

СТАТЬИ

Е. Н. КУПРЕЯНОВА

К ВОПРОСУ О КЛАССИЦИЗМЕ

I

Наше литературоведение в принципе отказалось от отрицательной, антиисторической оценки классицизма (как русского, так и французского), которая сложилась в дореволюционной науке и выразилась в термине «ложноклассицизм», что по сути дела означало лжеискусство. Советские исследователи решительно отвергли этот термин и восстановили классицизм в правах истинного и большого художественно-исторического явления, отразившего в своих различных национальных вариантах прогрессивные тенденции эпохи абсолютизма, эпохи формирования национальных государств и становления нового буржуазного общества. Но, к сожалению, эта точка зрения, уже давно декларированная нашей наукой, еще отнюдь ею не доказана и не аргументирована. Больше того: она очень плохо согласуется с общепринятым мнением об идеалистической и сословно-дворянской ограниченности искусства классицизма, в том числе и такой его непревзойденной вершины, как творчество французских классицистов XVII века.

В итоге, будучи реабилитирован на словах, французский классицизм фактически остается в нашем представлении каким-то неполноценным искусством и не находит себе подобающего места в поступательном развитии европейского художественного сознания от эпохи Возрождения к эпохе Просвещения и буржуазных революций. Показательно, что исследователи, в той или другой форме прослеживающие это развитие, в большинстве случаев обходят полным молчанием его классицистический этап или же упоминают о нем вскользь, преимущественно с отрицательным знаком.

Между тем этот этап длился без малого два века. Именно на этом этапе происходит формирование национальных литера-

тур европейских стран и прежде всего национальной литературы самой Франции, а потом и России. На театре Корнеля и Расина воспитывались деятели французского Просвещения и первой французской буржуазной революции. Робеспьер плакал, читая Расина. Революционный французский классицизм конца XVIII века опирался на художественную практику, на художественные открытия французского классицистического театра века Людовика XIV и по своему развивал и использовал их. Известно, как высоко ставил Расина Пушкин, как оценил его Герцен, посмотрев на парижской сцене. Гейне называл Корнеля и Расина «титанами», рядом с которыми Шлегели и другие немецкие романтики, ниспровергавшие классицизм, выглядели, по его мнению, «жалкими пигмеями». «Поучительно», — так сформулировал Лев Толстой свое впечатление от чтения Расина.

Не говорят ли все эти факты сами за себя? Не свидетельствуют ли они о величии искусства классицизма, о его исторической прогрессивности, о его непреходящей эстетической ценности? Эти факты говорят и о другом: о несостоятельности сурового приговора, вынесенного романтиками классицизму в полемике с его эпигонами, приговора, еще до сих пор тяготеющего над наукой. В свете всех этих фактов представляется необходимым поставить вопрос о классицизме на более широкую и твердую историческую почву, чем это делалось до сих пор. Но для этого необходимо если и не отрешиться вовсе от некоторых твердо установившихся воззрений на социальную и философскую природу классицизма, то во всяком случае пересмотреть их.

II

К числу таких представлений относится убеждение в том, что классицизм явился «своеобразным художественным эквивалентом картезианского рационализма».¹ Преимущественно из декартовского рационализма, понятого к тому же довольно превратно,² или по аналогии с ним и выводится тезис об идеалистической основе искусства классицизма, о его формально-логической рассудочности, абстрактности и т. п.

¹ История французской литературы, т. 1. Изд. АН СССР, М., 1946. стр. 345.

² Декарт вовсе не был таким противником эмпирического познания, как об этом обычно говорится в литературе о классицизме. Декарт не отрицал познавательного значения данных чувственного опыта, а лишь подчеркивал роль разума и необходимость метода в их систематизации и организации.

Между тем при ближайшем рассмотрении оказывается, что все то, что действительно роднит художественный метод классицизма с картезианской философией, отнюдь не является продуктом индивидуального творчества Декарта, а принадлежит эпохе, составляет общие и характерные черты ее передового философского мировоззрения, ее политического, научного и эстетического мышления.³

Говоря словами Ф. Энгельса, это было мировоззрение, «центром которого является учение об абсолютной неизменности природы. . . Согласно этому взгляду, природа, каким бы путем она ни возникла, раз она уже имеется налицо, остается всегда неизменной, пока она существует».⁴

Думается, что учение об абсолютной неизменности мертвой и живой природы, в том числе и человеческой природы, может объяснить в классицизме не меньше, а значительно больше, чем традиционные сопоставления художественного метода классицизма с абстрактным «универсальным разумом» и формально-логическими «сущностями» гносеологии Декарта.

С представлением о неизменности природы связана и другая отличительная черта мышления эпохи XVI—XVIII веков — привычка «брать предметы и явления природы в их обособленности, вне их великой общей связи, и в силу этого — не в движении, а в неподвижном состоянии. . . Перенесенное Беконом и Локком из естествознания в философию, это мировоззрение создало характерную ограниченность последних столетий: метафизический способ мышления».⁵

Художественный метод классицизма безусловно метафизичен, причем в значительно большей мере, чем философия Декарта, которого Ф. Энгельс противопоставляет, как и Спинозу, философам-метафизикам той эпохи в качестве «блестящих представителей» диалектики.⁶ Но не следует забывать, что метафизический способ мышления отличал естествознание и материалистическую философию этой эпохи и имел «великое историческое оправдание» в стоявшей перед ними задаче аналитического изучения природы, разделения ее на «частности», в необходимости «сперва узнать, что такое данный предмет», прежде чем изучать «те изменения, которые в нем происходят».⁷

³ На это уже указывалось в статье Г. Н. Поспелова «Сумароков и проблемы русского классицизма» («Ученые записки МГУ», Кафедра русской литературы, вып. 127, кн. 3, 1948, стр. 211).

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIV, М.—Л., 1931, стр. 478.

⁵ Там же, стр. 21.

⁶ Там же, стр. 20.

⁷ Там же, стр. 664.

В таком же историческом оправдании и по тем же причинам нуждается и искусство классицизма, о котором, как и о всяком искусстве, следует судить не по законам и задачам нашего времени, а по законам и задачам, установленным для него историей. И если стать на эту точку зрения и последовательно ее держаться, многое из того, что воспринимается обычно как свидетельство неполноценности художественного метода классицизма, предстанет как необходимая и важнейшая гносеологическая предпосылка его художественных завоеваний. В связи с этим напомним еще одно суждение Энгельса о своеобразии и достижениях метафизического материализма прошлых веков. «Разделение природы на отдельные ее части, разделение различных явлений и предметов в природе на определенные классы, анатомическое исследование разнообразного внутреннего строения органических тел, — все это было основой тех исполинских успехов, которыми ознаменовалось развитие естествознания в последние четыре столетия».⁸

Думается, что тот же метод анатомического исследования раздельно взятых и определенным образом классифицированных явлений природы — на этот раз человеческой — лежит в основе эстетической системы классицизма и его художественных открытий.

Но прежде чем говорить об этом, необходимо уяснить, как понималась человеческая природа в ту эпоху вообще и классицистами XVII века в частности. И это непосредственно подводит нас к вопросу, по сути дела в литературе о классицизме еще не затрагивавшемуся, к вопросу о самом предмете этого искусства.

III

Когда мы говорим: Шекспир и Расин — мы представляем себе две драматургические системы, прямо противоположные друг другу. Противопоставление Шекспира Расину вполне закономерно и необходимо. Впервые оно было выдвинуто романтиками, опиравшимися в борьбе с выродившимся классицизмом на жизненную полноту и широту драматургического творчества великого английского поэта. Но законна, как нам представляется, и другая постановка вопроса, предполагающая наряду с различиями и известное историческое сходство между театром Шекспира и театром Расина, известную генетическую связь между ними. В черновиках заметки «О народной драме»... Пушкин писал: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и на-

⁸ Там же, стр. 21.

род. — Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки».⁹

Острота этого высказывания заключается в том, что Пушкин, поднявшись над характерным для своей эпохи романтическим восприятием Шекспира и Расина как противоположных друг другу и несоизмеримых величин, нашел общее в самом предмете их искусства и таким путем определил, в чем состоит величие не только Шекспира, но и Расина, а именно в «развитии», т. е. раскрытии «судьбы человеческой».

Но как же понималась «судьба человеческая», т. е. человек в его реальной, земной жизни и практике, эпохой Шекспира и Расина? Ни физика, ни математика, ни гносеология Декарта ответа на этот вопрос не дают. Его следует искать у других философов, уделявших по сравнению с Декартом значительно больше внимания проблемам этики, проблемам поведения, блага, судьбы опять же реального, земного, естественного человека. Такими философами были, как известно, Бэкон, Гассенди, Гоббс.

В своей классификации наук Бэкон отвел почетное место «естественной науке о душе», заложив тем самым основы современной психологии. Науку о душе, по аналогии с наукой о теле, Бэкон назвал «анатомией души» и положил ее предметом опытного изучения характеров и страстей человеческих с целью практического знания людей, без которого невозможна наука о нравственности, включавшая не только этику, но и политику. Указав, что в области практического знания людей еще ничего не сделано, Бэкон отнес «анатомию души» в раздел «desiderata», т. е. в раздел наук будущего.

Итак, для Бэкона, как и для его современников, область человеческой психологии была покрыта тайной. Раскрытие этой тайны и явилось исторической миссией драматургии Шекспира, с одной стороны, и французских классицистов XVII века, с другой. В своем знаменитом труде «Век Людовика XIV» Вольтер, сетуя на упадок современного ему французского театра и объясняя это исчерпанностью его сюжетов, писал: «В начале этого <XVII> века дорога была трудна потому, что никто не ходил по ней: а теперь трудна, потому что очень пробита. Великие люди прошедшего <речь идет о французских классицистах XVII века> учили мыслить и говорить: они сказали новое, а последователи их должны повторять старое... Не надо думать, что

⁹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 419.

великие трагические страсти и великие чувства могут поразительным образом видоизменяться до бесконечности. Все имеет свои пределы. И высокая комедия: так, между людьми не найдется более двенадцати совершенно комических характеров, отмеченных особой печатью. Аббат Дюбос, не имея дарований, думал, что люди с дарованиями могут находить еще множество новых характеров: надобно, чтоб природа их сотворила».¹⁰

Итак, изучение сотворенных природой, т. е. «естественных характеров и страстей», которое Бэкон предложил будущему знанию как необходимую и величественную задачу, стало во времена Вольтера «очень пробитой дорогой». Между Бэконом и Вольтером стоит французский классицистический театр, театр Корнеля, Расина и Мольера. И если, говоря словами того же Вольтера, «Бэкон издали указал путь, которого нужно было держаться выходящей из мрака философии», то на этом же пути становления и развития метафизического материализма возникло и гениальное творчество Шекспира, и великое искусство классицизма, и физика, а в какой-то мере и гносеология Декарта.

Искусство классицизма по-своему, философия Гассенди и Гоббса по-своему и применительно к задачам своего времени и своих стран решали то, что было сформулировано Бэконом как основная задача «науки о нравственности». И в процессе ее решения бэконовский материализм как в искусстве, так и в философии приобретал все более рационалистическую окраску.

Общее направление развития материалистической мысли от Бэкона к Гоббсу и внутренняя закономерность этого развития охарактеризованы Марксом следующим образом: «У Бэкона, как первого своего творца, материализм таит еще в себе в наивной форме зародыши всестороннего развития. Материя улыбается своим поэтически чувственным блеском всему человеку. Само же учение, изложенное в форме афоризмов, еще кишит, напротив, теологическими непоследовательностями.

«В своем дальнейшем развитии материализм становится односторонним. Гоббс является систематиком бэконовского материализма. Чувственность теряет свои яркие краски и превращается в абстрактную чувственность геометра. Физическое

¹⁰ Voltaire Siècle de Louis XIV. Paris, 1844, стр. 381—382. Цитируется с некоторыми поправками по переводу А. Ф. Воейкова «История царствования Лудовика XIV... соч. Волтера. Пер. с фр. Александр Воейков» (М., 1809).

движение приносится в жертву *механическому* или *математическому* движению; *геометрия* провозглашается главной наукой. Материализм становится *враждебным человеку*. Чтобы преодолеть *враждебный человеку бесплотный дух* в его собственной области, материализму приходится самому умертвить свою плоть и сделаться *аскетом*. Он выступает как *рассудочное существо*, но зато с беспощадной последовательностью развивает все выводы рассудка». ¹¹

Слова Маркса проливают свет на закономерность и непрерывность эволюции художественного сознания человечества от «неправильного», но «всеобъемлющего» Шекспира, к «правильному», но «узкому» Расину. Вопреки существующему мнению это было не только закономерное, но и поступательное развитие; однако за счет его приобретений терялось многое из того, что было достигнуто прежде, в частности Шекспиром. Такова вообще диалектика исторического развития, диалектика эстетического процесса — в частности.

Если чувственность, «блещущая» у Бэкона и Шекспира «яркими красками», теряет у Гоббса и классицистов эти краски и становится все более рассудочной и даже враждебной человеку, она все же остается неизменным атрибутом человеческой природы и поэтому не только не изгоняется из сферы философского и эстетического познания, но и остается его основным предметом. Тем самым рассудочность искусства классицизма, его рационализм еще ни в какой мере не свидетельствует об идеалистической основе этого искусства, поскольку рационализм — это опять-таки общая черта философской, в том числе и материалистической мысли эпохи. Напомним, что для Бэкона самая сущность «опытной науки» состояла «в применении *рационального метода* к чувственным данным». ¹² В опытном знании Бэкон видел только «более верный и более совершенный способ приведения в действие человеческого разума». ¹³ И сам разум понимается Бэконом и его последователями как одна из «естественных способностей души» наряду с «воображением», «страстями», «волей» и т. д. Разум — это не только орудие познания, обрабатывающее данные чувственного опыта, но и орудие действия страстей. По самой своей природе страсти «разумны» и в них лежит ос-

¹¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, 2-е изд., М., 1955, стр. 142—143.

¹² Там же, стр. 142.

¹³ Цитируется по кн.: Ф. Бэкон. О достоинстве и усовершенствовании наук. Перевод П. Бибилова. Ч. 1. СПб., 1874, стр. 67. (В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте).

новой импульс человеческого поведения. Страсти обузываются не разумом, а одна другой. Любопытно, что истинными учителями «науки о нравственности» Бэкон называет не моралистов и философов, а историков и поэтов: «Они одни, — говорит Бэкон, — представляя нам как бы живую и анатомическую картину, учат нас, каким образом можно сначала вызывать и зажигать страсти, а затем умерять и усыплять их; а также, каким образом можно их обуздывать, укрощать, удерживать от внешнего проявления в поступках; каким образом также, несмотря на все усилия для обуздания и скрытия их, они все-таки обнаруживаются и выдают самих себя; на какие деяния они вызывают... как борются и, так сказать, бьются друг с другом и множество других подробностей такого рода» (стр. 491—492).

Что же представляет собой классицистический театр, как не «живую анатомическую картину» страстей, их борьбы и столкновений? И не больше ли объяснит в этом театре бэконовская аналитика, анатомически рассекающая «неизменную» природу естественного человека на ее отдельные и также неизменные «способности», нежели формально логические, абстрактные «сущности» «универсального разума» Декарта? Ведь вся суть в том, что если предложенный Декартом сугубо логический метод познания и может кое-что, хотя далеко не все, объяснить в художественном методе классицизма, то его содержания логика Декарта раскрыть никак не может в силу формального характера ее «сущностей».

Во избежание недоразумения оговариваемся заранее: суть вопроса состоит не в том, кто «влият» на художников классицизма — Декарт или Бэкон или какой-нибудь другой философ. Дело в общем характере и основном направлении развития общественной мысли эпохи абсолютизма. Декарт только один из представителей этой мысли и полностью ее своеобразия не выражает. Тем самым в пределах сопоставления с одним только Декартом (по сути дела современником классицизма) своеобразия и генезис последнего раскрыты быть не могут. Короче говоря, необходимо, не отрицая известной общности классицизма с философией Декарта, посмотреть, что сближает классицизм с другими, не представленными у Декарта характерными особенностями материалистической и в то же время рационалистической и метафизической философии эпохи абсолютизма, о которых дают нам представление философские учения Бэкона, Гоббса, Гассенди.

Искусство и философия тесно сближаются друг с другом не только в гносеологической сфере, но и в сфере этики. И вряд ли

нужно доказывать, что не гносеологический, а этический человек, т. е. человек, рассматриваемый под углом зрения его поведения и блага, и составляет основной предмет искусства классицизма, как и всякого другого искусства. Как особый предмет познания этический человек был еще до классицизма постулирован Бэконом. К Бэкону же генетически восходит основная категория познания и изображения человека искусством классицизма, категория естественного человеческого характера.

Бэкон утверждал, что наука о нравственности должна опираться на «практическое» знание людей, подразумевая под этим изучение созданных природой человеческих характеров. Характер в понимании Бэкона это отнюдь не индивидуальное нечто, а представитель некоего психологического вида, очищенный от всего случайного, частного, раскрытый в своей естественной сущности, которая определяется «склонностью», «движением души в определенную сторону», т. е. действием и проявлением гой или другой страсти. Нетрудно заметить, что именно страсть, а отнюдь не разум составляет действительную субстанцию человеческого характера в искусстве классицизма. Другое дело, что эта субстанция далеко не совершенна и далеко не всегда согласуется с этическими требованиями и нормами. Но именно потому она и является источником трагического.

Материал для изучения человеческих характеров Бэкон, согласно своему наивно-материалистическому пониманию научного опыта, рекомендует брать не из окружающей моралиста действительности, не из наблюдений над живыми людьми, а искать его в астрологических преданиях, у поэтов и прежде всего у историков. В этом предпочтении исторического свидетельства живому опыту современности больше чем где-либо проявился метафизический, антиисторический способ мышления XVI—XVII веков. Человеческая природа неизменно равна самой себе во все эпохи. История фиксирует бытие тех или других созданных природой характеров в их действенном и в то же время законченном проявлении, т. е. в их судьбе. Судьба человека есть одновременно и становление и проявление его характера. Эта концепция объясняет многое в происхождении и структуре трагического героя.

Отметим прежде всего, что классицистический театр (главным образом Расин и Мольер) воспринимался современниками и последующими поколениями (см. приведенное выше высказывание Вольтера) как театр характеров, пришедший на смену театру интриги. «Было время, — свидетельствует Сент-Эврмон, — когда надо было выбирать эффектные (beaux) сюжеты и хорошо их располагать (traiter); ныне нужны только харак-

теры... Расина предпочли Корнелю и характеры возобладали над сюжетами». ¹⁴

В своем конкретном содержании трагедийный характер восходит именно к трем источникам, на которые ссылается Бэкон: к преданию, правда не астрологическому, а мифологическому, к поэтическим произведениям древности и к историческим свидетельствам о ней. Это, в свою очередь, вносит кое-что новое в вопрос о подражании древним. С наивно-материалистической точки зрения XVI—XVII веков наследие древних (предание, трагедия, история) содержало неоспоримые данные о существовании засвидетельствованных «опытом» истории определенных видов человеческой природы, т. е. определенных характеров. Именно характеры, а не что-либо другое брали классицисты из произведений древних. Это не подражание, а использование материала, и в этом отношении французские классицисты не делали различия между собственно литературными, поэтическими источниками и историческими. Одно добавляло другое на равных основаниях, и все вместе именовалось «предание». В предисловии к «Андромахе» Расин подчеркивает, что «характер» Гермियोны это «единственное», что он заимствовал у Еврипида. В втором предисловии к «Британику» Расин пишет: «Я копировал своих героев у величайшего художника древности, — я говорю о Таците, и я был так увлечен чтением этого превосходного историка, что в моей трагедии нет почти ни одной блестящей черты, идея которой не была бы дана им». ¹⁵ Из дальнейшего выясняется, что все эти черты являются чертами характера того или другого героя. В любом предисловии к любой трагедии Расина мы найдем подобные ссылки на исторические или поэтические источники выведенных в ней «характеров» и их отдельных черт. Почему эти ссылки так обязательны? Потому что герои французской трагедии это не выдуманные образы и не «абстрактные» формально-логические «сущности», а изображения действительных, конкретных, засвидетельствованных «преданием», т. е. историческим «опытом», определенных видов человеческой природы, именуемых на языке того времени «характерами».

Характеры выражают определенную комбинацию отдельных свойств и «способностей» человеческой природы, и эта комбинация, равно как и образующие ее «способности», так же неизменны, как и сама природа. Характеры — это те отдельные

¹⁴ Oeuvres de Monsieur Saint Evremond... 5 éd., Amsterdam, 1739, т. 4, стр. 63, 65.

¹⁵ Цитируется в переводе А. Кочеткова: Расин, Сочинения в двух томах, т. I, «Academia», М.—Л., 1937, стр. 173.

величины, на которые расчленяется в процессе ее изучения человеческая природа, точно так же, как сами характеры расчленяются на образующие их свойства, из которых определяющим является та или иная страсть, «склонность души», по терминологии Бэкона. Собственно же творческая задача состоит в том, чтобы истолковать тот или другой сотворенный природой и засвидетельствованный «преданием» характер в его судьбе, осмыслить и показать, как судьба человека вытекает из его характера и как сам характер «становится» в этой судьбе. В такой постановке вопроса не остается места для изображения индивидуальных и конкретно исторических черт характера, так как и то и другое выступает в сознании эпохи как «случайные» черты, только затемняющие общечеловеческую сущность сотворенных природой раз и навсегда характеров. Поэтому все эти черты сознательно отбрасываются.

Думается, что принципы изображения характера во французской классицистической трагедии XVII века родственны также и тем требованиям, которые предъявлял Бэкон к моралистическому изучению человеческой психологии на материале данных предания и истории.

Бэкон настаивал на необходимости отбора из этих данных «только нескольких линий, самых простых очертаний, которые в общем смешении и сочетании дали бы общее представление о предмете. Пусть нам скажут сначала, какие это линии и как велико их число; затем — как они связаны и подчинены одна другой, чтобы можно было составить разумную и точную анатомию характеров и душ» (стр. 489). Чем, как не подобной анатомией занимался классицистический театр? Что такое, в конце концов, Сид, Горацій, Цинна, Никомед, Гермiona, Федра, Нерон, Роксана и др.? Абстрактные сущности, формально-логические категории универсального разума, да к тому же еще одновременно и «французские аристократы», выступающие «под античными именами»,¹⁶ или же образы общечеловеческих, естественных характеров, созданные по образцу исторических, но очищенные от всего случайного, внешнего, что содержится в исторических жизнеописаниях? Думается, что ближе к истине — второе.

IV

Естественный характер является той основной гносеологической категорией, которая лежит в основе искусства классицизма и тем самым объясняет только формальную структуру

¹⁶ История западноевропейского театра, т. 1. Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 617.

героя классицистической трагедии, но еще ничего не говорит о проблематике последней. Для того чтобы получить ключ к ней, необходимо обратиться уже непосредственно к этическому сознанию эпохи, к тем проблемам, которые перед ним стояли. И то и другое генетически восходит к эпохе Возрождения.

Освободив человека при помощи возрожденной древности от норм авторитарно-церковной морали во имя полноты и гармонии духовной и телесной жизни, идеал которой давала та же древность, Возрождение оказалось, однако, бессильным создать свои, положительные нормы поведения освобожденного, земного человека. *Практически* же этот человек в своем безудержном стремлении к личному благу, с ренесансной точки зрения законному и естественному, безжалостно попирает столь же законное право на счастье и земное наслаждение себе подобных и сам становится жертвой их эгоистических устремлений. Кровавая анархия и разнузданный деспотизм общественно-политического строя итальянских городов и республик служат ярким выражением глубокого противоречия между провозглашенным Возрождением правом человека на все земные радости и реальной необеспеченностью этого права. Это противоречие и поставило перед человечеством вопрос: в чем же заключается истинное благо земного человека и где лежат пути к его достижению?

В такой постановке вопроса уже заключалась проблема разумного самоограничения личности во имя ее же собственного блага. Последним и определяется своеобразие материалистической морали XVI—XVII веков и ее существенное отличие от просветительской морали. Дело в том, что сама естественная природа человека понималась в эпоху становления и расцвета французского абсолютизма существенно иначе, чем в эпоху Просвещения. Естественный человек последнего от природы прекрасен и добродетелен. Все зло заключается в неразумном общественном устройстве, уродующем и насилующем естественную природу человека, обрекающего его на всякого рода несчастья и страдания. Подобного противопоставления «природы» и «общества» материалистическая мысль предшествующих веков не знала. Для нее источники человеческого блага и зла одинаково лежали в человеческой природе, неизменной, но далеко не совершенной, одинаково способной привести человека к благу, процветанию и к гибели. Отсюда напряженный интерес к самой механике «действия человеческих страстей» и прочих «способностей человеческой души». Необходимо иметь в виду, что наивно-материалистическая мораль, как и все материалистическое сознание того времени, носила атомистический характер.

Если психологическая структура естественного человека мыслится как механическое сосуществование отдельных душевных способностей, то и общество представлялось как простая сумма составляющих его и равных по своей естественной природе индивидуумов. В отличие от просветительской и современной морали естественная мораль XVI—XVII веков вывела общее благо из частного, поскольку само общее благо представлялось ей не условием, а результатом, суммой частных благ. Соответственно и критерий этической ценности носил тогда не общественный, а личный, эгоистический характер, т. е. человеческие «страсти» и поступки оценивались не по тому, что они несут другим людям, а с точки зрения блага и зла того, кто их испытывает и совершает. Таким образом, естественная мораль XVI—XVII веков — это одновременно и утилитарная и эгоистическая мораль. Принцип альтруизма ей чужд, его заменяет принцип разумного «себялюбия», сформулированный Бэконом и развитый в стройное этическое учение Гассенди и Гоббсом.

Именно этот принцип лежал в основе этического сознания художников классицизма. В трагедии «Тит и Береника» Корнель устами Альбина прямо называет «себялюбие» основной движущей пружиной всех человеческих чувств и поступков: «Государь, если мне позволено говорить свободно, во всей природе любят ли иначе? Себялюбие (l'amour-propre) есть в нас источник всех прочих родов любви; из них оно то чувство, которое образует все остальные наши чувства; оно одно зажигает, гасит или меняет наши желания: предметы наших стремлений являются предметами наших удовольствий. Вы сами, пылая столь верным жаром, любите ли Вы Домицию или то удовольствие, которое в ней находите? И когда Вы стремитесь к столь нежным связям, то из любви ли к ней, или из любви к себе? Привлекательная и милая для Вас мысль об обладании ею чарует Ваши чувства и владеет Вашей душой, но если бы Вы увидели какую-нибудь лучшую судьбу, Вы бы направили вскоре Вашу душу в другое место. Завоевать ее для Вас — вершина наслаждений; кроме нее, везде Вам воображаются только пытки; только этим она получает права Вас очаровывать; и Вы любите только самого себя, думая, что любите ее» (акт 1, сц. 3).

Убеждение в эгоистической природе человеческих чувств и поступков пронизывает и «Максимы» Ларошфуко, вышедшие в 1665 году, что, в свою очередь, свидетельствует об органичности принципа «себялюбия» для этического сознания эпохи. Однако от XVI к XVII веку, в процессе развития материалистической мысли от Бэкона к Гассенди и Гоббсу, от Шекспира

232589



к Корнелию и Расину, естественная мораль, само понятие естественного человека и его «себялюбия» существенно видоизменяются.

На естественном человеке Бэкона еще лежит отблеск ренессансной веры во всемогущество человеческой природы в ее безграничное право на все земные блага. Благородные, возвышенные страсти преобладают в ней над низменными. «Себялюбие», движущее поступками человека, — это в основном «благородное себялюбие», находящее свое наивысшее удовлетворение и проявление в стойкости, величии, «доблести» души.

Если материализм становится у Гоббса враждебным человеку, то и естественный человек выступает у Гоббса как враг самому себе. От природы он поставлен в состоянии «войны всех против всех». Поэтому никакие моральные нормы к нему не приложимы. Все, что удовлетворяет его естественные потребности и желания, есть для него естественное благо, а стремиться к достижениям этого блага, употребляя все возможные средства, — его естественное право. «Сила и коварство являются на войне двумя кардинальными добродетелями», — говорит Гоббс. Но в естественном состоянии войны всех против всех человек, «как бы он ни был силен и умен», никогда не может быть гарантирован от посягательств себе подобных. Отсюда страсти и в первую очередь страх за свою жизнь заставляют его искать мира. Стремление к миру — это естественный закон. Добровольно подчиняясь ему, люди на договорных началах ограничивают свои естественные права ради собственной же пользы и выгоды. Так возникает общество. Но заставить людей, вступивших в договорные отношения, соблюдать условия договора и сохранять мир может только сила, внушающая страх. Такой силой является государственная власть, а ее наисовершенной формой — неограниченная власть абсолютного монарха.

Такова, коротко говоря, превращенная в политику этика Гоббса. Она носит отчетливо эгоистический и утилитарный характер, так как исходит из природы и интересов частного блага и сводит все нравственные проблемы к проблеме личных «выгод» отдельного индивидуума.

Этика Гоббса явилась применением эпикурейских принципов эгоистической морали Гассенди к вопросам права и государства. Буржуазная ограниченность принципа полезности, лежавшего в основе эгоистической морали, вскрыта Марксом в «Немецкой идеологии».¹⁷ Но для своего времени эта мораль была глубоко прогрессивной. Ее исходный принцип естественного равенства

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, 2-е изд., стр. 409.

всех людей был первым и необходимым шагом к идее социального равенства, провозглашенной Просвещением. Отрицая божественное происхождение нравственности и стремясь вывести нравственное начало из естественного стремления человека к земному благу, она подрывала авторитет официальной религиозно-сословной морали, ратовала за освобождение и самоопределение человеческой природы.

О широте влияния эпикурейской морали Гассенди на французское общество XVII века говорит Paul Hazard в своей работе «Les rationalistes», делая из приводимых им фактов совершенно правильный вывод: «В то время как авторитет короля и церкви утверждались как незыблемые, они были уже минированы».¹⁸

Что же касается известности и популярности во Франции материалистического учения Бэкона, то об этом свидетельствует распространенность его сочинений в переводах на французский язык, т. е. предназначенных для широких слоев читающей публики, так как книги, рассчитанные только для ученых, печатались по латыни.¹⁹

V

Материалистическая «естественная» мораль XVII века может многое прояснить в идейной и прежде всего этической проблематике классицистической трагедии.

Принято думать, что ее основную дилемму составляет борьба между разумом и чувством, между страстью и гражданским долгом. Все это справедливо, если только употреблять эти слова не в нашем, современном понимании, как это обычно делается, а в том значении, которое они имели в сознании людей XVII века. В этом значении разум и чувство не противопоставляются одно другому, а дополняют друг друга, поскольку с точки зрения естественной морали того времени все страсти одинаково разумны, а естественный разум является орудием удовлетворения этих естественных страстей. Поэтому в героях классицистической трагедии борются не разум и чувство, а разные чувства и страсти, веления которых и осуществляет разум. То же сле-

¹⁸ Revue de littérature comparée. Paris, 1939, стр. 702.

¹⁹ La Sagesse mystérieuse des Anciens ombragée du voile des Fables. Paris, 1611; Les Essais politiques et moraux du messire Fr. Bacon. Paris, 1611; Essays moraux du très honorable Seigneur Fr. Bacon. Paris, 1619; Histoire du règne de Henri VII, roi d'Angleterre, du messire Fr. Bacon. Paris, 1627; Histoire naturelle... Paris, 1631; Neuf livres de la dignité et de l'accroissement des sciences par Fr. Bacon... Paris, 1632; Considérations politiques pour entreprendre la guerre contre l'Espagne de messire Fr. Bacon. Paris, 1634; Les Aphorismes du droit... Paris, 1646.

дует сказать и о долге. Это прежде всего долг человека перед самим собой, а не перед другими. Кроме того, исполнение долга далеко не всегда диктуется велениями логического или «универсального» разума, как это принято думать, и приверженность своему долгу многих героев классицистической трагедии далеко не так разумна, как это кажется на первый взгляд. Одним из примеров тому может служить знаменитая трагедия Корнеля «Гораций». Ведь в основном именно этой трагедией и аргументируется обычное представление о гражданственном пафосе классицистического театра, о победе, одерживаемой разумом и гражданским долгом над страстями и чувствами положительных трагических героев.

В действительности дело обстоит много сложнее. Прежде всего обращает на себя внимание «неразумность» военного конфликта между Римом и Альбой, поставившего героев трагедии перед выбором между семейными и гражданскими узами. Непосредственно этому посвящен изложенный Куриацием монолог альбинского царя, обратившегося к римскому с предложением избежать братоубийственного кровопролития и решить спор путем поединка трех представителей одного города с тремя представителями другого:

... «Что творим?
И для чего должны с тобой мы биться, Рим?
Пусть разум²⁰ озарит наш дух, враждой смущенный...
Пускай утихнет спор, что превратит готов
В преступных родичей столь доблестных бойцов.
И если в эти дни слепая жажда власти
Внушила вам и нам *убийственные страсти*,
Пусть, кровью малых жертв легко утолена,
Уже не разведет, а сблизит нас она...²¹

Таким образом, именно разум восстает против братоубийственной войны, которую породили «убийственные страсти», внутренние «слепой жаждой власти». Соответственно и в подвиге Горация, убивающего во славу Рима своих близких родственников, проявляется не столько разумное сознание своего гражданского долга перед Римом, сколько страсть благородного, но неистового честолюбия. Отдать жизнь за родину — это в глазах Горация еще не подвиг:

Ведь за отечество так сладко умереть,
Что все конец такой согласны претерпеть.²²

²⁰ Курсив здесь и ниже наш. — Е. К.

²¹ Цитируется по переводу Н. Рыковой: Пьер Корнель. Избранные трагедии. ГИХЛ, М., 1956, стр. 85, 86.

²² Там же, стр. 91.

Подвиг — это неколебимость чувства чести, в жертву которому приносятся все остальные, в том числе и родственные чувства. И в противоположность Курнацию, подавленному тем, что он вынужден поднять руку на близких и дорогих ему людей, Гораций видит в этом для себя наивысшую честь, так как это дает ему случай проявить все величие своей души и заслужить бессмертную славу:

Судьбою нам дано высокое задание,
И твердость наших душ взята на испытание.
А беды эти рок поставил на пути,
Чтоб меру доблести могли мы превзойти...
Сражаться за своих и выходить на бой,
Когда твой смертный враг тебе совсем чужой, —
Конечно, мужество, но мужество простое;
Нетрудно для него у нас найти героя...
Но смерть нести врагу за честь родного края,
В сопернике своем себя же узнавая,
Когда защитником противной стороны —
Жених родной сестры, любимый брат жены,
И в бой идти, скорбя, но восставая все же
На кровь, которая была своей дороже, —
Такая доблесть нам недаром суждена:
Немногих обретет завистников она.
И мало есть людей, которые по праву
Столь совершенную искать могли бы славу.²³

Считая, что

... худо выбрал Рим в пристрастьи роковом.
Есть тысячи среди нас достойнейших, которых
Верней он мог избрать защитой в ратных спорах,

Гораций с восторгом принимает избрание, равно готовый
Победу одержать иль пасть на поле бранном,²⁴

несмотря на то, что его гибель означала бы поражение Рима.

Чувство личной чести, чести рода²⁵ в конечном счете превалирует у Горация над его гражданскими чувствами в собственном смысле этого слова. Слепота, бесчеловечность благородного честолюбия Горация оттенена в достаточной мере возмущением его сестры Камиллы и сетованиями Курнация на жестокость сложившихся обстоятельств:

Да, нашим именам вовек не отблестать,
И этот дар судьбы не должно отвергать.

²³ Там же, стр. 91—92.

²⁴ Там же, стр. 89.

²⁵ Это явствует из слов старого Горация, готового покарать своих сыновей, если они дрогнут в борьбе «за рода моего поруганную честь» (там же, стр. 109).

Геройства редкого мы возжигаем свету,
 Но в твердости твоей есть варварства приметы.
 Кто б, самый доблестный, возликовал о том,
 Что к славе он идет столь роковым путем?²⁶

Куриаций совершает точно такой же подвиг, как и Горацій, с той только разницей, что платит за него жизнью. Тем самым суть этической диллемы, поставленной в трагедии, не в верности своему гражданскому долгу, ибо ему одинаково верны все Горации и Куриации, а в оценке сложившейся братоубийственной, противной человеческим чувствам ситуации. И если Куриаций

Готов... убить, как должен, брата
 Во имя родины, но сердце скорбью сжато,²⁷

то Горацій идет на то же с душой, объятай «гордой радостью».²⁸

Таким образом, в героях трагедии никакой борьбы между чувством и долгом в собственном смысле слова нет. Происходит жестокая борьба между доблестным чувством чести и менее доблестными, но более человеческими чувствами любви и дружбы. И речь идет не об общественной, гражданственной ценности того или другого из этих чувств, так как оба их носителя в равной мере исполняют свой гражданский долг, а о том, какое из этих чувств больше согласуется с естественной человеческой природой и отвечает нравственному благу человека. Подвиг Горация омрачается в конце трагедии «мерзостным преступлением» — бессмысленным убийством сестры, совершенным в припадке неистового честолюбия. Морально осужденный за это преступление римским царем, Горацій получает от него же прощение за спасение Рима.

Живи, герой, живи. Ты заслужил прощенье.
 В лучах твоих побед бледнеет преступленье.²⁹

Это не моральное оправдание преступления Горация, а прощение перед лицом одержанной им победы во славу Рима. И никаких моральных преимуществ перед другими участниками поединка, сложивших в нем головы, эта победа Горацию не дает. Она не имеет внутренней мотивировки, а является делом случая. Убийство же Камиллы еще раз подчеркивает бесчеловечность иступленного славолубия Горация, братоубийственный характер его воинского подвига.

В еще меньшей степени можно говорить о борьбе между чувством и долгом, в современном смысле этих слов, применительно

²⁶ Там же, стр. 92.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же, стр. 93.

²⁹ Там же, стр. 135.

к «Сиду». Как и в «Горации», «долг», разделяющий Родриго и Химену, — это тоже благородное честолюбие, несокрушимое чувство родовой чести, феодальная природа которого выступает здесь более обнаженно, чем в речах старого Горация. Это долг не перед другими, а перед самим собой. Верность этому долгу не противостоит в нравственном отношении любовной страсти, а мотивируется ею. Если Родриго должен был убить отца Химены, для того чтобы остаться достойным ее любви, то та же дилемма стоит и перед Хименой

Достойному меня долг повелел отомстить;
Достойная тебя должна тебя убить.³⁰

В неразрешимости именно этой дилеммы и лежит трагическая коллизия в «Сиде». Суть ее совсем не в борьбе чувства долга и не в победе долга над чувством, а в трагическом противоречии между двумя этически равноценными страстями, из которых ни одна не может быть удовлетворена, иначе как за счет другой. В этом отношении счастливая развязка не имеет в Сиде внутренней, вытекающей из самого действия страстей мотивировки. Вмешательство «случая» — нападение врагов и победа над ними Родриго — разрешает внутренне неразрешимую коллизияцию извне.

Несмотря на то, что вмешательство случая противоречило правилам классицистической трагедии, «Сид» и «Гораций» сыграли решающую роль в ее формировании, будучи новым типом трагедии, трагедии характера, шедшей на смену трагедии интриги. В основе их различия лежало различное понимание движущих сил человеческой судьбы. В трагедии интриги судьбы героев определялись трагическим и независимым от них стечением обстоятельств (роком), в трагедии характеров — самой логикой развития человеческих страстей. Корнель перенес трагическую коллизияцию из сферы обстоятельств в сферу страсти и тем самым заложил основу трагедии характеров. Но еще имеющее место у Корнеля вмешательство «случая» противоречило ее художественному заданию, суть которого состояла в раскрытии внутренней логики развития страсти, а тем самым и человеческой судьбы. С этой точки зрения трагедии Корнеля были менее «совершенны», чем трагедии Расина, в которых характер, страсть и судьба раскрываются в их неразрывном единстве, свободном от всего внешнего и случайного.

Кроме того, в процессе развития классицистической трагедии от Корнеля к Расину несколько изменялась и ее этическая

³⁰ Там же стр 41.

проблематика, причем в том же направлении, в каком претерпела изменение материалистическая мораль в процессе ее развития от Бэкона к Гоббсу. Возвышенные герои ранних трагедий Корнеля и прежде всего те же Сид и Гораций приближаются к этическому идеалу естественного человека, очерченному Бэконом, именно идеалу, поскольку Бэкон говорил не столько о том, что представляет собой в этическом отношении естественный человек, сколько о том, чем он должен и может быть по своей природе. Задачу особой науки «О достоинствах и преимуществах человеческой души» Бэкон видел в том, чтобы собрать воедино то, что схоласты называют «крайностями», а Пиндар — «вершинами человеческой природы» и что он сам называл «примерами высшей степени силы и способности, как душевной так и телесной». Собранные воедино, эти примеры должны составить, по мнению Бэкона, «как бы летопись человеческих побед» (стр. 289, 291). В духе подобной героической летописи и написаны лучшие из ранних трагедий Корнеля. Мы обнаруживаем в них то же своеобразное сочетание героики души с эгоистическим критерием ценности ее героического начала, которое отличает и этическое учение Бэкона. Еще Лансон в свое время указывал, что героизм корнелевских образов «не имеет непременно нравственной силы. Он выражает стойкость, а не доброту души».³¹ Но нужно добавить: величие героев Корнеля (не всех, а только его ранних трагедий) обнаруживается, конечно, как нравственное величие. Но критерием нравственного служит здесь не общее, а частное благо, достигаемое не самоотречением души, а ее самоутверждением в силе и доблести. Нравственное, понимаемое таким образом, не содержит в себе никакого элемента альтруизма, обязательного для социальной, общественной морали.

Думается, что этот бэконовский дух ранних трагедий Корнеля проясняет конкретное историческое содержание той сравнительной характеристики Корнеля и Расина, которую дал Лабрюйер и которая получила впоследствии широчайшее распространение: «Один <Корнель> изображает людей такими, какими они должны быть. Другой <Расин> — каковы они есть. Первому мы больше удивляемся и должны подражать; в последнем узнаем других и себя».³²

В поздних трагедиях Корнеля и в творчестве Расина принцип себялюбия выступает в более обнаженном и трагическом аспекте, приближающемся к скептической этике Гоббса. Изобра-

³¹ Лансон. История французской литературы. Перевод З. Венгеровой. СПб., 1899, стр. 79.

³² La Bruyère. Les caractères... т. I. Paris, 1813, стр. 67.

жение доблестей и побед человеческой души уступает место изображению ее трагического несовершенства, раскрытию трагического противоречия между естественным правом человека на удовлетворение своих страстей и теми бедами и страданиями, на которые обрекают его стремление во что бы то ни стало осуществить это право. Это примерно то же противоречие, которое было сформулировано Гоббсом как противоречие между естественным правом и естественным законом, между велениями эгоистического и общего разума. Это та самая проблема разумного самоограничения человеческого индивидуума во имя его же собственного блага, которая была выдвинута эпохой Возрождения. Но ее решение в классицистической трагедии, равно как и в этике Гоббса, было подсказано жизненной практикой XVII века, практикой общественных отношений эпохи французского абсолютизма. Ведь категория общего разума — именно общего, а не «универсального» разума — это и есть этическая категория абсолютизма, и в качестве таковой она больше объясняет в проблематике классицистического театра, нежели гносеологическая категория «универсального разума» Декарта.

Абсолютизм в политике и общий разум в этике были для сознания XVII века единственными гарантиями человеческого благополучия. И если жизненная практика, общественная практика абсолютистского режима обнаруживала недостаточность подобной гарантии, то ответственность за это возлагалась не на социально-политическую структуру общества, а на естественную структуру человека, на трагическое несовершенство его «природы». Но тем самым оправдывался земной человек, морально неповинный в несовершенстве своей природы. В этом и заключался гуманистический пафос утилитарно-эгоистической морали и этической проблематики классицистической трагедии.

VI

Принято говорить, что в классицистической трагедии ничего не происходит. В действительности же в ней происходит многое, но, как уже об этом говорилось, в самих героях, а не во внешних обстоятельствах. Происходит «развитие судьбы человеческой» как становление и утверждение человеческого характера в его стремлениях и желаниях, в его страстях и поступках. Характера, мыслимого в отвлечении от его судьбы, во французской классицистической трагедии нет. Подобный характер явился порождением романтического искусства в широком смысле этого слова. Будь то Эзнани, Карл Моор, Вертер, Корсар, Алеко или Мцыри,

это все образы, которые можно представить и вне той судьбы, той жизненной ситуации, в которых они нам даны. Вертер мог не встретить Шарлотту, Алеко мог не попасть к цыганам, все равно Алеко остается Алеко, а Вертер — Вертером. Ибо это уже не естественные индивидуумы, а общественные индивидуальности.

Неразделимое единство судьбы и характера задано классицистической трагедии эгоистической моралью, не искавшей других импульсов человеческого поведения, кроме стремления к личному благу, не знавшей другого понятия блага, кроме частного блага.

О специфике характера, конструируемого эгоистической моралью, говорит Гегель в «Лекциях по эстетике». И его слова вскрывают самое существенное в этической проблематике расиновского, а в какой-то мере и корнелевского театра. «Чем более частным является характер, — читаем у Гегеля, — твердо ориентирующийся только на самого себя и благодаря этому легко скатывающийся ко злу, тем более приходится ему в конкретной действительности не только, отстаивая себя, бороться против препятствий, которые попадают у него на дороге и мешают осуществлению его целей, но и в еще большей мере также само это осуществление толкает его к гибели. Когда он прокладывает свой путь, его настигает порожденная самим же определенным характером судьба, подготовленная им самому себе гибель. Но развертывание этой судьбы не только происходит из действия индивидуума, а есть вместе с тем внутреннее становление, развертывание самого характера в его бурном устремлении, одичании, крушении или изнеможении... развитие действия есть также и развитие индивидуума в его субъективной внутренней жизни, а не только внешнее движение событий».³³

Структуру и судьбу «индивидуального», т. е. эгоистического характера Гегель иллюстрирует на примере Макбета: «Поступки Макбета... выступают... как одичание его души, совершающееся так последовательно, что, после того как он овладевает с нерешительностью и жребий оказывается брошенным, оно уже больше ничем не может быть задержано».³⁴ Эта характеристика может быть полностью отнесена и к героям Расина — к Гермione, Роксане, Федре, Нерону, а также и ко многим героям Корнеля. И это еще раз говорит о том, что между театром Шекспира и французским классицистическим театром XVII века имеется больше общего, чем это принято думать. Как для

³³ Гегель, Сочинения, т. 13, кн. 2, Соцэкгиз, М., 1940, стр. 141.

³⁴ Там же, стр. 141—142.

Расина, так и для Шекспира источник трагического лежит в неограниченном индивидуализме утверждающегося в себе и для себя характера. И тот и другой видят в этом неограниченном индивидуализме не испорченность, не порочность того или другого социального или исторического типа, а трагическое начало человеческой природы и его проявление в содержании и судьбе того или другого, засвидетельствованного «преданием» характера.

У Шекспира этот характер многогранен и объемлен, и те же многогранность и объемность отличают все построение шекспировских трагедий. У Расина же содержание характера героя исчерпывается одной-двумя прямолинейно развивающимися или борющимися друг с другом страстями, а построение трагедии сведено к чисто логическим, «геометрическим» отношениям. И это различие отражает вскрытое Марксом общее направление становления материалистической мысли эпохи. Многогранная, играющая всеми красками «чувственность» шекспировского театра превращается в театре Расина в «абстрактную чувственность геометра»: между «диким» Шекспиром и «правильным» Расином стоит «неправильный» Корнель.

Поскольку критерий этической оценки лежит в сфере не общего, а только частного блага, а источник трагического — в самом человеке, а не вне его, в классицистической трагедии, среди ее главных, т. е. собственно трагических, персонажей нет ни положительных, ни отрицательных героев. Главные же и второстепенные герои определяются по принципу действительности или страдательности. Главный герой тот, в ком лежит трагическая коллизия. Он определяет не только свою собственную судьбу, но и судьбу других героев (Гермиона — судьбу Пирра и Ореста, Нерон — Британика и Юнии, Роксана — Аталиды и Баязета, Федра — Ипполита и т. д.). Второстепенные персонажи выступают или как объекты устремлений (страстей) главных героев, или просто в качестве наперсников. Только эти второстепенные персонажи рисуются прямолинейно как «совершенно порочные» или же «совершенно добродетельные». Но их добродетельность или порочность имеют значение не сами по себе, а только в той мере, в какой они помогают раскрытию характера и судьбы главных, собственно трагических героев. Последние же «порочны» только в той мере, в какой заслуживают постигшую их катастрофу, и достаточно «благородны» для того, чтобы вызвать к себе сочувствие зрителя.

Иначе говоря, трагический герой не может быть ни полностью положительным, ни полностью отрицательным; он должен быть несчастным. Расин постоянно говорит об этом «правиле» в предисловиях к своим трагедиям (особенно подробно в предисловии

к «Андромахе»). Игнорируя эти правила, этот кардинальный закон классицистической трагедии, невозможно не только раскрыть ее этическую проблематику, но попросту правильно прочитать ее, а тем самым и оценить по достоинству ее эстетическую значимость. Одним из примеров тому служит истолкование, данное С. С. Мокульским одной из величайших трагедий Расина — «Андромахе». Утверждая, что «образ Андромахи впервые раскрыл гуманистическое содержание, которое Расин вкладывает в образы своих положительных героинь»,³⁵ и противопоставляя Андромахе образы Пирра, Гермiony и Ореста как носителей «тиранического насилия», С. С. Мокульский тем самым превращает Андромаху в центральный персонаж трагедии. Соответственно этому раскрывается и ее этическая концепция: гибель Пирра и Гермiony есть осуждение тиранического начала, над которым торжествует альтруистическое — в лице Андромахи. В действительности же Андромаха не может рассматриваться как центральный персонаж.

Следует иметь в виду, что заглавие, как правило, давалось классицистической трагедии по сюжету, а не по главному действующему лицу. Андромаха выступает в трагедии не как самостоятельное действующая сила, а только как точка приложения и столкновения активных устремлений и действий Пирра и Гермiony. Она может быть уподоблена неподвижному телу, наталикаясь на которое движущиеся предметы меняют направление своего движения и сталкиваются друг с другом. Инициатива драматургического действия исходит от Гермiony и Пирра. Она завязывается действием и столкновением их страстей, их интересов, «выгод» и завершается постигающей их катастрофой. Тем самым зерно этической проблематики трагедии кроется не в Андромахе. Центральным действующим лицом является трагически гибнущая Гермiona, навлекающая гибель на Пирра и сумасшествие на Ореста. Кроме того, Гермiona вовсе не отрицательный образ, как это представляется С. С. Мокульскому на том основании, что она является носительницей «эгоистических губительных страстей». Андромаха не менее эгоистична. Ее поведение, так же как и поведение Гермiony, диктуется ее личными страстями (любовь к сыну и погибшему мужу). Но самой сюжетной ситуацией она поставлена в оборонительное положение. И как только ситуация меняется, она, скорбя о гибели Пирра, готова прибегнуть к силе, взяться за меч и отомстить своим врагам.

Что же касается Гермiony, то это подлинно трагический персонаж, виновный в своей гибели, но эта гибель вызывает

³⁵ С. С. Мокульский. Расин. ГИХЛ, Л., 1940, стр. 42.

у зрителя отнюдь не чувство морального удовлетворения, а «страх и сожаление». Гибель Гермионы «ужасна» как трагическая катастрофа, не имеющая ничего общего с наказанием порока. Ведь все чувства Гермионы вполне оправданы. Она горячо и преданно любит Пирра, и Пирр достоин ее любви. Душевные терзания Гермионы не вызывают у зрителя ничего, кроме сочувствия. Порочны, преступны только поступки, на которые страсть толкает Гермиону и которые и приводят ее к гибели. Таким образом, судьба Гермионы раскрывается в плане «одичания, изнеможения» души, неизбежно завершающегося катастрофой.

Пирра также нельзя отнести к отрицательным героям, как это делает С. С. Мокульский. Расин настойчиво акцентирует в образе Пирра положительные черты монарха, воина и человека. Храбрый и беспощадный на войне, Пирр снисходителен и великодушен к побежденным. Он благороден и верен своему слову. Если бы было иначе, героическое решение Андромахи не имело бы никакого смысла. Между тем, обманывая ожидания Пирра согласием на брак, за которым должно последовать ее самоубийство, Андромаха спокойна за судьбу сына, остающегося во власти Пирра:

Пирр защитит его, коль женится на мне
 Достаточно: ему доверюсь я вполне.
 Горяч, но искренен — таким его узнала,
 Он больше сделает, чем посулит сначала»³⁶

Пирр не совершает никаких насилий, а только грозит ими, и гибнет жертвой своей любви к Андромахе и доверчивости. Гибель Пирра это тоже катастрофа, еще, может быть, более ужасная, чем гибель Гермионы. И видеть в ней наказание порока так же невозможно, как и в гибели Гермионы. Не следует превращать Пирра и Гермиону в образцы добродетели, равно как и снижать моральный облик Андромахи. Но необходимо подчеркнуть действительное эстетическое и драматургическое соотношение всех этих образов, которое по принципу деления их на образы положительные и отрицательные раскрыто быть не может.

Недоучет этого обстоятельства приводит к искажению идейной проблематики трагедий Расина (а в какой-то мере и Корнеля), к «вчитыванию» чуждого им прямолинейного политического содержания, а тем самым к недопониманию и недооценке их психологической глубины. Так, например, в представлении

³⁶ Цитируется в переводе А. Оношкович-Яццной: Расин, Сочинения в двух томах, т. I, «Academia», М.—Л., 1937, стр. 62.

С. С. Мокульского трагедия Расина «Британик» «является не столько любовной, сколько политической трагедией», на том основании, что «злодейство Нерона не является проявлением порочной природы, могущей встретиться у человека любого ранга. Оно вытекает из самого положения Нерона как самодержца». ³⁷ Говорить так — значит судить о Расине не по законам, «им самим себе установленным», а согласно представлениям нашего, совершенно чуждого Расину этического и эстетического сознания. Задача Расина состояла не в том, чтобы показать, каким скверным императором был Нерон, а в том, чтобы вывести судьбу кровавого тирана — Нерона из злодеяния, совершенного Нероном-человеком. В предисловии к трагедии Расин настойчиво подчеркивает, что он изображает Нерона действующим только в «частной жизни» и в начальный, светлый период его царствования, что Нерон в трагедии — это не «чудовище», каким он вошел в историю, а еще только «рождающееся чудовище». В задачу Расина и входит проследить, каким образом в благородном, чтимом народом императоре действием его эгоистических, но обыкновенных человеческих страстей рождается тиран и злодей, получивший заслуженную кару в насильственной смерти и проклятия потомства. Действие трагедии заканчивается задолго до гибели Нерона. Но оно спроецировано на эту гибель, как преддверие всей дальнейшей судьбы Нерона-тирана. То и другое «предсказано» в монологе Агриппины как прямое и неизбежное следствие крушения души Нерона, изображенного в трагедии:

Ты должен продолжать! Назад дороги нет.
 Ты руки обагрив впервые кровью брата;
 На очереди мать, ей та ж грозит расплата...
 Ты будешь век гоним толпой незримых фурий.
 Унять сердечный вихрь захочешь новой бурей;
 Ненство твоё, растя из года в год,
 Кровавой полосой все дни твои залет...
 И кровью столькож жертв покрытый и мой
 Оплатишь нашу смерть ты гибелью своей,
 И мир оповестишь, в века бесславно канув,
 Как люто был казнен лютейший из тиранов. ³⁸

Суть этической проблемы, вложенной Расином в монолог Агриппины, отчетливо выражена словами «благородного» наперсника Бурра:

³⁷ С. Мокульский. Расин, стр. 51, 52.

³⁸ Цитируется в переводе А. Кочеткова. Расин, Сочинения в двух томах, т. I, стр. 250.

Он Бурру показал, злодейство совершив,
 Что с цезарем таким не будет Рим счаслив...³⁹

и его же репликой, заключающей трагедию:

О боги! Если б впредь он чужд был преступленья!

Сама по себе любовная страсть Нерона к Юнии не несет в себе ничего порочного и преступного. Это естественная, общечеловеческая страсть. Преступны только действия, на которые после жестокой борьбы с собой решается Нерон, движимый этой страстью. Совершив человеческое преступление, Нерон превращается в преступного царя, обреченного на страшную судьбу и гибель. Преступления и судьба Нерона раскрываются Расином не столько под углом зрения бедствий, ожидающих подданных этого «чудовища», сколько в плане возмездия, падающего на самого Нерона за свершенную им трагическую, человеческую «ошибку». В этом и заключается моральная философия трагедии, недвусмысленно сформулированная Нероном в момент его колебаний:

Мне месть моя была б тягчайшим приговором.

Эти слова произносит император. Но ими формулируется общечеловеческий, с точки зрения Расина, нравственный закон, действие которого и продемонстрировано в трагедии на «ужасной» судьбе императора Нерона.

VII

Признание того, что нормы естественной морали лежат в основе этической проблематики французской классицистической трагедии XVII века, вносит существенный корректив в общепринятое мнение о дворянско-сословной ограниченности искусства классицизма. Естественный человек, который, как мы стремились показать, стоит за художественными принципами и драматургическими образами искусства классицизма, это именно та категория сознания, в которой мыслила себя французская (и не только французская) буржуазия XVII века, под протекторатом абсолютизма утверждавшая свои права на активное участие в политической государственной жизни, но еще не созревшая до политического самосознания, не осознавшая себя как класс. Абсолютная монархия Людовика XIV оставалась, конечно, сословным государством, но не следует забывать, что она была продуктом переходной эпохи, «когда старые феодаль-

³⁹ Там же, стр. 251.

ные сословия разлагаются, а средневековое сословие горожан складывается в современный класс буржуазии, и ни одна из спорящих сторон не взяла еще перевеса над другой». ⁴⁰ Социальная политика абсолютизма определялась политической нивелировкой дворянства и буржуазии, стремлением подчинить абсолютной власти короля оба антагонистических класса на равных основаниях. В этом смысле абсолютная монархия и выступала как «кажущаяся посредница» между «борющимися классами», как сила, которая «уравновешивает друг против друга дворянство и буржуазию». ⁴¹ Ущемляя до некоторой степени феодальные права дворянства, нивелирующие тенденции абсолютизма открывали перед буржуазией неизмеримо большие возможности участия в политической жизни, чем она имела до того. Иначе говоря, то «равновесие сил», которого достигли буржуазия и дворянство в абсолютистской монархии, осуществлялось за счет известного умаления дворянских прав и известного расширения политических прав и возможностей буржуазии. В этом, в частности, состояла одна из прогрессивных черт абсолютизма. Думается, что именно с ней, а не с ущемленным абсолютизмом «дворянским обществом» связано прежде всего искусство классицизма, мыслившее в категориях естественной морали.

В условиях известного равновесия между дворянством и буржуазией сословная идеология как характерная форма феодального сознания должна была неизбежно разрушаться и разрушалась. На смену понятия сословного человека возникало понятие естественного человека, на место представления извечного сословного неравенства людей возникала идея их естественного равенства в смысле общности и неизменности их естественной природы. Свое философское обоснование и этическое содержание эти понятия получили в материалистической философии и утилитарно-эгоистической этике Бэкона, Гассенди и Гоббса, свое эстетическое выражение — в искусстве классицизма. В этом смысле классицизм и явился выражением прогрессивных тенденций абсолютизма, с которыми его никак нельзя увязать, если видеть в нем «придворно-дворянское» искусство. Придворно-дворянские вкусы безусловно наложили свой отпечаток на художественный стиль классицизма, но это еще не говорит о его дворянской природе. Французская буржуазия эпохи Людовика XIV социально еще не противопоставляла себя дворянству, а стремилась к уравниванию с ним. Создаваемую ею культуру она

⁴⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс Сочинения т. V М.—Л., 1929, стр. 212.

⁴¹ Там же, т. XVI ч. I, 1937 стр. 147

представляла себе не как специфически буржуазную, а как общечеловеческую, заимствуя при этом многое от придворной культуры, поскольку именно двор был средоточием культурной жизни того времени. Но было бы неверно видеть в этом раболепное приспособление художников классицизма к придворным вкусам. Эти вкусы были для них социально-нейтральными нормами хорошего вкуса вообще, точно так же, как «король солнца» олицетворял идеал сословно-нейтральной, возвышающейся над всеми сословными интересами абсолютной власти. В этом смысле и герои классицистической трагедии, несмотря на свой высокий сан или, вернее, именно благодаря ему, были также сословно-нейтральными персонажами.

Считая трагедии Корнеля и Расина построенными на «материале двора» и «дворянского общества», т. е. отождествляя их персонажи с определенным социальным и при этом аристократическим типажем, мы совершаем глубочайшую ошибку. До понятия социального человека XVII век не дошел. Открытие социальной психологии было одним из главных открытий XVIII века, века Вольтера и Руссо, Просвещения и буржуазной революции. И характерно, что такие представители этого века, как Вольтер и Лессинг, отчетливо сознавали социальную нейтральность персонажей театра Корнеля, Расина и Мольера, подчеркивая именно общечеловеческую сущность этих персонажей. Упомянув в предисловии к «Мариамне» «Британика», «Федру» и «Митридата» в качестве трагедий, «основанных на частных интересах отдельных государей», Вольтер усматривает их основное значение в изображении «страстей», «которые мещане чувствуют так же, как и государи».⁴² Высокий сан трагических героев это оправа, придающая их естественным общечеловеческим страстям и судьбе необходимые для трагедии грандиозность и величественность, которые обеспечивают максимальное действие той или другой страсти в ее наиболее полном проявлении, свободном от всего внешнего и случайного. Это обстоятельство со своей осуждающей классицизм точки зрения засвидетельствовал и Лессинг: «Имена принцев и героев могут придать пьесе пышность и величие; но нисколько не способствуют ее трогательности. Несчастья тех людей, положение которых очень близко к нашему, весьма естественно, всего сильнее действуют на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям».⁴³ Признавая, таким образом, общечеловече-

⁴² Voltaire. Oeuvres complètes..., т. I. Paris, 1835, стр. 111.

⁴³ Лессинг. Гамбургская драматургия. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 56.

ское содержание образов классицистической трагедии, Лессинг указывает на узость, недостаточность формы, в которую облекалось это содержание в классицистической трагедии в силу высокого сана, избранности ее героев.

Таким образом, трагические герои со стороны своего содержания не несут в себе ничего сословно-аристократического, равно как и специфически исторического. Их трагизм есть трагизм естественного человека, в силу несовершенства его природы раздираемого внутренними противоречиями. Именно против подобного понимания и протестовал Дидро, когда писал, что «следует обвинять несчастные условия, которые портят человека, а не человеческую природу».

Это не значит, что социальная действительность французской абсолютной монархии, ее социально-экономические и политические противоречия ни в какой мере не получили своего отражения в искусстве классицизма, остались вовсе незамеченными его крупнейшими представителями. Как и всякое большое и подлинное искусство, классицизм вдохновлялся современностью и откликался на нее.⁴⁴ Но важно понять, что социальная действительность абсолютистской Франции, ее реальные противоречия представлялись сознанию людей того времени иначе. Эти люди мыслили в других категориях сознания, чем мы. Что для нас является порождением классовой борьбы и выражением социальных противоречий, то человеку XVII века представлялось порождением и проявлением извечного несовершенства человеческой природы и пагубного действия естественных человеческих страстей. И если в разумном самоограничении этих страстей классицисты видели единственно возможный путь к тому, что объективно являлось выражением классовых конфликтов современной им общественной жизни, то политической гарантией подобного самоограничения была в их сознании неограниченная власть абсолютного монарха.

Необходимо помнить, что категория естественного человека, как ее выработала материалистическая философия XVII века, была именно той категорией этического сознания, в которой мыслила себя французская буржуазия, расширявшая свои политические права под протекторатом абсолютизма. Поэтому приписывать искусству французского классицизма какие бы то ни было «тираноборческие», антиабсолютистские тенденции, равно как и видеть в нем искусство, непосредственно прослав-

⁴⁴ Детально эта проблема применительно к творчеству Корнеля рассматривается в книге Н. А. Сигал «Корнель» (Изд. «Искусство», Л., 1957) и других ее работах.

ляющее абсолютизм, т. е. политическое искусство как таковое, одинаково неправильно. Неправильно потому, что категории политического мышления были чужды сознанию классицистов, а само политическое осознавалось ими в категориях этического сознания. В период становления и расцвета французского абсолютизма этической категорией его прогрессивности и была категория общего разума. Но когда пути французского абсолютизма и французской буржуазии после отмены Нантского эдикта и осуществления других феодально-клерикальных мероприятий конца XVII века стали расходиться, тогда и этическая категория естественного человека стала наполняться новым, явно антиабсолютистским содержанием, сформулированным впоследствии энциклопедистами и Руссо. Первым же симптомом проникновения этих новых антиабсолютистских тенденций в искусстве французского классицизма явилась первая в практике Расина и последняя в его творчестве трагедия «Гофолия» («Аталия», 1691 г.) с ее безлюбным и явно тираноборческим библейским сюжетом.

Несомненно, что, стремясь к изображению общечеловеческих страстей и заимствуя конструируемые ими характеры из «предания», художники классицизма отразили в своих трагических героях многие черты психологии современного им французского общества. Но вряд ли нужно пытаться уточнить эту психологию как буржуазную или придворно-аристократическую, дворянскую и т. д. В нее могло входить все, что было характерного для общественной психологии бурной эпохи Людовика XIV, с ее религиозными и гражданскими войнами, дворцовыми интригами и жестокостью нравов. Трагедия Федры могла разыграться одинаково в придворно-аристократической, дворянской и буржуазной среде. Злодеяния Нерона принадлежали к числу тех, которые неоднократно расследовались и карались судебными органами абсолютной власти. И в знаменитых процессах отравителей эпохи Людовика XIV в качестве обвиняемых фигурировали одинаково и дворяне и буржуазия. Но отражая по-своему в исторических и мифологических образах трагедийных героев психологию французского общества XVII века, художники классицизма не искали в ней ничего специфически французского, а интерпретировали ее как общечеловеческую. Уже одно это не дает нам права искать в искусстве классицизма сознательного воплощения черт реалистического искусства.

Для художников классицизма не существует вопроса о социально-исторической обусловленности человеческого характера и поведения, вопроса, основного для художника-реалиста. В искусстве классицизма человек выступает как продукт природы,

а не общества. Абстрактность и вневременность художественных образов, являющиеся недостатком с точки зрения реалистической эстетики, полностью отвечали историческим задачам и познавательным целям искусства классицизма и органически вытекали из присущего ему понимания человека и человеческой судьбы.

Все сказанное целиком распространяется и на такой, казалось бы, во многом действительно «реалистический» жанр, как комедии Мольера.

Если предметом трагедийного изображения служат естественные страсти и несовершенство самой человеческой природы, то в комедии изображаются отклонения от этой естественной природы человека, уродства, «неразумные» страсти, вызывающие не ужас и сожаление, а только смех. Во избежание недоразумения еще раз подчеркнем, что понятия разумного и естественного в художественном сознании классицизма, равно как и в материалистической этике того времени, совпадают. Отсюда — сфера действия естественных страстей есть в то же время разумная сфера. Но, согласно эпикурейской морали Гассенди, человек подвержен действию не только естественных, но и неестественных, тем самым и «неразумных страстей». Разница между ними та, что действия первых диктуются стремлением к удовлетворению потребностей самой человеческой природы, а вторых — искусственных потребностей, порожденных суетностью, неразумием. Естественные, разумные страсти — это источник трагического. Страсти, являющиеся отклонением от этой природы и в силу этого «неразумные», были предметом комического. Первое принадлежит «природе», второе характеризует «нравы». Поскольку носитель комического представляет собой не норму человеческой природы, а отклонение от нее, постольку его «смешные» стремления и поступки не вытекают из естественной, «разумной» и общей всем людям закономерности. Тем самым комическое может быть схвачено и изображено в своей «особенности», в своем конкретном жизненном проявлении — в «нравах». И эта конкретность неизбежно несет на себе отпечаток социальной конкретности. Следовательно, известные реалистические достижения комедийного творчества Мольера или то, что под этим подразумевается, можно рассматривать только как объективные результаты комедийного изображения, но отнюдь не как сознательно-реалистические его установки.

Творчество Мольера, точно так же как и творчество Корнеля, Расина и Буало, возникает в русле наивно-материалистической мысли и морали эпохи абсолютизма. И если из всех его представителей на Мольера оказал наибольшее влияние Гассенди, то не-

посредственно его же влияния не избежал и теоретик классицизма Буало. Прямой след этого влияния обнаруживается, в частности, в 5-м послании Буало («О счастье») и в 7-й сатире («На человека»). В послании обрисован чисто эпикурейский идеал счастья как безмятежности души, единственным препятствием к достижению которого являются суетные, неразумные желания самого человека и его страсти. Та же мысль развита и в сатире «На человека». Кроме того, здесь в полной противоположности с декартовской концепцией достоверности рационального сознания человека Буало отдает предпочтение здорovому, никогда не ошибающемуся инстинкту животных перед заблуждениями и ошибками человеческого разума, толкающего человека на путь несчастий и страданий. Отметим, что всестороннему доказательству той же мысли посвящено и сочинение Иеронима Рорария «О том что низменные животные часто обнаруживают более разума, чем человек», изданное в 1648 году одним из друзей Гассенди. Отметим также, что, по свидетельству Ж. Б. Руссо, Буало утверждал, что «философия Декарта убила поэзию» («avait coupé la gorge à la poesie»).⁴⁵

VIII

В рамках настоящей статьи нет возможности остановиться подробно на художественной теории искусства классицизма, в частности на ее стихотворном кодексе — «Поэтическом искусстве» Буало. Отметим только одно: если подойти к этому кодексу без предвзятого представления о его картезианской идеалистической основе и сопоставить его с некоторыми историческими фактами, то можно обнаружить, что эстетические принципы Буало ни в какой мере не противоречат гносеологическим и этическим принципам метафизического материализма. Говоря (и действительно очень часто) о разуме, Буало ни в какой мере не противопоставляет его чувству и «опыту», а призывает поэтов придерживаться в своих писаниях здравого смысла и точности выражения. Этому вопросу посвящена в основном «Песня первая», в которой речь идет вовсе не о «метафизике прекрасного», а о стилистических нормах, к которым восходят в русской поэзии многие стилистические принципы карамзинизма. Буало предупреждает против опасности рассудочного, холодного изображения чувств и страстей, которое всегда оставляет зрителя и читателя равнодушным («Песня вторая»). Во всех случаях, говоря о разуме, Буало имеет в виду естественный психологический разум и нигде не противопоставляет его чувству.

⁴⁵ Oeuvres de J. B. Rousseau, т. 5. Paris, 1820, стр. 131—132.

Что же касается пресловутых правил, которые и выдаются обычно за эстетический эквивалент универсального разума Декарта, то нельзя забывать, что эти правила возникли и утвердились в европейской литературе задолго до Декарта и художников классицизма. Происхождение правил восходит к схоластам XV—XVI веков, комментаторам Аристотеля. Формулировка правил имеется в эстетике Плеяды. Их необходимость признавал Малерб. Своих сторонников правила имели и в английской драматургии XVI века. В их числе был Бен-Джонсон. Таким образом, нельзя считать правила, принятые (а не созданные) французскими классицистами, отличительной чертой их художественного сознания. Правила — это опять-таки дух эпохи, и вопрос заключается не в том, что классицисты им следовали, а в том, как они трактовали эти давно известные и признанные до них правила и что нового, оригинального, характерного именно для системы классицизма они создали, подчиняясь этим правилам. Не лишне также заметить, что система правил носит почти исключительно ограничительный, т. е. отрицательный, характер: это ряд запретов и только.

Необходимость правил признавалась всеми. Но их нормативность не имеет ничего общего с тем догматизмом и «рассудочностью», которые обычно им приписываются. Произведение искусства, раз сотворенное, становится фактом «опыта». Оно может быть хорошим или плохим, т. е. достигающим своей цели («нравиться» или «трогать») или не достигающим. Буало в «Поэтическом искусстве» и излагает на основании художественного опыта многих поколений условия, которые приводили поэтов к тому или другому результату. Единственно бесспорным критерием эстетического совершенства служит для Буало, как и для других классицистов, не соблюдение тех или других формальных правил, а свидетельство опыта. Сами правила — это не что иное, как наблюдения здравого смысла над тем, что воспринято эмпирически как совершенство в творчестве древних и современных художников слова. Подобные эмпирические правила, а отнюдь не умозрительные аргументы и доводы излагает Буало в «Поэтическом искусстве», и в сумме они образуют перечень полезных советов, практическое руководство, а не догматическую систему.

«Поэтическое искусство» появилось только в 1674 году, т. е. уже на исходе золотого века французского классицизма. Буало писал «Поэтическое искусство», имея за собой весь театр Корнеля, все творчество уже умершего Мольера, «Андромаху», «Британика», «Беренису», «Баязета» и «Ифигению в Авлиде» Расина. Не Корнель, Расин и Мольер писали по Буало, а Буало

по ним. О первостепенном значении для Буало художественного «опыта» древности и современности свидетельствует его следующее высказывание в 7-м рассуждении на трактат Лонгина: «Много есть древних, которыми не восхищаются, и много новых, которых хвалят. Древность писателя еще не есть доказательство его достоинства; но давнее и постоянное восхищение, наблюдавшееся всегда по отношению к их трудам, есть верное и безошибочное доказательство, что ими должно восхищаться».⁴⁶ Разум — это психологическая способность отличать плохое и хорошее, вредное и полезное для человека. Тем самым он не противостоит чувству и опыту, а опирается на них.

Соответственно и все категории и элементы искусства рассматриваются Буало как психологические категории. В психологических же, точнее эмоциональных (а не абстрактно-логических) категориях дает Буало определение жанров. Так, трагедия возбуждает ужас и сожаление, эпопея — удивление и восхищение, идиллия — нежность, элегия — грусть, комедия — смех и т. д. Характерно, что эстетическое воздействие на языке французских классицистов XVII века обозначается термином «удовольствие», т. е. понятием неизвестного эмоционального психологического состояния. Что же касается «истинности», «верности природе», то эти собственно познавательные критерии выступают в искусстве классицизма не как цель, а только как условие эстетического воздействия, истинная сфера которого — «приятное», т. е. не всякая, а только украшенная, «изящная» природа. В этом принято видеть сословную ограниченность искусства классицизма, якобы демонстративно отворачивавшегося от неприглядных сторон действительности, «украшавшего» ее согласно своим сословным (читай: эксплуататорским) идеалам и интересам. Если нечто подобное и имело место, то только в конце XVIII и начале XIX века, в эпоху упадка, разложения традиций классицизма. В художественном же сознании XVII века «приятное» значит совсем другое и несет в себе известное этическое содержание. Оно соотносится не с объектом изображения как объектом природы, а с тем отношением, в котором этот объект стоит к этическому сознанию. «Приятное» — это желательное с точки зрения этического сознания, это то, что есть в самой человеческой природе приятного, полезного человеку. «Удовольствие», доставляемое художественным произведением, состоит в «приятности» видеть желаемое как бы существующим.

⁴⁶ Oeuvres de Boileau Despréaux, т. II. Paris, 1813, стр. 170.

В этой связи раскрывается и специфика классического «правдоподобия». Оно носит не положительный, а чисто негативный характер. В этом принципиальное отличие художественного метода классицизма от метода реалистического искусства. Классицизм не знает задачи изображения или отражения реальной действительности. Он конструирует свою, замкнутую в себе действительность по образцу реальной, но глубоко отличную от нее. «Правдоподобие» — это убедительность образов и действия, их внутренняя мотивированность в целом и в частях. Художественное произведение должно быть правдоподобно само по себе, а не по сравнению с чем-то вне его стоящим. Оно не доказывает, не обнаруживает объективной истины, а только не содержит в себе ничего противоречащего нашим представлениям об истине и изображает то, что может существовать по законам разума. «Удовольствие», доставляемое произведением искусства, облагораживает, возвышает человека, приближает его к нравственному идеалу. Иначе говоря, предметом искусства с классицистической точки зрения является прежде всего природа желаемая, совершенная, но в то же время допустимая человеческим разумом и потому возможная. Это и есть «украшенная», «изящная» природа. Но для того чтобы мы поверили в желаемое как возможное, оно должно быть представлено сообразно с природой, сообразно нашему разумному представлению о ней. Отсюда — прекрасно только истинное. Прекрасное воспринимается чувством, воздействует на чувство, но об истинном судит разум:

L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas...

В данном случае *esprit* неверно переводить словом «разум». Правильнее — душа, т. е. то, что обнимает и чувство и разум. «Быть тронутым» (*ému*), «взволнованным» может только чувство. Но установить правдоподобность изображаемого может только разум. Все упоминания Буало о разуме, рассудке, здравом смысле имеют именно этот психологический смысл. Эмоциональный, чувственный элемент в поэзии вовсе не отвергается, а напротив того, всячески акцентируется. Но он сам должен быть разумным, т. е. не противоречить требованиям здравого смысла.

Необходимо отметить, что такие категории классицистической эстетики, как «удовольствие», «приятное», «украшенная природа» и др., по содержанию и терминологически совпадают с эстетическим учением Бэкона, изложенным в трактате об «Усовершенствовании наук» (кн. 2, гл. 13).

IX

Религиозно-политическая реакция, воцарившаяся к концу XVII века во Франции, ознаменовала начало деградации французского абсолютизма. Разрыв его временного союза с буржуазией привел к перерождению французской национальной монархии в монархию дворянско-клерикальную. Гнет ее сословных и католических установлений поставил перед философской мыслью XVIII века вопрос о влиянии на человека общественного устройства, о зависимости человеческой судьбы от государственного, политического строя. Это существенным образом изменило понятие естественного человека и внесло новое в нормы и критерии материалистической морали. Мораль Гельвеция, Вольтера и других просветителей в своей основе так же эгоистична, как мораль Гоббса и Гассенди. Но теперь естественный человек в противоположность индивидуалистическому и аморальному человеку Гоббса признается существом от природы общественным и добродетельным. Полезное обществу полезно и каждому человеку. Частное благо зависит от блага общественного. Отсюда критерий этической оценки перемещается из сферы частных «выгод» в сферу общественной пользы.

Все это находит свое выражение в дальнейшей судьбе классицистического искусства и прежде всего в драматургическом творчестве Вольтера.

Преклоняясь перед «величием» Корнеля, «правдивостью» Расина и Мольера и «вкусом» Буало, сохраняя в основном всю формальную структуру классицистической трагедии XVII века и широко используя разработанную ею «механику страстей», Вольтер обновляет самую проблематику классицистической трагедии. Объективное изображение естественной природы человека, демонстрация пагубного для человека действия его страстей сменяется у Вольтера обличением общественных пороков и заблуждений, топчущих и насилующих естественные человеческие чувства и стремления. Тем самым трагический конфликт выносится уже за пределы человеческой природы. Его образует уже не борьба этически равноценных естественных страстей, а борьба этих страстей с внешним злом — с деспотическим насилием и общественным заблуждением. Отсюда — борьба самого Вольтера за безлюбивую трагедию, основным предметом изображения которой должно быть пагубное действие общественных заблуждений на судьбы людей. Считая последнюю трагедию Расина «Гофолию» непревзойденным образцом, постоянно ссылаясь на нее как на гениальный пример безлюбивой трагедии, Вольтер начал с того, чем кончил Расин.

Борьба Вольтера за безлюбивую трагедию была борьбой за общественную значимость сюжета, за превращение классицистической трагедии в боевой, общественно действенный, обличительный жанр. Что же касается естественных страстей, в том числе и любовной, то они выступают у Вольтера уже не роковым, а положительным началом человеческой природы, угнетенным социальной несправедливостью, деспотизмом и религиозным изуверством.

Сравним для примера «Меропу» Вольтера с «Андромахой» Расина. И там и тут царь-победитель преследует свою пленницу — вдову убитого им врага. Как и у Андромахи, у Меропы материнские чувства борются с чувством верности погибшему мужу. Точно так же как Пирр, Полифонт использует материнские чувства своей пленницы, чтобы принудить ее к браку. И, несмотря на все эти сюжетные совпадения, «Меропа» Вольтера уже очень далека от классицистической схемы «Андромахи». В противоположность Пирру Полифонт — это законченный злодей. Не любовь, а низкий расчет заставляет его добиваться у Меропы согласия на брак. Он двуличен, лицемерен, жесток, он тиран, и этим все сказано. Не сочувствие и сожаление вызывает он у зрителя, а только ненависть и презрение. Его гибель — это не ужасная катастрофа, а заслуженное наказание порока. В противоположность Полифонту Меропа и Эгист — олицетворение добродетели. Так, с изменением этического критерия оценки человеческого поведения происходит расслоение трагического героя на совершенно положительного и совершенно отрицательного. Причем трагическим героем в собственном смысле слова остается только первый, т. е. добродетельный герой, жертва, а не носитель деспотизма.

Соответственно этому трагические герои получают в творчестве Вольтера известные социальные признаки и низводятся иногда из разряда «царей и героев» в разряд «обыкновенных людей» (трагедия «Гебры»). Однако эта трансформация не означала, что царственный герой трагедии XVII века оказался вытесненным у Вольтера (и в мещанской драме) буржуазным героем, подобно тому, как на историческую арену на смену дворянства выступала буржуазия. Дело было сложнее. Суть его состояла не в простой смене одного социального качества другим, а в рождении социального героя как такового. Под «обыкновенными» слоями общества Вольтер (см. предисловие к «Гебрам») вовсе не разумеет именно средних, т. е. буржуазных слоев. Для Вольтера и его современников аристократ, титулованный дворянин был не менее обыкновенной фигурой, чем любой буржуа. «Обыкновенные люди» — это представители самых раз-

личных, но реально существующих социальных прослоек. В трагедии «Гебры» наряду с садовником и солдатом встречаем также и офицеров.

Углублением понятия естественного человека вопросом о социальных (в широком смысле этого слова) условиях его бытия диктовалось и обращение того же Вольтера к сюжетам национальной истории, а также его настойчивая, хотя и не всегда последовательная апелляция к английскому театру, т. е. к Шекспиру. Наряду с введением в трагедию «обыкновенных людей» это выражало интерес Вольтера к социальной, в том числе и исторической конкретности персонажей. Все это, вместе взятое, знаменовало разложение драматургической системы классицизма, видоизменяло существенным образом ее проблематику, самый предмет ее изображения, вносило новые этические и эстетические принципы, уже намечающие некоторые черты преромантического и романтического искусства. Так, интерес Вольтера к сюжетам национальной истории перекликается с историзмом романтиков. Недаром Ф. Шлегель назвал «Заиру» «трагедией подлинно романтической».

Перенесение трагического конфликта из внутреннего мира человека, из столкновения заключенных в нем самом страстей в область внешнего насилия над естественной человеческой природой неразумных, противоестественных общественных установлений вело Вольтера по сравнению с трагиками XVII века к некоторой реабилитации человеческой природы, реабилитации, превосходящей руссоистскую, идеалистскую концепцию естественного человека («Альзира», 1736 г.). И мы не ошибемся, если скажем, что, несмотря на всю враждебность Вольтера к руссоистской концепции и ее автору, Руссо в какой-то мере вырастает из Вольтера.

На этом кончается историческая миссия французского классицизма.

Нужно вспомнить жестокость эпохи Корнеля, Расина и Вольтера, ее религиозное изуверство и деспотизм, ее средневековое судопроизводство с его инквизиторскими методами, суеверие господствующих классов, невежество и несправие народных масс, нужно представить себе все это, чтобы осознать историческое значение классицистического театра, его гуманизм, силу и широту его эстетического воздействия. По свидетельству врага классицизма Сюблиньи, «повар, кучер, конюх, лакей — все, вплоть до водоноса, считали нужным обсуждать Андромаху». То, что в глазах Сюблиньи дискредитировало классицизм, на деле свидетельствовало о глубокой человечности и широчайшей доступности этого искусства в свое время.

Но французский классицизм был явлением сложным и многообразным, и это отразилось на его судьбе. Если его завоевания в области раскрытия человеческой психологии и ее гуманистического истолкования органически были усвоены театром эпохи французской революции, то внешние элементы классицистической системы — изысканность и галантность образов и языка, превратно истолкованные принципы «приятности» и «украшения природы» стали достоянием аристократической салонной поэзии конца XVIII века. И это обстоятельство немало способствовало дискредитации классицизма в глазах последующих поколений.

Перед советскими учеными все еще стоит задача правильного истолкования места, роли, сущности искусства французского классицизма путем всестороннего изучения его исторических истоков и результатов. Подобное изучение может дать ценный материал для решения целого ряда теоретических вопросов, связанных с выяснением общих закономерностей развития литературно-художественного сознания.

— — —