ее у Данте, у Байрона, Шекспира и Скотта. Стендаль отлично видел несводимость всех этих «романтических», по его терминологии, писателей к одному знаменателю или к одной эстетике. Каждый из них давал ему нечто неповторимое, особый строй мысли, особую эмоцию, которую он пытался сохранить в своей памяти и в своем творчестве. Но у всех них его поражаало одно

качество — энергия. Данте с его католической боязнью ада, Шекспир со своим глубоким, возрожденческим приятием всего, что живет в человеческом сердце, Байрон с его ненавистью и аристократическим презрением, Скотт с его привязанностью к каждому проявлению исторической жизни оставили свой след на его личности художника, и по некоторым хотя бы и шатким признакам этот след можно обнаружить в том или ином углу его творчества. Но все они в равной мере учили его энергии, самому основному и главному, что он видел в литературе и ради чего писал. Разложить эту равнодействующую на отдельные, составившие ее силы значило бы члнить единое и не столько разделять волокна, сколько резать по живому.

9

До сих пор мы говорили о влиянии художественных произведений или идей на творчество одного или многих писателей. Однако, существует еще одна величина, которую следует учитывать: это образ самого писателя, возникающий из его произведений, из его биографии, из личных встреч с ним. Некоторые писатели, даже оказавшие огромное влияние на развитие литературы, скрыты за своими произведениями, поглощены ими, и их личность вне их творчества не играет никакой роли в жизни их произведений. Так, Расин, как образ человека, создавшего «Федру» и «Ифигению», не вызывал интереса ни у зрителей, ни у прославлявших его критиков. Некоторый, но незначительный интерес вызвала личность Корнеля — очевидно, благодаря своей борьбе с Академией и лирическим произведениям. «Война и мир» и «Анна Каренина» сделали Толстого великим писателем, но личность его заинтересовала мировую общественность после того, как начался «учительный» период его жизни, пора народных рассказов и опрошения.

Нечто иное произошло с Байроном. Великая слава, окружавшая его в первой половине XIX века, скоро стала снижаться. Поэмы его стали менее популярны и на родине, и за ее пределами. Зато его образ привлекал к себе все большее внимание. Он стал пониматься не только как литературное направление, не только как позиция героев Байрона по отношению к действительности, но, главным образом, как его собственная позиция и даже как сумма некоторых черт его характера. Удивительно, что этот образ автора был извлечен не из его биографии, а из его поэм, и преимущественно из поэм раннего периода. Биография лишь пристраивалась к этому образу. Это отчаявшийся лорд, влачащий свое разочарование и свою скуку по южной Европе. Его гибель в Греции, которую он защищал, казалась иногда не столь важным событием, как его разрыв с женой, изгнание, красота и спортивные достижения. Действительный образ Байрона жестоко искажался и подвер-

гался самым странным толкованиям. Его личность была заново сотворена легендой из клочков его произведений и его биографии.

Некоторую аналогию представляет собою полубогемный образ Лермонтова, которого тоже пытались отождествить с его героями, с Демоном, с Печориным. . .

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник, —

писал Лермонтов, имея в виду не столько свои произведения, сколько складывавшееся уже в то время представление о нем, и не столько отрицаая, сколько продолжая его в том же байроновском духе. Современное литературоведение исправляет легенды и восстанавливает подлинный, более сложный и более привлекательный образ великих поэтов. Освобожденные от маски, надетой на них поклонниками и критиками, они оказываются и более действительными. Их творчество предстает в большем разнообразии, во всей силе своих художественных воздействий и богатстве мысли. То, что когда-то создало им славу, сузив их творчество до пределов одного воображаемого персонажа, уничтожается для того, чтобы ввести их вновь в широкую посмертную жизнь.

Важным фактором в истории международных литературных связей является и образ страны, сотворенный воображением историков, критиков, философов, — читателей разных вкусов и интересов.

Сказочные страны Американского континента, исчезнувшие с лица земли после европейского завоевания, возникли на горизонте европейской мысли вскоре после того, как они погибли от европейского нашествия. Образ добродетельного дикаря, взлелеянный и оплаканный Лас Касасом и другими миссионерами, привлек к себе философов и писателей в течение нескольких столетий. От Вольтера до Руссо, от Шатобриана до Виньи, в самых разных планах и направлениях этот образ работал над европейским сознанием, разрушая феодальную идеологию, готовя революцию, развивая интернациональные симпатии и чувство международной ответственности.

Но это не столько образ государства или страны, сколько образ древнейшей, «естественной» цивилизации, противопоставленной цивилизации современной, — приблизительно то же, что образ цыган в XIX столетии.

Образ Соединенных Штатов Америки в конце XVIII века имел большое значение для развития революционных настроений в Европе, отразившихся и в художественной литературе. Образ Великобритании, еще начиная с «Английских писем» Вольтера, долго символизировал государственную систему, на которую ориентировались теоретики XVIII века и первые деятели французской революции. В ту же эпоху Китай с его мандарином ка-

зался просветителям образом просвещенной монархии, которому должны были бы подражать и современные европейские государи.

Это образ государства, который действовал в основном на политическую мысль. Тесно связан с ним, а иногда и противопоставлен ему был образ народа, национальный тип, созданный в зависимости от исторических обстоятельств, от международных отношений, от роли, которую играет народ, его промышленность, его армия, его культура в жизни Европы или всего мира.

Возникновение или эволюция этих национальных типов, какими они существуют в воображении других народов или в своем собственном, до сих пор не исследованы, хотя отлично известны всем европейским литературам, а в настоящее время, очевидно, не только европейским. Римляне оперировали с типом хитрого и раболепного грека («Graeculus» Катона), тупого дака, отважного и добродетельного германца, каким создал его Тацит, чтобы противопоставить его римлянам времен упадка, легко воспламеняющегося и переменчивого галла, «постоянно стремящегося к новизне» (Цезарь). Затем возникли представления о новых национальностях.

Сколько разнообразия в толковании французского национального типа, начиная от мрачной и возвышенной характеристики итальянского поэта («La gente al cui 'l morir non duole» — «народ, которому не страшно умирать») и кончая насмешливыми определениями Сталь, Стендаля, Флобера! Тщеславный фат, заключенный в пределах своей национальной салонной культуры, «жалкий и пустой народ» в поразительном стихотворении Лермонтова и другие, такие же отрицательные оценки народа, который столько сделал для мировой культуры! Или характеристика немцев, начиная от Бугура, сомневавшегося в том, что у немцев может быть ум, и до Ренана, даже после франко-прусской войны считавшего их учителями Европы! Или легенды об «ангლოსаксонской расе», об «индийской мудрости», о «славянской душе»!

Но как бы ни были фантастичны эти представления, они давали пищу философским и даже естественно-научным размышлениям. Особенное значение они имели для развития художественной психологии. Испанец со своеобразным понятием химерической чести много раз исследовался в литературе в самых различных сюжетных положениях и психологических комбинациях. Бездеятельный немец, пренебрегающий практикой жизни и мнением других, живущий наедине со своей нравственной идеей; практический и молчаливый англичанин с неистребимой жадной деятельностью и своим национальным сплинном, склонный к самоубийству из-за чрезмерно обильной мясной пищи; славянин, пребывающий в туманах мечты, откуда он возвращается с непостижимыми философскими и художественными откровениями, — это были не просто готовые штампы, которыми пользуются, чтобы назвать не совсем понятные психологические или культурно-исто-

рические явления. Это скорее загадки, заданные действительностью, особенности духа, которые если нельзя объяснить, то хочется представить себе как можно конкретнее в их алогичной глубине. Если в эпоху классицизма, например, национальные типы казались просто странностями, какой-то «игрой природы» («*ludus patuae*»), которая могла бы развлечь Луцилия или Горация, то позднее, начиная с романтизма и в романтизме особенно, национальные типы стали некоей непостижимостью и тем-то особенно привлекали воображение и ум. Они выходили за пределы рационалистического понимания мира. Исследование этих образов позволяло делать счастливые находки в тайниках души, открывать неизвестные еще состояния сознания и вместе с тем расширять методы психологического исследования.

У Гольдони в «Хитрой вдове», пожалуй, нет еще никаких тайн, и четыре влюбленных персонажа — испанец, англичанин, француз и итальянец — симпатичны и смешны потому, что их монотипные характеры неглубоки и понятны. Но герои Шиллера в восприятии французов или англичан XIX века, но герои Достоевского, Толстого и Чехова в восприятии западного читателя XX века являются бесконечно влекущей тайной, полной обещаний и откровений.

Эти представления оказывают свое влияние на формирование национального характера. Они могут иметь и отрицательное, и положительное значение. Воспоминания из Тацита в определенный момент, например во время национальной германской войны против Наполеона или во время франко-прусской войны 1870 года, помогали немцам ощущать свое историческое призвание, вооружали их мужеством и патриотизмом. «*Furia francese*» должна была сыграть свою роль в наполеоновских войнах, но она же вводила в заблуждение французских шовинистов, требовавших в 1870 году войны с Пруссией и уповавших только на моральные свойства французского солдата.

Иногда эти формулы становятся положительно опасными. Они не только влекут вперед, но и тащат назад. Прежде всего они слишком стабильны. Они сохраняют свою магическую силу в продолжение тысячелетий. Говоря о французах, словами Цезаря объясняли французские революции, бросавшие Европу на новые пути. Говоря о немцах, несмотря на уроки трех войн, ссылались на Тацита. Это вводит в заблуждение не только политических деятелей, но и общественное мнение. Несомненно, что легенда о пассивности немецкого характера, особенно отчетливо выраженная в книге Сталь «О Германии», могла бы объяснить некоторые ошибки во внешней политике обоих Наполеонов.

Качество, свойственное небольшому числу людей, вызванное грустными историческими обстоятельствами и исчезающее вместе с ними, часто считается каким-то национальным, общенародным свойством. Оно воспевается поэтами и тем самым утверждается

в быту, хотя действительность и реальные условия исторического существования народа ни в какой мере не соответствуют старым привычкам.

10

Зарубежные «спутники» и «учителя», неожиданно загорающиеся на небе национальной литературы, как будто увлекают ее на свои пути и меняют до неузнаваемости. Так это и бывает, — но только потому, что при этом изменяются сами спутники и учителя. Восприятие оказывается чрезвычайно активным. Оно трансформирует их творчество, находит в нем то, чего там нет, дополняет тем, что хотелось бы найти, и делает выводы, от которых сам автор мог бы прийти в содрогание. Так, Альфьери с огорчением видел, что его тираноборческие трагедии были созвучны идеологии якобинцев и действовали в том же направлении. Национальный Конвент даровал почетное звание французского гражданина Шиллеру, который с ужасом говорил о французской революции. Бальзак мог бы вознегодовать, услышав речь, произнесенную на его могиле Виктором Гюго, или прочтя воспоминания о нем его почитательницы и друга Жорж Санд. Толстой был бы удивлен, если бы узнал, как воспринимают его возникшие из революции поколения.

Воображение читателя «работает» над книгой, и эта работа является не столько искажением или исправлением, сколько творчеством.

Между тем читателю кажется, что он пассивно и точно воспроизводит то, что создано автором, — ведь он со всем соглашается, все считает правильным и прекрасным. И соглашаясь, он в то же время изменяет самый смысл произведения и делает из него совсем другие выводы. Очевидно, так воспринимал Лев Толстой «В порту» Мопассана, когда исправлял перевод этого рассказа для поучения русского читателя. Но в этом переводе-переделке другая тональность, эмоция и мысль — мысль Толстого, подменившая мысль автора. Хотел ли Толстой исправить Мопассана, думал ли он о том, что Мопассан «ошибся» при изложении грустной истории, происшедшей в каком-то портовом притоне? Вероятно, он хотел только отчетливее довести смысл рассказа до сознания читателя, сделать его более доходчивым.

В других случаях переводчик явно спорит с автором. Он не согласен в оценке событий или персонажей, он его критикует в своих полемических замечаниях, а некоторые места пишет заново, заставляя героев совершать поступки, прямо противоположные тем, какие они совершают в подлиннике. Так поступил упоминавшийся уже А. Н. Очкин, переводя «Отца Горю». Очкин не заметил критического отношения Бальзака к своим персонажам. Ему показалось, что Бальзак одобряет все их поступки и побу-

ждения. Очкин увидел в Бальзаке апологета современного буржуазного общества. Он стал переводить роман для того, чтобы это общество разоблачить иначе, чем это сделал Бальзак.

Бывает так, что, восхищаясь произведением, читатель все же не соглашается с автором, хочет подставить другие оценки, наказать героя или спасти его. Письма читателей, умолявших Ричардсона пощадить Клариссу Гарлоу, свидетельствуют, конечно, о феноменальном успехе романа, но вместе с тем и о том, что он в чем-то противоречил вкусам читателей, традициям, в которых они были воспитаны, взглядам их на справедливость и на нравственный смысл жизни.

Можно утверждать, что всякое влияние есть вместе с тем переработка произведения, которое оказывает влияние, со стороны того, кто это влияние испытывает. Переработка в восприятии, в переводе и в самостоятельном творчестве. Но всякая переработка предполагает несогласие, полемику и борьбу. Таким образом, влияние оказывается также несогласием и борьбой.

Борьба или переработка бывает осознанная — писатель ясно понимает, что он хочет взять в данном творчестве и что отбросить. Но бывает и борьба неосознанная, понятая не как борьба, а как согласие. В судьбе каждого произведения бывают примеры того и другого влияния. Так, влияние Скотта осуществлялось скорее в форме согласия, чем в форме открытой борьбы.

Каждый исторический романист считал себя учеником Скотта, каждый должен был перевести стимулы, идущие от Скотта, на другой материал и в другую историческую обстановку. Прежде всего, это была борьба за местный национальный исторический материал. Читая романы Скотта и вдохновляясь ими, русские, французы, итальянцы, немцы думали о себе, о собственной истории, о поэзии своих национальных нравов и преданий. Восхищаясь Скоттом, они противопоставляли собственную старину чужой.

Делать для своей страны то, что Скотт сделал для Шотландии и Англии, значило продолжать его традицию, но это значило также преодолевать ее. Такое преодоление в огромном большинстве случаев воспринималось не как борьба, а как продолжение, — об этом говорят сотни критических отзывов. Бальзак, даже отказываясь от средневековых сюжетов ради современности, был во всем согласен со Скоттом. Встречались голоса, требовавшие исправлений или дальнейшего развития жанра. Так, Гюго в восторженной статье 1823 года говорит об историческом романе Скотта только как о родоначальнике обширных, всеобъемлющих эпопей в стихах и прозе, которые обещает и даст новая эпоха. Альфред де Виньи считает нужным исправить Скотта, сделав главными героями романа не вымышленных, а исторических деятелей. В настоящую борьбу со своим учителем и литературным «отцом» вступил Стендаль. Опровергая его, уличая его в лицемерии и во всех пороках,

он в течение всей жизни обращался к нему за поучениями и, споря, соглашался с ним. Эта борьба со Скоттом была формой несомненного и очевидного влияния.

Совсем другое происходило с Байроном. Конечно, было много поэтов, воспроизводивших образы Байрона, мотивы его творчества, общую тональность его поэм без сопротивления, ощущая с ним полную свою солидарность. Но это была лишь небольшая плеяда второстепенных поэтов. После первых увлечений и сочувствий началась резкая полемика с Байроном. Отношение к нему многих великих писателей эпохи можно было бы определить как восхищение и неприятие одновременно. Ламартин в знаменитой поэтической медитации 1819 года, сравнивая Байрона с хищным орлом, с Сатаной и богоборцем, вступает с ним в полемику высокого философского плана. Он отрицает его отрицание, рекомендует оптимистическое отношение к миру, ко всему и, оставаясь на позициях полухристианского деизма, открывает себе путь к поэтическому пантеизму демократического характера.

Вальтер Скотт, восхищаясь своим счастливым соперником, горько оплакивал его «отчаяние» и «пессимизм». Человек не может жить в одиночестве, как в крепости или в тюрьме. ореол поэзии и величия не оправдывает позиции, которая делает человека человеконенавистником. Как бы ни велики были возможности большой души, но она всегда меньше, чем душа всего человечества. Индивидуализм приводит к мизантропии, суживает горизонты, ограничивает мысль и возможности творчества.

Полемика с Байроном проявляется и в романах Скотта — крупным планом в «Черном карлике» и в «Пирате». Ряд образов, связанных с байронизмом не столько по линии сходства, сколько по линии неприятия, в различной философской обстановке утверждают оптимизм, почти пантеистическое приятие мира в его эволюции и в его нравственном совершенствовании. «Аристократизму» поэта-революционера Скотт противопоставляет демократическую тенденцию и узко индивидуалистическому началу творчества — объективное, шекспировское начало.

Гете, улавливая у Байрона тревоги собственной юности, восхищаясь его творчеством и личностью, говорил о полном несоответствии «Фауста» «Манфреду» и о своем несогласии с величайшим поэтом современной Европы. Изобразив его во второй части «Фауста» в образе Эвфориона, Гете должен был ощущать и близость свою Байрону, и принципиальную противоположность своего творчества байронизму.

Шекспировское начало вступает в борьбу с байроническим и в творчестве Гете, и в творчестве Бальзака, отдавшего пиратам и индивидуалистам дань недолгого увлечения. Стендаль с уважением и насмешкой говорит о «разочарованном лорде», в душе которого поэтический гений вступил в борьбу с сословной гордостью. Жорж

Санд вышла из-под власти байронизма в мир пантеистического приятия действительности и превратила свой ранний индивидуалистический протест в борьбу за общество будущего.

Пушкин, глубоко оценивший великого поэта и оплакавший его судьбу, с первых же шагов отверг байронического героя в «Цыганах». И он тоже противопоставлял байроновскому индивидуализму и узости личного опыта шекспировскую объективную и всеохватывающую стихию. В «Евгении Онегине» он поднял проблему байронизма до таких философских и психологических обобщений, что и до сих пор этот изумительный «роман в стихах» сохраняет всю свою силу и актуальность и, вероятно, сохранит до тех пор, пока будут существовать проблемы индивидуализма, нравственности и смысла жизни.

Лермонтов перестраивал байронического героя, захватившего его с юношеских лет, в течение всей своей недолгой жизни и, преодолев в прозе то, что труднее было преодолеть в поэзии, закончил «Героем нашего времени», которого с этой точки зрения тоже можно характеризовать как восхищение и неприятие одновременно.

Иначе Байрон воспринимается английскими рабочими, чартистскими поэтами, современным советским читателем. Для нас такие определения, как «разочарованный лорд» или «индивидуалист-мизантроп», ничего не объясняют в творчестве Байрона. Наш читатель видит в нем поэта, положившего свой труд и свою жизнь на борьбу со злом.

В формуле «восхищение» и «неприятие» второй термин более отчетлив, чем первый. Понятны цели, ради которых шла борьба с байронизмом. Но какую роль играло «восхищение», если оно сопровождалось неприятием и борьбой? Какова была его художественная активность? Не было ли это праздным ощущением, ничего не значащим и ни для чего не нужным?

В истории литературы не существует ничего не значащих чувств. Борец за свободу, за право на мысль и на сомнение, Байрон внес в историю европейской цивилизации ценности, которые не могли быть упразднены никаким неприятием. Иначе бессмысленна была бы и борьба, и исправление, и невозможен был бы новый общественно-литературный синтез, возникший из байронического отрицания. Байрон открыл целый мир впечатлений и образов — «бездны», которые поразили и увлекли поколения, расстававшиеся с рационалистическими упрощениями. Переживая и анализируя эти впечатления, люди, вышедшие из революции, сделали так много психологических, философских и социальных открытий, так обогатились скорбью и мыслью, что создали заново литературное сознание своей эпохи. Конечно, нельзя назвать эту эпоху «эпохой Байрона», потому что с тем же основанием ее можно было бы назвать именами других «властителей дум», но представить себе ее без Байрона невозможно.

Таким в своих основных чертах представляется нам форма влияния Байрона на европейские литературы. Но бывают случаи влияния, когда как будто невозможно говорить о восхищении, — случаи влияния, возникшего из отвращения.

В 1870-е годы Золя в России имел шумный успех. Переводили его романы и статьи, критиковали и изучали его метод. Под его знаменем возникал русский натурализм. Споры о нем выходили за пределы чисто литературных вопросов и превращались в борьбу за мировоззрение.

Достоевский впервые прочел Золя (очевидно, «Чрево Парижа») в 1876 году, в Эмсе. «Едва могу читать, такая гадость», писал он жене. И тем не менее в романе, который он в это время уже задумывал, остались следы «Ругон-Маккаров». В «Братьях Карамазовых» Достоевский как будто воспроизводит те основные положения Золя, вокруг которых в это время велись самые тяжелые бси. В 1876 году уже появилось на русском языке предисловие Золя к первому тому его серии, и Достоевский, несомненно, должен был с ним познакомиться. Он как будто принимает теорию наследственности, которая в то время была неразрывно связана с именем Золя. «Естественная и социальная история одной семьи» — назвал Золя серию «Ругон-Маккаров». «История одной семейки» — называет Достоевский первую книгу «Братьев Карамазовых». Он мог бы назвать ее «естественной и социальной историей», так как она определена и крепостным правом, и законами наследственности.

Достоевский воспроизвел даже структуру семьи Ругон-Маккаров: родоначальник передает своим детям от двух браков порочные, патологические черты, которые дети понимают как родовое проклятие. Это «карамазовский вопрос», биологический и социальный одновременно. Признаки этой семьи те же, что и семьи Ругон-Маккаров: «сладоэстрастики, стяжатели и юродивые». Карамазовский «безудерж желаний» — точный перевод «*débordement des appétits*», — слова, которыми Золя определил изображенную им семью. В каждом из братьев Карамазовых патологическое начало отца проявляется по-разному — так же, как в семье Ругон-Маккаров, отпрыски которой, по словам Золя, «на первый взгляд кажутся глубоко различными, но при анализе оказываются тесно связанными». Достоевский словно идет вслед за Золя, он как будто и не скрывает этого и даже, может быть, иногда намеренно обнажает свои «встречи» с ним.

Это, конечно, влияние. Но оно особого рода. Достоевский воспроизводит положения Золя с тем, чтобы их опровергнуть. Теория среды, наследственности, физиологической предопределенности — все это может объяснить побуждения животного или человека, подобного животному, но мало что значит в жизни высокой души. Ракитин объясняет «карамазовский вопрос» так, словно все Карамазовы — только биологические организмы, лишенные нравст-

венного чувства, то есть на языке Дмитрия Карамазова — подлещы. Но Карамазовы — не подлещы, они философы, отвечает тот, из-за которого возник самый этот вопрос. Золя, его учитель Клод Бернар, которого Дмитрий вспоминает на суде, адвокаты, которые, оправдывая преступников, говорят о «силе обстоятельств», о «среде», заедающей человека, видят в человеке только аппетиты, но не видят нравственной силы, освобождающей его от этих физиологических потребностей. «Братья Карамазовы» должны были утвердить это нравственное начало и натурализму Золя противопоставить Шиллера, выросшего на нравственной философии Канта.

Шиллер фигурирует в романе многообразно. Дмитрий Карамазов весь пропитан им. Он цитирует оду «К радости», он тоже «философ», не имея никаких представлений о философии. С другой стороны, отцеубийство и братоубийство, совершающееся в «Братьях Карамазовых», воспроизводит трагедию «Разбойников», на что недвусмысленно намекает сам Федор Павлович, называя себя «правлящим графом фон Моором» и ошибаясь так же, как он.

Стихия Шиллера противопоставлена натурализму Золя. В этих двух литературных традициях воплощены два типа мировоззрения, два типа души и даже две эпохи. Как возникло это противопоставление, почему Золя и Шиллер оказались представителями двух противоположных философских тенденций, объясняет общая идеологическая обстановка 1860—70-х годов, получившая свое осмысление уже в «Дневнике писателя».

Но почему же все-таки Достоевский заимствовал у Золя и постановку проблемы, и структуру изучаемой им семьи, и ее основной наследственный порок, и различные формы его воплощения в братьях от двух браков? Конечно, Достоевский не был согласен с Золя в разрешении проблемы, в объяснении факта, в понимании человеческой души. И в этом, очевидно, не было никакого «восхищения». Но в самом изображении действительности, в характеристике современного общества, не только французского, но и русского, в определении его основной болезни, «безудержа желаний», Золя оказался чрезвычайно близок Достоевскому, ближе, чем какой-либо другой русский или иностранный автор. Ведь сам Достоевский уже в течение десятилетий, начиная с «Преступления и наказания», писал об этом. Прочтя предисловие к «Ругон-Маккарам», он должен был найти в нем точный диагноз интересовавшей его болезни. Может быть, и позже, в конце 1870-х годов, он был того же мнения о романах Золя, которое высказывал в письме из Эмса. Но что диагноз был правильный, что болезнь связана с пороками среды и наследственности, теперь стало для него совершенно несомненно. Если здесь и не было «восхищения», то было согласие, тотчас же исчезнувшее, когда началось исследование нравственных основ личности. И это влияние, вклю-

чившее в себя значительную долю отвращения, было тем не менее и приятием, и исправлением. и яростной, открытой и сознательной борьбой.

Соответствует ли «золаизм», как он был понят Достоевским, мысли и творчеству Золя? По-видимому, так же мало, как байронизм — мысли и творчеству Байрона. Достоевский видел Золя сквозь споры своей эпохи и, создав свой золаизм, осознал его как опасность, с которой нужно бороться.

11

Мы пришли к заключению, что влияние предполагает переработку воспринимаемого в зависимости от надобностей воспринимающей среды. В каком отношении находится эта переработка к оригиналу? В какой мере она искажает его, исправляет или портит? Это зависит от того, каковы потребности воспринимающего: в каждом данном случае переработка должна оцениваться в связи с ее общественной функцией и с общим направлением эпохи.

Несомненно, что любое восприятие есть акт творчества. Но не нужно забывать, что, как всякое творчество, восприятие есть также акт познания. Это как будто самоочевидная истина, но и самоочевидные истины следует повторять.

Иногда восприятие понимают как перенос неких духовных ценностей из одного сознания в другое при полной пассивности воспринимающего сознания. Это неверно. В других случаях восприятие понимают, как произвол воспринимающего, который видит в произведении искусства только то, что сам в него вложил. Это тоже неверно.

Каждый вдумчивый человек, прочтя произведение литературы, чувствует, что с ним что-то произошло, что он немного изменился, заметил что-то новое в жизни и в самом себе и теперь иначе реагирует на действительность, чем прежде. Может быть, это ощущение иногда бывает микроскопически малым, но оно присутствует всегда и свидетельствует о важном историко-литературном факте.

Познание любого явления действительности определено потребностями данного этапа общественного развития. Но, будучи познано, это явление включается в культурно-исторический процесс, изменяя сумму духовных возможностей человека и характер цивилизации. Совершенно то же относится и к художественному произведению. Будучи познано, то есть воспринято, оно также привносит в сознание, а следовательно, и в общественную практику, нечто новое и также, вместе с сознанием, изменяет характер всей цивилизации.

Познание любого явления исторической действительности, как бы это явление ни было первобытно или реакционно, может играть положительную роль в развитии цивилизации. Изучение

законов капиталистического общества помогает установить новый, более справедливый строй. Изучение первобытных культур и дологического мышления, психологии гориллы и поведения молекулы развивает науку и дает не только духовные, но и материальные результаты.

С другой стороны, возможности человеческих сочувствий неограничены. Плач Андромахи и плач Ярославны, страдания Лейли и Меджуна, дяди Тома в своей хижине и принца Гамлета в своем дворце могли бы, если бы была в этом надобность, показать, что представители высшей цивилизации и более совершенного строя не заключаются в своем совершенстве, как в тюрьме, а живут вместе со всем живым единой жизнью понимания и сочувствия. Значит, познание, восприятие и влияние литературы, созданной на заре цивилизации, может быть столь же полезным, как и литературы самой последней общественной формации. Рассуждая в широком историко-литературном плане, нельзя утверждать, что влияние могут оказывать только более развитые литературы на менее развитые.

История показывает, что возможны любые влияния: античных поэмы и драмы на литературы высокоразвитых обществ, древней восточной музыки на европейскую XIX века, поэмы Эдды на оперы Вагнера, древней японской танки на поэтов XX столетия и т. д. Если бы этого не было, то любая новая форма литературы могла бы заглушить всякое понимание великих классических образцов и свести к нулю их художественное значение.

Вместе с тем эллинизация и романизация древнего афревразийского мира, влияние европейской культуры на отстававшие общества других континентов, советской литературы на литературы капиталистического мира свидетельствуют о закономерности влияния литератур прогрессивных обществ на литературы отходящих общественных формаций, иначе распространение новой цивилизации из революционных центров Европы было бы весьма затруднено.

Если исключить из истории литературы какую-нибудь одну из этих двух форм влияния, то были бы невозможны либо литературная традиция, либо дальнейшее литературное развитие.

Значит, любые литературы могут оказывать влияние на любые другие. В Советском Союзе переводятся африканские сказки, поэмы Эдды, произведения Лопе де Веги, Шекспира и Мориака потому, что они говорят о судьбах души и судьбах общества, и, познанные и усвоенные, могут обогатить наше сознание и сделать доброе дело.

Никто не творит в пустоте. Одиночества в литературном процессе не существует. Самый оригинальный писатель связан бесчисленными нитями со всей современной цивилизацией, наукой, традициями. Если он создает нечто необычайно новое, невиданное, то потому, что живет в данную эпоху и в данной точке земного шара, потому, что стоит на плечах бесконечного ряда своих

предшественников. Он постоянно связан с живущими на земле идеями, искусством, литературой. Чтобы понять самого гениального, как и самого пошлого, нужно изучить его в контексте связей и влияний. Здесь сравнительная литература вступает в свои права.

Можно было бы сказать что без сравнительного изучения никакая история литературы невозможна. Не учитывая инациональные влияния, нельзя понять до конца ни данного писателя, ни данную литературу. Но, с другой стороны, нельзя изучать инациональные влияния, не пользуясь другими средствами историко-литературного исследования — биографией, текстологией, политической историей, историей общественной мысли, общей культуры данной страны и ее национальных градаций... Всегда будут существовать и приносить свою пользу все разумно использованные формы историко-литературного исследования, которые в наше время все больше тяготеют к синтезу. Если иногда приходится членить литературоведение на отдельные специальности, то только ради практического удобства.

Смысл сравнительного изучения литературы не только теоретический. Чем глубже и полнее мы исследуем связи, соединяющие литературы нашей планеты, тем больше мы помогаем взаимопониманию народов. Мы глубже познаем национальные литературы, но не в их замкнутости, а в их общении со всем миром. В таком «сравнительном» понимании национальная литература — не закрытый дом, живущий только собственными ресурсами и собственными тайнами. Это дом с открытыми дверями, который принимает каждого доброго пришельца и щедро дает все, что имеет, на благо ищущему, не теряя при этом ничего из своего богатства.

Контакты литератур — это связи между народами. Они помогают нам понять нужды народов и пути к будущему. Это одна из ведущих проблем нашей эпохи. В решении этой проблемы играет свою роль и сравнительное изучение литературы.

