

К 492

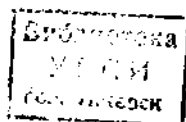
Е. И. Клименко

ТРАДИЦИЯ
и
НОВАТОРСТВО
В АНГЛИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени А. А. ЖДАНОВА

Е. И. КЛИМЕНКО

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1961

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета*

Вопросы традиции и новаторства рассматриваются в сборнике на материале английской литературы XIX века — творчества Вальтера Скотта, Байрона, Шелли, романистов реалистической школы, а также значительных, но менее известных советскому читателю авторов: Роберта Браунинга, Джен Остин, Джорджа Мередита. В связи со спецификой затронутых вопросов некоторые статьи выходят за рамки литературы XIX века и касаются творчества писателей более ранних и более поздних периодов: Шекспира, Бернса, Фильдинга, романистов XX века и т. д.

Проблемы традиции и новаторства исследуются в разных аспектах: новаторство жанровое, характерологическое, стилистическое, значение литературных и фольклорных традиций и др.

В сборник включены как новые исследования, так и ранее изданные, но дополненные и переработанные статьи.

Сборник предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов филологических факультетов, а также для читателей, интересующихся английской литературой.

Ответственный редактор
проф. Б. Г. Реизов

ВАЛЬТЕР СКОТТ И БЕРНС

В течение более полутора столетий имена Бернса и Скотта постоянно сочетаются друг с другом в литературной критике. В Эдинбурге на доме, где произошла единственная встреча Бернса с пятнадцатилетним Скоттом, теперь висит мемориальная досочка. Известно, как высоко Скотт ценил Бернса. Он ставил его неизмеримо выше самого себя и считал, что из числа современных поэтов только Байрон может равняться с Бернсом по силе своего таланта. «Когда я хочу выразить чувство, которое меня сильно волнует, я нахожу слова для него у Шекспира или у тебя»,¹ — обращаясь мысленно к Бернсу, однажды записал Скотт в своем дневнике. Между тем воздействие Бернса на творчество и литературные взгляды Скотта исследовано мало, точно так же, как и значение, которое получила точка зрения Скотта на Бернса для восприятия великого шотландского поэта в Англии.

Маргарет Болл в широко известной монографии «Вальтер Скотт как литературный критик» (1907)² почти не уделяет внимания статье Скотта о Бернсе. Впрочем, статьи Скотта вообще изучены далеко не достаточно.³ Ими, по-видимому, пользовались довольно широко авторы, занимавшиеся шотландской историографией и культурой Шотландии XVIII века, хотя они при этом на Скотта и не ссылаются. В качестве примера можно привести известный труд Грэхэма «Шотландские литераторы» (1908),⁴ книгу Пирдона «Переходный период в английской историографии» (1933)⁵ или статью Форстера

¹ The Journal of Sir Walter Scott, vol. I. Edinburgh, 1890, p. 86.

² См. M. Ball. Sir Walter Scott as a Critic of Literature. New York, 1907.

³ Подробнее см. стр. 17—19.

⁴ См. H. G. Graham. Scottish Men of Letters. London, 1908.

⁵ См. Th. P. Peardon. The Transition in English Historical Writing. New York, 1933.

«Шотландский примитивизм» (1950).⁶ В биографиях Скотта те же материалы иногда входят в общий фон его жизни и деятельности, как, например, в прекрасной биографии, написанной Джоном Баканом (1932).⁷ Однако и здесь статьи Скотта не подвергнуты разбору для характеристики его литературных взглядов.

Угадать причины такого положения нетрудно. Многие из этих статей посвящены вопросам историографии, фольклористики, биографического метода и т. п.⁸ К тому же большая часть из них откликается на вопросы, волновавшие преимущественно Эдинбург. Могло создаться впечатление, что они не имели непосредственного отношения к литературному творчеству Скотта и были лишь данью узкоместным интересам. При этом забывается, что отделить Скотта — художника и романиста от Скотта — историка и фольклориста почти невозможно, а шотландские интересы, шотландская история и шотландский фольклор были той первичной почвой, на которую легло все, что он затем почерпнул из иных источников.

С другой стороны, Эдинбург, город Давида Юма, Адама Смита, Джемса Макферсона и многих других знаменитых людей XVIII века, конечно, не был тем провинциальным центром, каким иногда пыталась представить его лондонская пресса во времена Бернса и Скотта. Утратив остатки политической самостоятельности вместе с унией парламентов, окончательно сдавшись на милость Англии и уступив ей первенство, Шотландия с Эдинбургом во главе брала реванш в области гуманитарных наук и литературного творчества. «Не странно ли, — писал Давид Юм поэту Гильберту Эллиот в 1757 году, — что в то время, когда мы потеряли наших принцев, наш парламент, наше независимое правительство... когда мы страдаем от нашего произношения и говорим на испорченном диалекте того языка, которым пользуемся, не удивительно ли, что в этих условиях мы славимся своей литературной деятельностью среди всех народов!»

Многие исторические проблемы становились в Шотландии злободневными и приобретали национально-политическое значение. Эдинбургским литераторам казалось, что если поднять на щит «Оссиана», это может утвердить представление о превосходстве кельтов над другими народами. Если принять руссоистические теории и переделать их на шотландский лад, то получится, что в отсталой Шотландии долгое время были условия, благоприятные для творчества оригинальных гениев, не стесненных современной цивилизацией и литературными тра-

⁶ См. D. M. Foerster. Scottish Primitivism and the Historical Approach. «Philological Quarterly», 1950, No 3.

⁷ См. J. Buchan. Sir Walter Scott. London. 1932.

⁸ См. The Miscellaneous Prose Works of Walter Scott, vols VI—VII. Paris, 1938.

дидиями. Если предположить, что пикты были германцами, а южношотландский диалект произошел из нортумбрийского, это—уступка победителям-англичанам. Вместе с тем это открывает дорогу для сближения между севером и югом Великобритании и может оказаться для Шотландии полезным. В такой обстановке полемика становилась ожесточенной.

Среди вопросов, которыми был занят Эдинбург на рубеже двух столетий, творчество Бернса занимало не последнее место. Переиздавая его сочинения в 1800 году, Джеймс Карри говорил, что выпускать в свет эти стихи следует с большой осторожностью, так как они «возбуждают страсти враждебных друг другу партий».⁹ Выход из печати восемь лет спустя неопубликованных стихов Бернса под редакцией Кромека¹⁰ снова оживил полемику. Еще тлевшие якобитские настроения загорались отсветом тех стихов, в которых Бернс возвращался к темам 1745 года. Революционные мотивы его творчества волновали Эдинбург. Вместе с тем его якобинские симпатии были многим не по вкусу, а острые выпады против церкви и церковников отпугивали благонамеренных читателей всех толков. Некоторых критиков, наконец, смущало, не станет ли признание Бернса национальным гением косвенным доказательством того, что последствия унии не были столь плачевны, как изображают ревностные шотландские патриоты. Другие возражали, что в конечном счете стихи Бернса — новая форма протеста против национального угнетения. Простейший способ успокоить все сомнения заключался в том, чтобы отделить мысли Бернса от музыки его стихов и от занимательности его бытовых картинок, очернив его как человека. Этим способом с некоторыми вариациями впоследствии злоупотребляли и биографы Байрона и Шелли. На этот путь вступил и автор первого жизнеописания Бернса — Роберт Херон.¹¹ Брат Бернса и более благожелательные критики встали на его защиту, опровергая клевету или по крайней мере смягчая приговор Херона. Отделаться от его наветов было, однако, не так легко: они перекочевывали из биографии в биографию, и даже Скотт отчасти доверял сведениям Херона.

Тогда в качестве смягчающего обстоятельства было выдвинуто на первый план происхождение Бернса и условия его жизни: грубость человека, {якобы чуждого просвещенности цивилизованного общества, стала служить частичным оправданием «неосторожности» поведения и, главное, смелости взглядов. На Бернса смотрели как на гения-самородка. Poleмика вокруг его творчества переключалась в более широкую и близкую литературному Эдинбургу сферу рассуждений о примитивном

⁹ The Works of Robert Burns with an Account of his Life, vol. I. Edinburgh, 1825 (Dedication, 1800), p. XII.

¹⁰ Reliques of Robert Burns, coll. by R. H. Cromek. Edinburgh, 1808.

¹¹ См. R. Heron. A Memoir of the Late Robert Burns. Edinburgh, 1797.

творчестве. Френсис Джеффри сам написал рецензию на издание Кромека для «Эдинбургского обозрения».¹² Он всегда так поступал, когда ему казалось, что дело требует его личного вмешательства. Умелый и ловкий критик Джеффри счел бы «ошибкой изобразить Бернса неучем. Признав Бернса «шотландским гением», изобразив его человеком, начитанным в английской литературе, особенно в области сентиментальной поэзии XVIII века, Джеффри старался вместе с тем доказать, что примитивный образ жизни развил в Бернсе «естественные чувства» и «нежность влюбленного пахаря». Его лирика «отличается простотой, доходящей до смешного, порой она жалобна и мрачна, как чувствительная душа под влиянием горестных впечатлений». Поддержав теорию благотворного влияния естественных условий, Джеффри превратил Бернса в сентиментального поэта, влюбленного поселенца с чувствительной и жалобной лирой. Бернс оказался обезвреженным, эдинбургские филистеры могли быть довольны, а шотландскому патриотизму не было нанесено ущерба.

Одновременно с «Эдинбургским обозрением» новый торийский журнал «Куортерли ревью» поместил в своем первом номере рецензию Вальтера Скотта.¹³ Это означало, что журнал, созданный отчасти для того, чтобы дать отпор «зазнавшемуся» Эдинбургу и шотландским вигам, готов начать войну на вражеской территории. Но это означало также, что известности Бернса вышла далеко за пределы провинции и его поэзия стала одним из важных литературных явлений времени, и потому статья о сборнике его стихов была поручена автору, знакомому с Шотландией и, в частности, с литературными интересами и расприами Эдинбурга не хуже самого Джеффри.

Статья Скотта так же сильно отличалась от рецензии Генри Маккензи 1786 года, от заметок в «Монтли ревью» или в «Юниверсал мэгэзин»,¹⁴ как и от рецензии «Эдинбургского обозрения». Он говорил, что природные дарования Бернса выделяли бы его в любой среде, имея в виду его необычайную решительность и настойчивость. Образцом стойкости Бернс избрал Мильтона, и Скотт приводит небольшие выдержки из писем Бернса, в которых он говорит, что постоянно носит с собой карманный Мильтона, чтобы изучить «бесстрашное великодушие, смелую непреодолимую независимость и благородное презрение к трудностям и неудачам великого образа — Сатаны». Сатана — любимый герой Бернса, и он восхищен

¹² «Edinburgh Review», Jan. 1809.

¹³ W. Scott. The Reliques of Robert Burns (1808). Miscellaneous Prose, vol. VI.

¹⁴ «The Lounger», 9 Dec. 1786; The Monthly Review or Literary Journal. July—Dec. 1786; The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure, 1787, vol. LXXX.

этими «обломками благородной, высокой, но растоптанной души».¹⁵

Таким образом, у Скотта Бернс — сильная натура, которую в гораздо большей степени поражает Мильтон, чем сентиментальные поэты. Увлечение мятежностью Сатаны сближает его с поэтами романтического периода. Бунтарство Бернса для Скотта — отнюдь не следствие своеволия. Это результат сопротивления сильного, хотя и импульсивного характера тяжелой действительности. Якобитство и якобинство Бернса — единственные формы, в которые это сопротивление могло вылиться в его время и в его стране. Начав работать над «Уэверли» за три года до появления статьи о Бернсе, Скотт мог особенно хорошо себе представить притягательную силу рассказов ветеранов 1745 года для «юноши с таким ярким воображением и с такими горячими патриотическими чувствами, как Бернс». Однако Скотт поясняет, что пустить глубокие корни это увлечение не могло: сторонники Карла Эдуарда «не были людьми умными и трезвыми, а только смелыми и способными на подвиги».

Впоследствии Бернс сочувствовал французской революции и мечтал пересадить «дерево свободы» на родную почву. Скотт, как известно, держался иных взглядов. Однако он не осуждает воззрения Бернса, он их объясняет. Он считает естественным, что Бернс «прислушался к голосу французской философии, так как ему всегда было отвратительно искусственное разделение общества на сословия», а эта философия «объявляла его результатом узурпации прав человека. Если Бернс принял сторону революционеров, этого следовало ожидать, так как в этом лагере лучше всего могли понять его талант».¹⁶

Скотт не стремится, подобно многим современникам, сгладить демократизм Бернса или отнестись к его крестьянскому миросозерцанию с презрительной снисходительностью. Он также не называет его ни «эйрширским пахарем», ни «скромным бардом природы», как было принято в то время. «Чувство собственного достоинства, смелость и гневность возмущения у Бернса были плебейскими, — говорит Скотт, — он плебей с высокой душой». В этих качествах Скотт видит силу бернсовской сатиры, силу слова, которая «сметала все на своем пути».

Однако Скотт вполне отдает себе отчет в различиях между миросозерцанием Бернса и той идеологией, в которой он был сам воспитан. Бернс, по его словам, — «гражданин Рима или Афин, но все же плебей, чуждый рыцарской культуры, которая пронизывала высшие слои европейского общества, начиная с феодальных времен».¹⁷ Современные критики, в том числе Джеф-

¹⁵ W. Scott, *Reliques of Robert Burns*, pp. 135—136.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 138—139.

¹⁷ *Ibid.*

фри, постоянно напоминали, что Бернс «джентльменом не был». Замечание Скотта о рыцарских понятиях имеет другой смысл. Он разъясняет, что многое в феодальных взглядах изжило себя, и вряд ли такие институты, как дуэль, могли привлечь симпатии Бернса. Напротив, в точке зрения низших сословий таилась огромная сила, и Бернс «из принципов собственного мирозерцания извлек непоколебимую решимость героя, способного перенести измену друзей, преследования врагов и самое злобное коварство судьбы».¹⁸

Все критики до Скотта хвалили Бернса за яркие картины шотландской деревни. С этого же начинается разбор его стихов и Скотт. С обычной для него полемической осторожностью и лукавством он хвалит отбор стихов в издании Кромека лишь для того, чтобы отметить отсутствие в нем, так же как и в сборнике Карри, «одного из самых блестящих образцов поэзии Бернса» — его кантаты «Веселые нищие». В оправдание своей оценки Скотт приводит в начале статьи всю заключительную песню кантаты с задорным и мятежным рефреном:

A fig for those by law protected!
Liberty's a glorious feast!
Courts for cowards were erected,
Churches built to please the priest.

Кантата была впервые напечатана в лубочном издании 1799 года. В начале XIX века предшественники Скотта, если они вообще решались упоминать «Веселых нищих», видели в них забавную бытовую сценку и только. Для Скотта она полна высокого характерологического совершенства: нищие Бернса — группа превосходно очерченных образов, они все время находятся в действии, между ними возникает драматический конфликт. Безудержное и бесшабашное веселье контрастирует с увечьями и лохмотьями. Вместе с тем все подробности жалкого нищего быта Бернс оставляет в тени, и каждый характер выделяется как яркая индивидуальность, оставаясь частью целого. Переходы от низкого к возвышенному, от устрашающего к смешному у Бернса настолько внезапны, что им можно подыскать аналогию только у Шекспира. Таким образом, местный колорит у Бернса, с точки зрения Скотта и в полном согласии с его собственными творческими принципами, основан прежде всего на верности характеристик.

По убеждению Скотта, историография и поэзия часто соприкасаются друг с другом. Конечно, дар поэтического воображения отличается от абстрактного мышления историка. Однако только совместные усилия обоих способны осветить прошлое. «Поэтическое воображение бросает отсвет на события далекого прошлого, изощренность отвлеченного ума окружает их туманом, — говорил он в статье о шотландском историке

¹⁸ W. Scott. Reliques of Robert Burns, p. 141.

и драматурге Джоне Хоме,— этот туман не только затемняет события, но и преуменьшает их размеры. Следовательно, один видит больше, другой меньше, чем в действительности возможно разглядеть».¹⁹ Поэтому Скотт полагал, что хотя видение поэта и несовершенно, он имеет право занять свое место на одной скамье с историком в том случае, если соблюдает верность бытовым деталям и правдивость характеров с учетом их зависимости от исторических обстоятельств.²⁰ Подобную правдивость, точность и живость воображения Скотт наблюдал у Бернса.

Как известно, Бернс на исторические сюжеты не писал и исторических баллад не обрабатывал. Считалось, что это ему недоступно. Скотт с этим не согласен. По его мнению, у Бернса, напротив, были все данные для того, чтобы исторический сюжет ему удался. Скотт напоминает, как Бернс мечтал создать историческую драму, и только его преждевременная гибель помешала осуществлению этого замысла. «Действие должно было происходить в простонародной среде и допускать развитие простонародного юмора в сочетании с самой тонкой лиричностью, которыми Бернс попеременно наделал бы своих крестьян».²¹ Этот юмор и тонкую лирику точно так же, как понимание прошлого, Бернс почерпнул прежде всего в фольклоре.

Фольклористика и историография в Шотландии того времени были неразрывно связаны друг с другом. Самые спорные вопросы вырастали из этого сочетания, например вопрос об исторической достоверности различных памятников старины, о способах издания фольклорных баллад и песен, о социальном положении менестреля и т. п. Так, Джозеф Ритсон — демократ, якобинец и друг Годвина — нападал на Томаса Перси за то, что он превратил менестреля в члена придворной свиты, тогда как сам Ритсон считал его фигурой чисто народной. Скотт отмечал, что положение менестреля менялось со временем и в целом поддерживал точку зрения шотландского историка Патрика Титлера, утверждавшего, что менестрели были вхожи и во дворец и в замок и вместе с тем пользовались горячей любовью народа.²² Эдди Охилтри в «Антикварии» отчасти сохраняет эти привилегии. Образ Эдди, как давно замечено, создан под влиянием Бернса. В прошлом лудильщик, солдат и балладный певец, он даже объединяет профессии трех нищих кантаты Бернса.

У Бернса Эдди заимствовал чувство собственного достоин-

¹⁹ W. Scott. The Life and Works of the Author of «Douglas» (1827). Miscellaneous Prose, vol. VII, p. 123.

²⁰ W. Scott. Tales of my Landlord (1817). Ibid., vol. VI, p. 436.

²¹ W. Scott. Reliques of Robert Burns, pp. 141—142.

²² W. Scott. History of Scotland by Patrick Fraser Tytler (1829). Miscellaneous Prose, vol. VII, p. 428.

ства, вольнолюбие и презрение к материальным благам. В предисловии к «Антикварию» Скотт писал: «С чувством мрачной решимости Бернс предвидел возможность того, что когда-нибудь и сам станет членом бродячей братии. Он так часто намекает на это в своих стихах, что создается впечатление, будто он не считал это полностью невероятным». В доказательство Скотт приводит стихи Бернса, в которых говорится: просить милостыню — еще не худшее, что может случиться с человеком, если холод, голод и лишения возмещаются свободой поэтического творчества и постоянной близостью к природе. «Поскольку Бернс, по-видимому, смотрел на жизнь шотландского нищего в XVIII столетии без особого ужаса, — замечает Скотт дальше, — автор этого романа вряд ли ошибся, когда придал характеру Эдди Охилтри большую долю поэтичности и собственного достоинства, чем можно было ожидать от его жалкого положения в обществе».²³

Образ Эдди, однако, усложняется конфликтом, который отражает споры о «шотландских древностях», как было принято тогда называть вопросы, связанные с историей Шотландии и ее древними памятниками. Этот конфликт развивается, так сказать, в подтексте или в фоновой части романа, вклиниваясь временами в главный сюжет (раскрытие тайны рождения, поиски клада и т. п.). Эдди противопоставлен «антикварию» Олдбаку и его другу сэру Артуру Уордур с их длинными, запутанными спорами и с их пристрастием к геральдическому жаргону и к терминологии древнешотландского права. Главу третью, в которой Скотт представляет Олдбака в домашнем быту за любимыми занятиями коллекционера, он предваряет эпиграфом из Бернса, где речь идет о «старинных безделушках», «бренчащих доспехах» и «горшках и ведрах времен всемирного потопа». Эдди сначала разрушает легковесную «ученую» гипотезу Олдбака, а затем дает отпор увлечению местными поверьями и средневековым чернокнижьем, которому предается доверчивый сэр Артур. Эдди знает больше преданий, поверий и баллад, чем кто-либо в округе, а его крестьянская смекалка и скепсис бывалого человека не позволяют ему принимать все, что он слышит, на веру. Однако его главное преимущество — в полной свободе от феодальной спеси сэра Артура и от болезненного самолюбия ученого, которым страдает Олдбак.

Конфликт развивается по обычным для Скотта законам. Во-первых, между обеими сторонами существует нечто общее, в этом романе — любовь к родине и к шотландской старине. Это позволяет побежденным принять свое поражение с достоинством, а иногда приводит противников к примирению. Во-вторых, поражение объясняется отсутствием единства целей.

²³ W. Scott. The Antiquary. Centenary edition, vol. III, Edinburgh, 1879, p. 4.

честолюбием и догматизмом, которые рассеивают силы и ведут к ошибкам. Так, сэр Артур «счел бы себя повинным в преступлении *lèse-majesté*, если бы усомнился хотя бы в одном единственном имени из ста четырех королей Шотландии, которые приводит Бозций». «История Шотландии» Бозсса, или Бозция, историка XV—XVI столетия, была предметом споров, которые, по словам Скотта, превратились в «болото уныния» для шотландских историографов. «Честолюбие Бозция и родственников ему историков, — говорит он, — загромоздило баснями все здание шотландской истории».²⁴ Вместе с тем расстаться хотя бы с частью этих сомнительных сведений шотландские дворяне не хотели: они искали в них обоснование права Стюартов на корону и доказательств знатности собственного рода, так как многие шотландские аристократические семьи гордились своим родством с королями Шотландии. Сходным образом они воспринимали кельтские сказания в обработке Макферсона. Гектор Макинтайер готов схватиться за шпагу, когда его дядя Олдбак выражает сомнение в исторической достоверности «Оссиана»: он видит в этом оскорбление своих предков — вождей горных кельтских кланов. С другой стороны, Олдбак в своей полемической запальчивости хотел бы «не только сразить Бозция, но и вовсе уничтожить Оссиана» и готов с этой целью даже поддерживать историка Пинкертона, которому принадлежало возмущавшее шотландцев утверждение: «Кельты были, остаются и будут навеки дикарями».²⁵

С точки зрения Скотта, «Оссиан» — поэма надуманная, фальшивая по стилю и совершенно антиисторическая.²⁶ Однако она возвысила шотландскую литературу в глазах других народов, и в этом, по его мнению, большая заслуга Макферсона.²⁷

Скотт глубоко сожалел о судьбе горной Шотландии, население которой политика Англии обрекла на вынужденную эмиграцию или быстрое вымирание. Он восхищался былыми подвигами горцев и считал, что, погубив их, Англия лишилась населения мужественного, доблестного и способного в минуту опасности встать на защиту родины: «Пиброк может теперь прозвучать в опустошенных горах, но ему ответит только далекое эхо на заокеанских берегах: „*Ha til, ha til, ha til, mi tulidh*“ (мы не вернемся, не вернемся, не вернемся никогда)», — писал Скотт в статье об исторических трудах Ритсона.²⁸

²⁴ W. Scott. *Annals of the Caledonians, Picts and Scots* by Joseph Ritson (1829). *Miscellaneous Prose*, vol. VII, p. 310.

²⁵ J. Pinkerton. *Dissertation on the Origin of Scythians and Goths*. London, 1787, p. 92.

²⁶ W. Scott. *The Life and Works of the Author of «Douglas»*. *Miscellaneous Prose*, vol. VII, p. 135; *Annals of the Caledonians*. — *Ibid.*, p. 313.

²⁷ W. Scott. Introduction to «*The Lady of the Lake*» (1830). *Poetical Works*, ed. by J. Robertson, Oxford, 1909, p. 274.

²⁸ W. Scott. On «*Culloden Papers*» (1816). *Miscellaneous Prose*, vol. VII, p. 192.

Фольклор равнинной Шотландии он ценил не меньше, чем горной, как в поэтическом, так и в историческом отношении. Заслужив доверие местных жителей соблюдением их старинных обычаев, Олджак с записной книжкой в руках слушает песню старухи Эльспет. Он улавливает в ней упоминания о подвигах южных шотландцев, не уступавших доблестью горцам. В творчестве Бернса Скотт отмечает сочетание «дикого вольнолюбия»,²⁹ характерного для всей шотландской поэзии, в том числе и для южной, «со свирепой страстностью горцев». Сословные предрассудки, а порой и тщеславные ученые домыслы разжигали антагонизм между различными частями Шотландии и будили полемические страсти в Эдинбурге, но народному поэту они были чужды. Вместе с тем, если заносчивость высших слоев общества была причиной внутренних разногласий в области шотландской культуры, это мешало и правильному ее восприятию в Лондоне. Одним из лучших средств познакомить Англию с Шотландией и ее прошлым было издание таких памятников, в которых звучал бы голос самого народа, т. е. фольклорных.

Вопрос о способах издания баллад и песен был далеко не простым. Многие памятники сохранились только в отрывках, многие записи были трудны для тех, кто не был знаком с диалектом. Баллады искажались и модернизировались, переходя из уст в уста и из рук в руки, теряя в значительной степени свою историческую и художественную ценность.³⁰ Вряд ли можно было рассчитывать, что широкий читатель в Шотландии и тем более в Англии отнесется к ним с увлечением шотландских антиквариев. Поэтому, требуя, чтобы подделки не вводили в заблуждение читателя, признавая Джозефа Ритсона самым добросовестным и тщательным фольклористом своего времени,³¹ Скотт все же считал, что он был неправ, совершенно отвергая обработку народных песен. В нападках на Томаса Перси, которого он считал фальсификатором, Ритсон не учел, что в то время, когда Перси издавал свои сборники, речь шла не о том, чтобы сохранить подлинники в неприкосновенности, а о том, станут ли их читать вообще.³²

По мнению автора монографии 1957 года о народной балладе Джероулда, вопрос решился в 1827 году, когда вышел в свет сборник баллад с предисловием Уильяма Модеруелла, поэта, «антиквария» и одного из редакторов собрания сочинений Бернса.³³ Победа осталась за Ритсоном: Модеруелл

²⁹ W. Scott. Essay on the Imitations of the Ancient Ballad. Poetical Works, vol. IV. Edinburgh—London, 1833, pp. 22—23.

³⁰ W. Scott. Introductory Remarks on Popular Poetry (1830). Poetical Works, vol. I. Edinburgh—London, 1833, p. 77.

³¹ W. Scott. On Ellis's Specimens of Early English Poets (1806). Miscellaneous Prose, vol. VI, p. 11.

³² W. Scott. On Old Ballads Historical, etc., by Thomas Evans (1810). Ibid., p. 65.

³³ G. H. Gerould. The Ballad of Tradition. New York, 1957, p. 254.

доказывал, что баллады не следует подвергать обработке. Однако к этому времени взгляды Скотта уже прочно сложились, на сборник Модеруелла он не обратил, по-видимому, большого внимания, во всяком случае он нигде о нем не упоминает. К тому же в споре между Ритсоном и Перси Скотта интересовали задачи не только научные, но и литературные, а также доступность шотландского народного творчества для широких читательских кругов как в Шотландии, так и в Англии.

У читателей середины XVIII века интерес к старинным фольклорным памятникам был еще слабо развит, и Перси, по мнению Скотта, пришлось волей-неволей приукрасить подлинники с тем, чтобы они соответствовали привычкам и вкусам его времени. К концу столетия, однако, эти приемы устарели. На подражательные «готические баллады», которыми увлекались на рубеже нового века, в частности на свои собственные опыты в этом жанре, Скотт впоследствии смотрел с усмешкой, считая их данью скоропреходящей моде. Редактора и одного из авторов «Чудесных и страшных повестей» Мэтью Грегори Льюиса он упрекал в полном непонимании народного юмора. Как известно, некоторые ранние баллады Скотта вышли впервые в этом сборнике. Различные подделки, как, например, подделки Пинкертон, разоблаченные Ритсоном, удовлетворяли Скотта еще меньше. Лирические баллады Вордсворта и Кольриджа были чисто литературными произведениями. Даже Шекспир, с точки зрения Скотта, превращал народную песню в литературную лирику. Даже Рамзей, кумир Бернса и всей Шотландии, писал «лишь новые слова к старым мотивам». Интерпретация фольклора удалась только Бернсу. «Он умел, — говорил Скотт в статье о подражательной балладе, — одним словом выделить и углубить свойства поэзии прошлого».³⁴

В стихах Бернса, доказывал Скотт, было гораздо больше фольклорных материалов, чем полагали современники. Многие стихи Бернса представляют собой «своеобразные реставрации подлинников». «Rifacimento»³⁵ — постоянно называет их Скотт. Это искусство было доступно только тому, кто сумел проникнуть в самую глубину народного творчества. «Поэзия старинной баллады была обращена к народу, и только народ ее действительно ценил, так как в ней дышало все, что его окружало».³⁶ Следовательно, понять ее мог лучше всего тот, кто разделял помыслы народа, подобно Бернсу. Его творчество доказывало важность мирозерцания социальных низов, «плебейской»

³⁴ W. Scott. Introductory Remarks on Popular Poetry. Poetical Works, vol. I, p. 43.

³⁵ W. Scott. Reliques of Robert Burns. Miscellaneous Prose, vol. VI, p. 140; Essay on the Imitations of the Ancient Ballad. Poetical Works, vol. IV, p. 24.

³⁶ W. Scott. Essay on the Imitations of the Ancient Ballad. Ibid., pp. 22—23.

точки зрения, по выражению Скотта, для верной интерпретации фольклора и для точности в изображении исторического прошлого. Изучение крестьянского мирозерцания могло отвести ревнителей шотландской культуры от «болота уныния», устранив некоторые из их разногласий. Так преодолевалось одно из препятствий на пути к признанию шотландской литературы. Одновременно, и это было особенно важно, ее своеобразие становилось яснее и ярче.

На этом основании можно было рассчитывать, что творчество шотландского народа прозвучит убедительнее в Англии и при этом не придется закрывать глаза на его вековую борьбу с ней и на его настроения протеста против завоевателей в XVIII веке. Подобной убедительности можно было достигнуть, только изобразив его чувства изнутри и показав те свежие творческие силы, которые он почерпнул из своего, казалось бы, безнадежного положения.

В этом смысле стихи Бернса оказали решающее воздействие. В его биографии, вышедшей в Эдинбурге в 1828 году, Джон Локхарт с восторгом говорил: «Лишенная всех преимуществ национальной самостоятельности, низведенная до положения провинции, готовая принять любые законы как в области политики, так и в области искусства, которые пожелает продиктовать ее могущественная сестра, древняя Шотландия снова проснулась из забвения и еще раз предъявила свои требования, и ей не только не смогли ответить отказом, эти требования вынуждены были приветствовать: „и восторгом Англия звенела“, когда национальный поэт Шотландии выступил вперед, чтобы вернуть в свои стихи „отлив тысяч полузабытых надежд и стремлений“».³⁷

В творчестве Бернса Англия знакомилась не с Шотландией седой древности и полулегендарных бардов, но с Шотландией живой и крестьянской. До тех пор шотландские простолюдины играли в литературе преимущественно комические роли. Это была одна из причин, почему Локхарт и другие шотландские патриоты смотрели, например, на Смоллетта и на Джона Мура как на ренегатов. Крестьяне Бернса пришли теперь на смену полуфарсовым персонажам из «Гемфри Кликнера» или «Зелуко» Мура — «этой уступке предрассудкам господствующей нации», по мнению Локхарта. Больше того, англичанам приходилось окончательно отказаться от классических взглядов Сэмюэля Джонсона на изображение сельской жизни как на пастораль, в которой значительных мыслей и чувств нет и не может быть.³⁸ В 90-х годах Бернс оказал влияние на «Лирические баллады» Вордсворта и Кольриджа именно в этом направлении. Однако, говоря о значении, которое приобрела сельская Шотландия Бернса, Локхарт не отмечает, что к концу 20-х годов XIX века,

³⁷ Цит. по изд.: J. G. Lockhart. The Life of Robert Burns. London. 1847, p. 125.

³⁸ Ibid., pp. 336—338.

наряду с веселыми нищими и Тэмом О'Шэнтером, Денди Динмонт, Эдди Охилтри и Деви Динз успели покорить Лондон.

В песнях Бернса и в романах Скотта Шотландия превращалась в пример стойкости народного самосознания, шотландское крестьянство — в образец солидарности в условиях политического и экономического гнета. Творчество Бернса было при этом одним из важных источников для Скотта и приобретало для него теоретическое значение. Оно несло в себе синтез великого и смешного, национального, местнобытового и общечеловеческого, который Скотт находил до Бернса только у Шекспира и в фольклоре. Оно помогло Скотту придать бытописанию глубокий исторический смысл, увидеть зависимость частной жизни от исторических обстоятельств и сохранить связь между отдельными частями широких полотен в его романах. В стихах Бернса он увидел силу воображения, способного вникать в прошлое и в бытие народной жизни. Он мог наблюдать, как это воображение развивается из недр народного творчества и сосредоточивается не на туманных отвлеченностях, а на реальности настоящего и прошлого, и приводит их в связь друг с другом.

Стихи Бернса освещали судьбу шотландского народа и позволяли увидеть в его истории не только единичный пример, но и общую судьбу покоренных наций; другими словами, они привлекали внимание к вопросу, который имел чрезвычайно широкое значение для периода наполеоновских войн и политики Священного союза и стал центральной темой в творчестве Байрона. Народное вольнолюбие, которое так ярко звучало у Бернса, оправдывало и объясняло в глазах Скотта романтическое бунтарство как историческое явление на почве родной страны. Поэзия Бернса становилась одним из краеугольных камней романтического представления о народности в литературе. В этом смысле трактовал ее Вальтер Скотт.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В СОЧИНЕНИЯХ ВАЛЬТЕРА СКОТТА

Со времени выхода в свет «Уэверли» романы Вальтера Скотта изучались много раз. Сочетание историографии с романтическими сюжетами и характерами, правды с вымыслом, картин прошлого с актуальными проблемами современности привлекали пристальное внимание художников слова, историков и критиков. Анализ романов Скотта оправдал себя как путь к постижению его метода. Этот метод и лег в основу теории западноевропейского исторического романа и привел к новым исканиям в области историографии и фольклористики и к свежим и плодотворным идеям в литературе многих народов Европы.¹ По словам Белинского, Скотт «дал историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству».²

Насколько велико было внимание к романам Скотта, настолько незначительно — к его суждениям по вопросам истории и теории литературы. Это тем более удивительно, что литературно-исторические и литературно-критические сочинения Скотта составляют несколько томов. К ним относятся две его большие монографии о Драйдене и Свифте (первая из них упоминается и до сих пор в литературе о Драйдене и его времени) и множество статей о разных авторах, преимущественно английских, начиная с Чосера и Спенсера и кончая современными писателями, в том числе весьма ценная для истории английского романа серия жизнеописаний романистов XVIII века. «Эссе о драме» и «Эссе о романе» посвящены в значительной мере вопросам

¹ См., например, о восприятии Вальтера Скотта во Франции и других странах: Б. Г. Рейзов. Французский исторический роман в эпоху романтизма, гл. II. Л. 1958; F. Baldensperger. La grande communion romantique de 1827. Sous le signe de Walter Scott. Revue de littérature comparée. Paris, 1927. См. подробнее: Вальтер Скотт. Библиографический указатель (к 125-летию со дня смерти). М., 1958, стр. 64.

² В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3 томах, т. 2. М., 1948, стр. 300.

теории. Статья 1817 года о «Рассказах моего хозяина», написанная в сотрудничестве с Эрскином, представляет по сути дела литературный манифест романиста-новатора.

Кроме того, в многочисленных предисловиях он тщательно обсуждал проблемы своего мастерства. В первых изданиях эти предисловия носили часто характер введения, составленного от лица вымышленного редактора, например от лица антиквариев Клаттербака или Драйздаста, которые повествовали о своих беседах с таинственным гостем, «автором „Уэверли“». Он отвечал на их вопросы, защищался от упреков критики и разъяснял свои творческие замыслы. В собрании сочинений 1829—1831 годов, помимо этих вступительных глав, Скотт предпослал своим романам предисловия от собственного имени. Различные введения и вступления к романам были непосредственно связаны с многочисленными примечаниями автора и с разнообразными статьями, которые он помещал в периодической прессе.

Первое собрание сочинений Скотта на литературно-критические, исторические и другие разнородные темы вышло в Эдинбурге в 1827 году. Во Франции до 1830 года появилось несколько собраний сочинений, включавших критические и биографические статьи.³ Некоторые статьи Скотта выходили в переводе на страницах периодической печати разных стран. Так, в России «Сын отечества» за 1826—1829 годы поместил несколько его статей, а «Московский телеграф» (1825, ч. I, №1)—его статью о Байроне.

Впоследствии интерес к критическим сочинениям Скотта замирает. Количество изданий, в которые они входили, не может, конечно, и отдаленно сравниться с великим множеством переизданий, которое выдержали его романы на всех европейских языках.

Многие биографы Скотта, начиная с Джона Локхарта, приводили отрывки из его статей и предисловий, но не сводили свои суждения о его литературных взглядах воедино и не давали цельного представления о его литературных позициях.

Вальтеру Скотту-критику посвящено небольшое количество специальных работ. Самая обстоятельная из них — монография Маргарет Болл «Вальтер Скотт как литературный критик».⁴ Она вышла впервые в 1907 году и переиздавалась несколько раз. Ее заглавие говорит о том, что Болл интересуется Скоттом как критиком, а не как историком литературы и теоретиком исторического романа. Она приводит его оценки литературных явлений и располагает их в хронологическом порядке памятников, о которых говорил Скотт. Это расположение ограничивает возможность осветить литературные взгляды Скотта в целом, особенно в области теоретических вопросов, а также мешает

³ См. Б. Г. Рензов, ук. соч., стр. 79.

⁴ Margaret Ball Walter Scott as a Critic of Literature. New York, 1907.

рассмотреть связь между его воззрениями на литературу прошлого и на собственное творчество. В главе V «Скотт как критик собственных сочинений» речь идет больше о привычках Скотта-писателя, о быстроте, с которой он писал романы, о его нежелании тщательно редактировать свои рукописи и т. п., чем о сущности тех задач, которые он перед собой ставил. В последней главе — «Место Скотта-критика» Болл довольно поверхностно сравнивает его с современными критиками и затем приводит некоторые оценки его критической деятельности из трудов известных историков литературы, например Давида Массона и Джорджа Сентсбери. Она приходит к выводу, что скромность Вальтера Скотта не позволяла ему становиться «в позу пророка от литературы» и настаивать на своих убеждениях, а посему он и не оставил особенно заметного следа в истории критики.⁵ Однако воззрения Скотта на литературу интересны для его исследователей не только или не столько с точки зрения его воздействия на литературную критику позднейших времен, сколько потому, что они позволяют лучше судить об его мировоззрении и художественном творчестве.

Попытку собрать замечания Скотта о своем творчестве сделал в 20-х годах А. Брандль. Это вылилось в короткий доклад на одном из заседаний Прусской академии наук.⁶ Несколько аналогичную цель преследовал Крессуэл в серии небольших статей 90-х годов прошлого столетия.⁷

Как Брандль, так и Крессуэл литературно-историческими сочинениями Скотта не интересовались, основываясь почти исключительно на его предисловиях. С другой стороны, А. Уильямс составил беглый обзор исторических и критических сочинений Скотта, но предисловий к романам не касался.⁸

В статьях и монографиях, посвященных другим специальным вопросам, например влиянию Шекспира или «готического» романа на Вальтера Скотта,⁹ конечно, попадаются ссылки на предисловия и литературно-критические сочинения, точно так же как в общих трудах по историческому роману или по истории критики встречаются упоминания о его критической деятельности.¹⁰ Этого, однако, вряд ли достаточно для того, чтобы запол-

⁵ M. Ball, op cit., p. 143.

⁶ См. A. Brandl. Walter Scott über sein dichterisches Schaffen. Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1925, Phil.-hist., Stück 30, Nov. 19, SS. 356—364.

⁷ См. H. Cresswell. Observation on the Tale-Telling Art in Sir Walter Scott's Introductions to the Waverley Novels. «The Author», 1 March, 1892. 1 Apr. 1892, 2 May 1892.

⁸ См. A. M. Williams. Scott as a Man of Letters. «Englische Studien», Bd. 37, 1907.

⁹ См., например: W. Brewer. Shakespeare's Influence on Sir Walter Scott. Boston, 1925; M. Boatright. Scott's Theory and Practice concerning the Use of the Supernatural. PMLA, 1935, vol. 50, No 1.

¹⁰ См. о «Биографиях великих романистов»: R. Wellck. A History of Modern Criticism, vol. II Yale Univ., 1955.

нить пробелы в наших сведениях о литературных взглядах Скотта.¹¹

На недостаточное внимание к критическим сочинениям Скотта указывала Болл.¹² Показателен в этом отношении раздел «Скотт как критик» в большой и тщательно составленной библиографии Корсона.¹³ В этом разделе всего шесть названий, из них четыре мелкие статьи (о некоторых из них говорилось выше), а также известная книга Бланшара о судьбах Фильдинга в критике.¹⁴ Бланшар, естественно, говорит и о Скотте как о критике и ученике Фильдинга. Единственный, более значительный труд, который называет Корсон в этом разделе, — монография Маргарет Болл. Неудивительно, что ее жалобу на невнимание к статьям Скотта повторили через пятьдесят лет составители библиографического справочника по критическим работам об английских романтических поэтах и эссеистах.¹⁵

Получается довольно своеобразное положение. На основе тщательных и острых наблюдений над творчеством Скотта создана целая сложная система теоретических принципов и проблем, а его собственные воззрения на историю и теорию литературы оставлены в тени.

Широкое и точное знакомство Скотта с памятниками английской литературы не вызывает сомнения. Несомненно также, что литературные памятники служили ему одним из источников для создания исторического колорита. Из них он почерпнул многие сведения о костюмах, обычаях, речевых особенностях и т. п., характерных для разных эпох и сословий. Упоминание литературных памятников, а в иных случаях и беглые портреты авторов прошлого, например Шекспира и Уолтера Ралей в «Кенильворте», также входят в состав исторического фона.

Вместе с тем легко было заметить, особенно в его больших

¹¹ Совсем недавно вышедшая книга советского исследователя С. А. Орлова (С. А. Орлов. Исторический роман Вальтера Скотта. Горький, 1960) выгодно отличается от многих работ о Скотте тем, что содержит довольно большой раздел «Литературно-эстетические взгляды» (стр. 89—132). Однако в соответствии с задачами монографии автор рассматривает этот раздел скорее в качестве введения к общему анализу романов Скотта и освещает его критические труды далеко не полно. В итоге впечатление о суждениях Скотта по историко-литературным и теоретическим вопросам получается неотчетливое, тем более, что литературно-историографические источники Скотта оставлены вовсе без внимания.

¹² M. Ball, op cit., p. 143.

¹³ J. C. Corson. A Bibliography of Sir Walter Scott. London—Edinburgh, 1943.

¹⁴ F. T. Blanchard. Fielding the Novelist. A Study in Historical Criticism. London, 1927.

¹⁵ См. C. W. & L. H. Houtchens. English Romantic Poets and Essayists. A Review of Research. New York, [1957], p. 133.

монографиях о Драйдене (1808) и Свифте (1814), что Скотт находился под влиянием критики XVIII века. Он нередко выражал свое почтение Сэмюэлю Джонсону, хотя иногда позволял себе расходиться с ним и даже отзываться с легкой иронией о некоторых его выводах.¹⁶

Классики эпохи Просвещения, как известно, подходили к художественным сочинениям с отвлеченной эстетической и этической меркой и придерживались в основном оценочного метода критики. При этом моральный облик автора как частного человека играл важную роль. Осуждение его поступков влекло за собой отрицательный отзыв о его сочинениях. Джонсон открыто отдавал предпочтение биографии перед историографией на том основании, что из жизни знаменитых людей легче почерпнуть нравоучительные примеры, чем из исторических фактов. В результате создавались биографии великих писателей, но не исторические обзоры литературы в ее развитии. Этот метод критики долго удерживался в Англии. Он не полностью изжил себя и в середине XIX века, как свидетельствуют, например, «Лекции об английских юмористах» Теккерея (1854). На его основе возникла и общая склонность английской литературной критики придерживаться биографического метода, не исчезнувшая окончательно и по сей день.

Во времена Скотта приверженцы Сэмюэля Джонсона и его критической школы начинали сдавать свои позиции под натиском новых, романтических идей. Тем не менее система его взглядов продолжала постоянно обсуждаться в трудах по эстетике и по истории литературы¹⁷ и находила отражение в журнальных статьях. При этом приемы морализации служили нередко далеко не благородным полемическим целям, искажая облик писателей. Примером может служить полемика вокруг творчества Бернса или травля Байрона, Шелли и Китса. В других случаях жизнеописания с этическими оценками личности носили, конечно, менее предубежденный характер.

Если одни биографии, построенные в значительной мере на оценке нравственного облика писателя, почти граничили с пасквилем, то другие превращались в апологию. Хвалебный тон был здесь не менее уместен, чем порицающий. Нередко биограф брал писателя под защиту и постепенно переходил от критики поведения к восторженной оценке его личности и его заслуг. Примерно по этому образцу была построена и биография

¹⁶ W. Scott. *Miscellaneous Prose Works*, vol. I. Paris. 1838, p. 209.— В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (сокр. — М. Р.), римская цифра указывает том, арабская — страницу.

¹⁷ См., например: R. P. Knight. *An Inquiry into the Principles of Taste* (1805); P. Stockdale. *Lectures on the Truly Eminent English Poets*, 2 vols. 1807.—Обе книги подробно рецензировались в «Эдинбургском обозрении» за январь 1806 г. и апрель 1808 г. О биографическом методе С. Джонсона см. D. A. Stauffer. *The Art of Biography in 18th Century England*. Princeton, 1941, pp. 386—428.

Драйдена, которую Скотт составил в ранний период своего творчества.

Могло даже создаться впечатление, что он полностью подчинился этим традициям XVIII столетия. Его первый большой труд литературно-критического характера был посвящен одному из основоположников английских классических теорий — Драйдену. В серию биографий великих романистов, выпущенную Скоттом в 20-х годах, вошла биография Фильдинга, в которой моральная оценка его личности играла не последнюю роль. К тому же Скотт был сотрудником сперва «Эдинбургского обозрения», а затем «Куортерли ревью» и других журналов, в которых эти традиции продолжали существовать, хотя постепенно и подавлялись.

Если согласиться, что Скотт следовал этому направлению в английской критике, то пришлось бы признать, что литературная жизнь прошлого — лишь один из аксессуаров для картин быта и нравов в романах Скотта, в принципе он продолжает рассматривать литературные явления с позиций, весьма близких взглядам классиков эпохи Просвещения. Получилось бы, следовательно, что Скотт был историком во всем: в вопросах политической и социальной истории, юриспруденции, архитектуры, фольклористики и языка, — но лишь только речь заходила о литературных памятниках, этот высокий историзм ему изменял.

В сущности такое впечатление и создается, если сопоставить подробный анализ исторического колорита его романов в различных трудах о Скотте с тем невниманием, которое выпало на долю его историко-литературных и литературно-теоретических воззрений. Если положиться на подобные выводы, то в лучшем случае можно заключить, что воззрения Скотта мало чем отличались, например, от взглядов Юма, который помещал в «Истории Англии» краткие сведения о литературных вкусах вместе с описанием нравов вообще.¹⁸ Однако Вальтер Скотт считал, что «в области поэзии Давид Юм плохой судья. Он был лишен поэтического чутья и рассматривал стихи в соответствии с изжившими себя правилами критики, которая, раздавив сотни поэтов, ни одного не была способна создать или хотя бы помочь в его создании» (М. Р., VII, 124).

Эту оценку Юма Скотт дал в конце своего творческого пути, в статье 1827 года о творчестве Джона Хома. Однако и в начале литературной деятельности он предъявлял к биографиям великих писателей требования, которые в значительной степени шли вразрез с принципами большинства биографов эпохи Просвещения. Так, рецензия 1804 года на «Жизнь Чосера» Уильяма Годвина, которую Скотт поместил в «Эдинбургском обозрении», послужила для него поводом изложить свою точку зрения на значение исторической точности, не менее необходимой для био-

¹⁸ См. D. Hume. The History of England. London. 1835, pp. 673 ff. 781ff.

графа, чем для любого другого историка (М. Р., VI, 33—34). В статье 1809 года для «Куортерли ревью» о новом сборнике стихов Бернса под редакцией Р. Кромека Скотт нарисовал образ шотландского поэта на основе анализа его творческой деятельности и дал смелый отпор первым биографам Бернса, которые делали главный акцент на моральной оценке его поведения в частной жизни (см. стр. 5 сл.). Как в статье о Бернсе, так и в «Жизнеописании Драйдена», вышедшем в свет годом раньше, Скотт отодвинул морально-оценочные критерии на второй план, стремясь прежде всего понять заслугу обоих поэтов перед культурой родной страны. Этим путем он достиг большего, чем мог бы достичь прямой полемикой с другими биографами.

В начале биографии Драйдена Скотт говорил: «Д-р Джонсон дал необычайно удачный общий обзор творчества Драйдена,¹⁹ а все факты его жизни с большой точностью изложены и проверены у Малона.²⁰ Кое-что все же остается сделать тому, кто захотел бы рассмотреть все сочинения Драйдена подряд и поставить их в связь с вкусами его времени, которые оказали воздействие на него и в свою очередь подчинились его влиянию. Автор новой биографии мог бы связать жизнь Драйдена с историей выхода в свет его сочинений, не теряя, однако, из виду ни его личной судьбы, ни особенностей его характера» (М. Р., I, стр. 3). Отдавая должное Джонсону и отмечая с похвалой стремление к полноте и точности у Малона, Скотт не отказывается от изучения характера и личности Драйдена, но предполагает включить в его биографию и нечто новое: наблюдения над взаимовлиянием литературы и нравов (М. Р., I, 59).

Понятие о связи между развитием литературы и общества широко ввел в обиход Томас Уортон, подготовив почву для романтического историзма в области литературной историографии. «Поэзия — искусство, предметом которого служит общество, — говорил он в предисловии к „Истории поэзии“ (1774), — она побуждает нас хранить ту культуру, которая так тесно связана с жизнедеятельностью всех общественных добродетелей».²¹

Томас Уортон понимал связь между историей литературы и нравами иначе, чем Юм. Юм видел в ней деталь общей картины нравов, в лучшем случае — симптом подъема или падения нравственных устоев. Уортон полагал, что литература, прежде всего поэзия, отражает исторический процесс развития общества

¹⁹ См. S. Johnson. *Lives of the Poets*, vol. I. London, 1781.

²⁰ См. E. Malone. *The Critical and Miscellaneous Prose Works of Dryden with Notes and Illustrations and Writings of the Author*, vol. I. 1800.

²¹ Th. Warton. *History of English Poetry from the XII to the Close of the XVI Century*, vol. I. London, 1871, p. 3.

и составляет одну из важных причин этого движения. В его представлении литература не статична, подобно тому как не статичен ее предмет — общество. Она постоянно «показывает человеческую природу и человеческую изобретательность в новом свете, в их неожиданных проявлениях и в самых разнообразных формах» и потому способна «поразить чувствительное воображение». ²² Следовательно, Уортон не считает возможным применять к литературе извечные классические критерии. Раскрывая перед глазами потомков «первые памятники каждой нации» и побуждая хранить культуру прошлого, история литературы приобретает для Томаса Уортона большое национальное значение.

Замечания Уортона подсказывали необходимость вывести причинные связи, существующие между литературой и обществом, за пределы узкого понятия «нравы» — в смысле вкусы, нормы поведения в быту (или их нарушения) и живописность обычаев.

Мысли Уортона получили дальнейшее развитие в начале XIX века. В предисловии к «Истории художественной прозы» (1814) Джон Данлоп, например, говорил с большой убежденностью: «Художественные вымыслы, созданные человечеством, и те рассказы, в которых оно находит наслаждение, меняются вместе с состоянием общества. . . художественную прозу можно рассматривать как историю, раскрашенную яркими красками. . . История художественной прозы, таким образом, становится в значительной степени интересной для философа и занимает важное место в развитии общества». ²³

«Историю поэзии» Уортона Скотт хорошо знал (см. М. Р., III, 251). Однако к его времени она подверглась резкой критике за хронологическую неточность и ошибки в цитатах из старых памятников. Особенно беспощаден к Уортону был Джозеф Ритсон. Расходясь с Ритсоном во многих вопросах, Скотт высоко ценил его за бережное отношение к памятникам старины. Возможно, что доказанная недостоверность «Истории поэзии» Уортона была одной из причин, почему Скотт сравнительно редко к ней обращался, предпочитая более поздних историков литературы, например Данлопа. Иногда он прямо ссылается на него в подтверждение своих взглядов (М. Р., III, 225). В других случаях можно найти совпадения в оценках литературных явлений у Данлопа и у Скотта, например в оценке убедительной точности детали у Дефо и Свифта.

Вопрос о взаимоотношении литературы и общества живо затрагивал собственные интересы Скотта. Он не только считался с мнением предшественников, но и прислушивался к мнению современников. Так, в статье о романе («*Essay on Ro-*

²² Th. Walton, op. cit., p. 3.

²³ J. C. Dunlop History of Prose Fiction, vol. I, London, 1906, pp. 2-3.

manse») он дословно цитирует предисловие Роберта Саути к «Morte Darthur» Томаса Мэлори: «На сходных ступенях развития вымыслы разных народов будут сходными вне зависимости от времени и места» (М. Р., IV, 290). Подчеркивая значение общественных условий для литературы, Скотт не снимает вопроса о национальном своеобразии и постоянно ставит особенности литературы каждого народа в зависимость от его политической истории. Эти наблюдения занимают его с самого начала литературно-критической деятельности, и его взгляды на историю драмы в разных странах, изложенные в «Эссе о драме» (1819) и в «Жизнеописании Драйдена», мало отличаются друг от друга в этом смысле.

Типичное для литературы Франции явление — французский классицизм XVII века, по мнению Скотта, был обусловлен ее монархическим режимом и тем престижем, который она должна была сохранять по отношению к другим странам. Могущество французской монархии вызвало к жизни пышность французских придворных обычаев, которые в свою очередь породили пышность трагедий Корнеля «с их сценами застывшей абстрактной страсти» (М. Р., IV, 335, 369). Воздействие политических условий, однако, не всегда представляется Скотту столь очевидным и прямым. В «Жизнеописании Драйдена» он считает стремление Карла и английских эмигрантов, бежавших во Францию, подражать вкусам французского двора менее важным, чем их желание жить и творить наперекор пуританским догмам: не будь пуританского аскетизма, не было бы и разгула гедонистов в роялистских кругах (М. Р., I, 29—31).

Нравы периода Реставрации единодушно осуждались в Англии XVIII—начала XIX века по моральным, политическим и национально-литературным причинам. Не оправдывая и не умаляя аморальность дворянства в этот период, Скотт стремится понять его уמוнастроения и тем самым переносит вопрос на почву большей исторической объективности.

Идеология роялистов представляется ему неоднородной. Одно дело — жалкий гедонизм эмигрантов во время республики, другое — ликующее наслажденчество победившей реакции. Кроме того, он выделяет старых кавалеров, отказавшихся покинуть родину. В связи с этим он отмечает и различия в литературных склонностях, и разное отношение к влиянию французской литературы. Так, старые кавалеры меньше подвергались этому влиянию и хранили традиции времен Иакова I и Карла I. Вместе с тем при республиканском правительстве они жили в известной культурной изоляции, чем и объясняет Скотт их пристрастие к отвлеченности метафизической школы. При Карле II, напротив, английская аристократия находилась в самом непосредственном контакте с политической и общественной жизнью Лондона. Однако она успела совершенно оторвать-

ся от национальной традиции и ее народных истоков и поэтому легко поддавалась иноземному влиянию. Литература, которой она покровительствовала, была злободневной, веселой, доступной, но популярные среди придворных кругов авторы «не были способны подняться до тех поэтических высот, которые они часто высмеивали» (М. Р., I, 19).

Таким образом, рассматривая литературные вкусы дворянства, Скотт объясняет их различия разными условиями, в которых формировались эти вкусы у младшего и у старшего поколения. Одни любили поэзию, хотя и вычурную, доступную немногим, другие — поэзию более поверхностную, но зато жизнерадостную и ясную. Если в литературных склонностях и тех и других были нездоровые моменты, то в этом были виноваты условия, неблагоприятные для воспитания здорового вкуса: эмиграция, пуританское отрицание искусства и всех радостей жизни, изолированное положение кавалеров во время республики и т. п.

Дворянские вкусы, однако, не предопределяли отношения всего населения Англии к искусству. После Реставрации «вполне возможно, что широкая публика прежде всего хотела возобновления тех спектаклей, которые пользовались особым успехом до гражданской войны, и Шекспир, Мэссинджер и Флетчер могли бы снова покорить сцену» (М. Р., I, 31). Следовательно, уже в «Жизнеописании Драйдена» Скотт стремится нарисовать общую картину состояния литературы, изучить его исторические причины и на этом основании объяснить различия литературных вкусов и внести элементы социально-исторического характера в биографию своего автора. В этой связи его больше интересует общее значение Драйдена для английской литературы, чем его достоинства и заблуждения как частного человека. Заканчивая биографию, Скотт ставит Драйдену в заслугу способность преодолевать предрассудки, в которых он был воспитан, и служить развитию литературного творчества (М. Р., I, 235).

Сочинения Драйдена Скотт рассматривает с двух точек зрения: как художественные памятники и как источник для историка нравов. В обоих случаях он ставит свою оценку в связь с одной и той же причиной — со степенью зависимости Драйдена от литературных мод его времени. Драйден чутко прислушивался к ним, и это накладывало известные ограничения на его творчество. Вместе с тем именно вследствие этого желания уследить за колебаниями в литературных вкусах он постоянно находился в центре общественной и литературной жизни и всегда оставался «на глазах у людей своего времени». Поэтому он свободен от однообразной гладкости изложения, которую Скотт усматривал в более далекой от жизни поэзии Попа. Это позволило Драйдену претворить литературные моды «в наилучшие образцы из числа всех, которые возможно было

создать» в этих условиях и сохранить в своем творчестве те особенности нравов и помыслов людей его века, которые способны живо заинтересовать историка (М. Р., I, 209).

X Литературные вкусы и моды были, следовательно, важной чертой эпохи, которую не мог обойти художник в картине на историческую тему. В своих романах Скотт отводит им немалую роль. Однако он иногда колеблется, какую форму следует придать явлениям литературного порядка в историческом романе. Так, он остался недоволен фигурой сэра Пирси Шафтона, придворного щеголя с прециозной речью в романе «Монастырь». Его характеристика была основана на материалах, которые Скотт собирал, когда писал биографию Драйдена и изучал обычаи и вкусы при дворе Стюартов до и после революции. Хотя сэр Пирси мог его удовлетворить с точки зрения исторической правдивости, у читателей он был непопулярен,²⁴ как отмечает Скотт в предисловии к новому изданию романа и собрании сочинений 1829—1831 годов.

Скотт старается выяснить причины неуспеха сэра Пирси. Сэр Пирси — карикатура на нравы и литературные вкусы давно ушедших времен. Скотт полагает, что подобные карикатуры редко вызывают интерес у позднейших поколений. Странности и крайности в нравах современников представляют собой законную мишень для сатиры и возбуждают интерес и смех, но потомки совершенно равнодушны к эксцентричности своих предков: они для них даже не смешны. «Этим, возможно, объясняется, почему комедии Бена Джонсона... не доставляют теперь большого удовольствия, несмотря на его ум, ученость и едкую сатиру».²⁵ Поэтому Скотт считает, что прошлое лучше изображать патетически, чем сатирически. По его мнению, патетика полнее и лучше воспринимается читателем, чем сатира. Оттого ему и не понравился Пирси Шафтон, что он был карикатурой на литературные вкусы далекого прошлого.

По словам Скотта, современные просвещенные читатели больше склонны любоваться человеком в естественном состоянии, чем интересоваться людьми более цивилизованных эпох. «Отсюда, — замечает Скотт, — успех моего друга Купера» (С. Е., X, 10). Проблема «естественного» человека в интерпре-

²⁴ Журнальная критика относилась к этому образу, по-видимому, довольно благосклонно. Так, «Литерари газет» находит его очень оригинальным («Literary Gazette», 25 March 1820), «Монтли ревью» считает, что в его характеристике Скотт проявил «большое драматическое мастерство» («Monthly Review», Apr. 1820), хотя оба журнала весьма недовольны элементами сверхъестественного в романе.

²⁵ W. Scott. Waverley Novels. Centenary Edition, vol. X. Edinburgh, 1871. p. 11. — Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте (сокр. — С. Е.). Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

рации шотландских историографов занимала Скотта в связи с его интересом к шотландским древностям и ранней шотландской культуре. Некоторое отражение этой проблемы можно найти в статьях, в которых он касается теории происхождения кельтов, в статье о Бернсе (1809) в связи с трактовкой его творчества как ««примитивного» у некоторых критиков и, наконец, в романах шотландского цикла. Начиная с «Кенильворта», Скотта все больше привлекают моменты высокоразвитой культуры, прежде всего культуры эпохи Возрождения. Одновременно растет в его романах и роль литературы как важного фактора для формирования характеров и нравов. Сэр Пирси — всего лишь одна из возможных форм, в которые выливается отражение литературных вкусов эпохи в историческом романе. Скотт готов признать свою неудачу, но это отнюдь не означает, что он отказывается принимать во внимание литературные вкусы и склонности, а также воздействие литературы на нравы при характеристике людей и общества.

Наряду с сэром Пирси Шафтоном, ревностным поклонником Лили и его романа «Эвфуэс», у Скотта встречаются и другие персонажи, отличающиеся особым пристрастием к одному автору или к одной литературной школе. Скотт относится к ним то с симпатией, то иронически. Однако сэр Пирси, как сатира на литературные вкусы, почти переходящая в шарж, остается одинок. В «Пирате» сын простой фермерши Триптолемус Йеллоули читает только пасторальные поэмы. Он мечтает усовершенствовать сельское хозяйство на неплодородном острове. В пасторальной поэзии он ищет ответа на мучительные вопросы. Купив у корабейника «Видение Петра Пахаря», он с возмущением отбрасывает его: заглавие оказалось обманчивым (С. Е., XIII, 43). Триптолемус, конечно, смешон, но вместе с тем это трогательный мечтатель, который ищет в художественной литературе то, для чего она не предназначена. Этот анекдот говорит о разнообразии, даже неожиданности тех требований, с которыми разные читатели подходят к литературе, а также иллюстрирует убеждение Скотта, что сообщение утилитарных сведений — не цель поэтического творчества.

Литературные вкусы постоянно входят у Скотта в характеристику исторических лиц. Иакова I он рисует, например, в его кабинете. «Беспорядок, среди которого сидел Иаков, хорошо отражал его склонности и состояние ума... Стол был завален огромными фолиантами, здесь же лежали книжки легкого, шутивного и фривольного содержания. Заметки к длинным речам и трактатам об обязанностях королей перемешались с жалкими песенками и балладами „царственного ученика“ поэтов, как он любил себя называть» (С. Е., XIV, 81). Ирония здесь очевидна, но карикатуры нет. Портрет говорит о заблуждениях Иакова и об его неспособности управлять государством. В его голове роились великие планы, для осуществ-

ления которых у него не было ни сил, ни талантов, ни соответствующего воспитания, и «проекты общего умиротворения Европы были брошены на стол рядом со списками королевских гончих» (там же).

В романе «Певериль Пик» важную роль играет Джордж Вилье, второй герцог Букингемский. В главе XXVIII, открывающейся эпиграфом из Драйдена, Скотт дает его портрет во весь рост. Герцог в своем особняке. Утро, в приемной уже теснятся посетители. Однако только его фактотум Джернингем успел проникнуть в личные апартаменты его светлости. Разговор между ними перескакивает с женщин на современных поэтов: в приемной шесть слугителей муз с продранными локтями. Букингема они не интересуют. Он хочет, чтобы Джернингем добыл ему второстепенного писателю, имя которого он даже не помнит. Это — Элкана Сеттл, противник Драйдена. «Вдаваться в поэзию» Букингем не намерен, его не смущает, что, по словам Джернингема, «Сеттл — тупой мошенник и ему не написать такого, чтобы в ход пошло». Букингем намерен купить его перо для своих целей (С. Е., XV, 340). В этой атмосфере завязывается узел гнусной интриги, которая ставит под угрозу счастье и честь возлюбленной Певерили. Характер отношения герцога к литературе не оставляет сомнения. Скотт его изображает в сатирических тонах, но цинизм Букингема вызывает не смех, а скорее страх и отвращение.⁴

Другой, менее важный персонаж этого романа, молодой граф, наследник острова Мэн, воспитан на легких придворных вкусах, так же как сэр Пирси и сам могущественный Букингем или наследный принц Карл в романе «Вудсток». Веселый и беспечный граф скушает вдаль от двора и с нетерпением ждет, чтобы ему привезли «новую пьесу Драйдена или Ли, какую-нибудь шутку или пасквиль из кофейни „Розы“» (С. Е., XV, 179). Это забавное чтение мало способно подготовить графа к обязанностям правителя Мэна, и он легкомысленно оставляет всю власть над островом в руках матери, грозной и жестокой графини Дерби. Вместе с тем увлечение графа литературой вполне искреннее. Наряду с пасквилями он готов оценить и Драйдена. Воздействие литературы распространяется далеко за пределы метрополии и оказывает умиротворяющее влияние: молодой граф несомненно гуманнее мстительной графини Дерби.

Любовь к литературе часто переходит в чуждость, которое, впрочем, не всегда уничтожает, как у Триптолемуса, способность ее ценить. Сэр Генри Ли до самой смерти не расстается с томом Шекспира, и цитаты из его драм не сходят с уст старика. Он из тех кавалеров, которые не покинули страну во время республики. Несмотря на заблуждения, это благородный человек. Он исполнен чувства собственного достоинства и соответственно влияет на тех, кто его окружает. Его востор-

женное преклонение перед Шекспиром может иногда вызывать улыбку, но оно скорее трогательно, чем смешно.

В романе «Пират» горе-поэт Клод Холкро предан памяти Драйдена и до назойливости любит рассказывать анекдоты из его биографии. Однако смягчающее влияние, которое Холкро оказывает на грубые нравы Шетландских и Оркнейских островов, не только спасает его образ от сатирической карикатурности, но и свидетельствует о том, насколько широко и далеко способно распространяться благотворное влияние великих писателей, какие бы странные формы оно в иных случаях ни принимало (С. Е., XIII 136, 193, 231). Сходную роль играет в том же романе «сентиментальный пират», в прошлом актер, Фредрик Альтмонт, который хорошо знает и Шекспира и Драйдена (С. Е., XIII, 337, 398—399).

Любят и цитируют великих писателей не только завзятые поклонники их творчества: Шекспира упоминают и цитируют солдат («Вудсток», С. Е., XXI, 56), пират («Пират», С. Е., XIII, 337), придворный интриган времен Иакова I, лорд Далгарно («Приключения Найджеля», С. Е., XIV, 178) и сама королева Елизавета («Кенильворт», С. Е., XII 198). Чосера и авторов шекспировской эпохи знают и пуритане, и кавалеры («Вудсток», С. 8., XXI, 201—202, 317), хозяин таверны помнит Скельтона («Кенильворт», С. Е., XII, 101), слуга «белого колдуна», кузнец Уэйлэнд, поет песенку Калибана (там же, 154) и т. п.

Елизавета уверяет, что «штучки» Шекспира «так и лезут в голову» (С. Е., XII 198). Чосер становится предметом разговора случайных спутников, встретившихся в гостинице у большой дороги (С. Е., XV, 247—248). Его слова «звучат в уме» офицера Кромвеля (С. Е., XXI, 202). Часовщик хорошо знает театральные нравы и быт драматургов (С. Е., XIV, 34). У Шекспира можно найти стихи для песни, которые лучше скажут то, для чего трудно подобрать собственные слова. Уэйлэнд, неожиданно для себя обратившись в корабейника, дает знать о своем приходе Эми Робсарт и ее служанке, напевая песенку из «Зимней сказки» (С. Е., XII 244), подобно тому как в шотландских романах Скотта его персонажи часто переговариваются словами народной песни.

Воспоминание о пьесе Шекспира способно внезапно озарить душу человека, и он поймет правду, которая до тех пор была от него скрыта. Легкомысленный принц Карл во время гражданской войны прячется в замке Вудсток. Его хозяин, сэр Генри Ли, бесконечно потчует высокопоставленного гостя цитатами из Шекспира, «столь же устаревшего и вышедшего из моды, как и сам сэр Генри», по мнению Карла. «Чуть было не зачитал меня насмерть пятиактными пьесами да жалостной жизнью и смертью Ричарда Второго», — с раздражением думает он, покинув, наконец, Вудсток и пробираясь во Францию.

И вдруг его поражает сходство между судьбой Ричарда и его собственной: «А моя-то жизнь, черт побери, разве не жалостная, и смерть, вполне возможно, будет ей подстать» (С. Е., XXI, 292). До тех пор Карл всегда был склонен скользить по поверхности и закрывать глаза на действительность. Теперь он сравнивает с собой Ричарда, которого страна покарала за его тяжкую вину перед ней, и осознает трагизм собственного положения и всю глубину возмездия, постигшего династию Стюартов.

Литературные памятники прочно вошли в быт и помыслы людей разных сословий и состояний. Знание литературы родной страны может даже служить одним из признаков национальности человека. Возлюбленная пирата Кливленда («Пират»), озабоченная его таинственным прошлым, спрашивает: «Он был по крайней мере британцем, ваш несчастный отец?» — «Вне всякого сомнения, — ответил Кливленд, — имя у него... было чисто британское, а его владение английским языком и даже знакомство с английской литературой явственно показывали, что он англичанин» (С. Е., XIII, 250).

Литература именно потому и приобретает общенациональное значение, что она волнует и тех, кто живет в сердце страны, в Лондоне, и жителей самых отдаленных окраин, например Оркнейских островов, и современников великих писателей, и позднейшие поколения. Чем разнообразнее интересы, которые влекут к ней людей, тем очевиднее становится ее могущество. Литература у Скотта — не предмет изучения для немногих и не источник наслаждения исключительно для тонких, просвещенных умов. Это часть общей атмосферы любой эпохи.

Единства мнений нет и не может быть. Напротив, сталкиваясь между собой, различные склонности и взгляды раскрывают истинное значение литературного искусства. В романе «Кенильворт» Сассекс и Лестер спорят в присутствии королевы о преимуществах медвежьих боев и шекспировской драмы. Старый вояка Сассекс отстаивает медвежий бой, потому что это «настоящие битвы», где льется «настоящая кровь» медведей и королевских псов, «а не игра в сражения». И все же он должен признать, что некоторые стихи Шекспира «звучали у него в ушах, как призыв сесть на коня да в схватку». Человек нового времени, ластивый придворный Лестер напоминает, что у Шекспира есть места, например видение Оберона из «Сна в летнюю ночь», которые можно понять как высокую похвалу Елизавете, а «выспренность и шутики этих остроумных молодцов отвлекают простолюдинов от вмешательства в государственные дела и от разных слухов и предательских речей». Настоятель церкви св. Асафа, известный строгостью догматических воззрений, возражает ему, замечая, что на сцене иногда произносятся «богохульные и бесстыдные слова», бросающие тень на правительство и подвергающие сомнению божественное происхождение власти.

В результате этого спора Елизавета бросает в Темзу петицию о возобновлении в прежних размерах медвежьих боев в ущерб театральным представлениям. Уничтожить прошение побуждает ее скорое тщеславие, польщенное стихами из видения Оберона, а также смутное предчувствие, что в глазах будущих поколений Шекспир в какой-то мере поддержит славу ее царствования (С. Е., XII, 210—214). Все мнения в этом споре подсказаны временными мотивами. Они узкие, себялюбивые, неверные. Они бьют мимо цели, и ни один из этих современников Шекспира не имеет понятия об его гениальности и о той роли, которую он сыграет в культуре Англии. И тем не менее, хотя и окольными путями, шекспировская драма одерживает верх над медвежьими боями. Этого бы не получилось, если бы не затеялся спор.

Однако спор — лишь симптом меняющихся нравов. Грубые зрелища вытесняются несравненно более ценными: театр успевает завоевать сердце народа еще раньше, чем во дворце заговорили о медвежьих боях и шекспировских спектаклях. На сельских ярмарках во времена Реформации стоило появиться актерам на подмостках, как все бежало смотреть представление. Никто не обращал больше внимания на фокусника, никто не слушал местнестреля, и пустовало место медвежьих боев (С. Е., XI, 294). Теперь, при Елизавете, увлечение театром перекинулось и в метрополию. В нем таится неведомая сила, и еще неизвестно, как обернется его влияние на народные массы: будет ли оно выгодным или невыгодным для церкви и правительства. Отсюда опасения Лестера, Сассекса и настоятеля церкви св. Асафа. Высказывая свое отношение к театру, каждый из них невольно обнажает свой образ мысли, свой характер и мотивы поведения.

Большое искусство, однако, не призвано поддерживать сторонников враждующих партий, того или иного вероучения или узкого кодекса морали. Каждый вправе извлекать из искусства то, что хочет, но выбор характеризует человека и его стремления. Молодой Найджель с его открытым сердцем и жадой добра потрясен правдой, которую он увидел на сцене во время представления хроники Шекспира, хотя был воспитан в пуританском духе и относился к театру с некоторым предубеждением. При виде героев обоих лагерей, Йорков и Ланкастеров, ему показалось, что «могилы вернули своих мертвых, чтобы они развлекали и поучали живых», и смутный XVII век, в котором он начинал свою жизнь, озарился для Найджеля новым светом (С. Е., XIV, 178—179).

Предатель Томкинс с его черной душой видит в пьесах Шекспира лишь злодейства и преступления: «Ищет жена примера для прелюбодеяния, у Шекспира и это найдет. Захочет кто научить другого, как стать убийцей, опять же он лучший наставник. Задумает дворянка выйти замуж за негра, вот ей и образец готов... Эта книга, говорю я, источник всякого зла, затопившего землю» (С. Е., XXI, 56).

В этой способности искусства давать каждому то, что он ищет, заключена не слабость, а могущество. В своих лучших образцах художественное творчество всегда ведет войну против всякой закостенелой догмы, любой попытки ограничить свободу человека и развитие человечности. Поэтому народный театр, например, оставался в эпоху Возрождения врагом как ретивых католиков, так и пуритан (С. Е., XI, 139).

Искусство, и особенно искусство словесное, способно дать выход всему самому ценному, что заложено в любых убеждениях. Даже у пуритан, противников всех земных радостей, был свой великий поэт — Мильтон, как доказывает круглоголовый Маркэм Эверард своему дяде, роялисту Генри Ли (С. Е., XXI, 319—321). Сэр Генри и Эверард — оба люди доброй воли, хотя и не чуждые заблуждений и крайностей. Литература побуждает каждого из них снисходительнее взглянуть на убеждения противника. Однако полностью согласиться друг с другом дядя и племянник не могут. Для сэра Генри непостижимо, что автор столь чудесных стихов мог одновременно быть автором памфлета «*Defensio Populi Anglicani*», оправдывающего казнь короля. Со своей стороны Эверард продолжает сомневаться, полезен ли Шекспир для воспитания нравов, «ведь у него есть вещи, которые оскорбляют приличия... и он часто смеется над добродетелью» (С. Е., XXI, 317).

В романах Скотта трактовка литературных вопросов сходна с трактовкой политических проблем. Противники никогда не бывают полностью правы, но могут в известных пределах отдавать должное друг другу. Разница заключается в том, что литература по своей гуманистической природе обладает способностью смягчать разногласия.

Таким образом, значение литературы для формирования нравов общества не ограничивается влиянием вкусов более или менее узкого круга. Оно значительно шире. Литература для Скотта — общенациональная ценность. Вокруг нее обязательно возникают разногласия, и процесс их столкновения стимулирует ее развитие. Вкусы и моды отмирают, оставляя высшие литературные достижения в наследие потомкам. Отсюда для Скотта вытекает целый ряд важных следствий. Во-первых, объективность литературы заложена, по его мнению, в самой ее природе. Во-вторых, литературные споры представляют собой важные симптомы развития национальной культуры. В-третьих, скоропреходящие литературные моды определяют исторический колорит эпохи, но не должны заслонять от историка более глубокие и общенациональные причины литературного развития.

У Скотта складывалось убеждение, что художник обязан соблюдать такую меру объективности, которая позволила бы ему общаться с широкой и разнообразной по своим убеждениям аудиторией. Этой объективности следовало держаться при описании литературных явлений, как и любых других исторических

фактов, памятуя, что явления литературного порядка затрагивают самые глубокие идеологические и исторические моменты в жизни народа. По этим причинам Скотт предпочитал изображать в лицах разногласия людей прошлых веков по литературным вопросам, дабы достигнуть нелицеприятного отражения разных точек зрения.

При характеристике более мелких особенностей литературных вкусов он считал допустимой большую меру вмешательства автора, позволяя ему с откровенностью высказать собственную критическую оценку. Однако и в этом случае не следует утрировать сатирические черты, как получилось с сэром Пирси Шафтоном в «Монастыре». Это мельчит описание эпохи и грозит охладить читателя. Больше того, любая мелкая особенность литературных вкусов могла задеть и более глубокие пружины общественного и культурного развития страны, а чисто юмористическое отношение к деталям моды — разорвать эту связь. В этом смысле сэр Пирси Шафтон — ошибка.

Внимание к подробностям при широком размахе общих линий — принцип, который Скотт применял постоянно при изображении любых исторических явлений. Приложение этих принципов к литературным темам в его романах представляет особый интерес потому, что позволяет лучше судить о связи между его взглядами на историю литературы и собственным творчеством. В частности, трактовка этих тем соответствует гуманистическим задачам, которые Скотт считал главными для литературы любого периода, а также его точке зрения на свободу или зависимость писателя от скоропреходящих мод узкого социального круга.

Романтики боролись против того положения, которое, по их мнению, занимала литература после Реставрации и в течение большей части XVIII века. Они считали, что в эту эпоху поэт обращался к относительно небольшой социальной верхушке и зависел от ее вкусов. В этой борьбе заключается основной пафос и знаменитого предисловия к «Лирическим балладам» Вордсворта и Кольриджа. Трагедия Драйдена, по мнению Скотта, состояла в том, что он находился в плену у двора и дворянства. Однако во времена Драйдена освободиться от этого плена мог только великий гений Мильтона (М. Р., I, 6).

В одной из поздних статей Скотт отметил также свободу духа, которой отличался Беньян, и посвятил ему несколько восторженных строк в рецензии на его жизнеописание, составленное Робертом Саути (1830). «Классик простого народа», «Спенсер народа» называет Беньяна Скотт (М. Р., VI, 252, 239). «Мы уверены, что Беньян ни на фут не отвел бы Христиана от его прямой и узкой тропы, для того чтобы снискать благосклонность Карла и всего его двора. Он выше Спенсера в том отношении, что

все его мысли направлены к единой и серьезной цели» (М. Р., VI, 255). Жизнь Бенъяна не в меньшей мере, чем жизнь Драйдена, тесно связана с его веком (М. Р., XI, 214), целенаправленность его творчества придает ему необычайную силу, а широкая популярность среди простого народа ставит в один ряд с лучшими авторами прошлого.

Общение с народными массами представляется Скотту фактором первостепенной важности для любого писателя. Во времена Шекспира и елизаветинской драмы «публика, в самом широком смысле этого слова, стала одновременно судьей и покровительницей драмы». Отсюда необычайный расцвет елизаветинской драматургии. Таково влияние условий на гения и гения — на условия. Скотт сравнивает в этом смысле судьбу двух великих драматургов, Шекспира и Корнеля. Оба были непревзойденными гениями своего времени. Разницу между ними прекрасно отметил издатель Корнеля, сказав о нем: «Он был неровен, как и Шекспир, и так же полон гениальности, как и он, но гений Корнеля по отношению к Шекспиру был тем же, чем бывает *сеньор* по отношению к *человеку из народа*, с равными способностями и *умом*». «Различие проведено очень тонко, — добавляет Скотт от себя, — оно содержит похвалу английскому автору, которая противоречит намерениям французского критика» («Эссе о драме», 1819, М. Р., IV, 377—379).

Писатели начала XIX века находились в меньшей зависимости от двора и «света», чем Драйден и многие его современники, но и не чувствовали той непосредственной связи с народом, которую угадывали у Шекспира. Стремясь сбросить ярмо, которое верхние слои общества налагают на литературу, когда она им подвластна, романтики искали путей к вольному творчеству. Это подразумевало свободное проявление индивидуальности, иногда вело к субъективизму, и грань между вольным и субъективным поэтическим мирозерцанием представляла для них постоянную проблему. Примером надменной отчужденности от себе подобных часто служил для современников Байрон. Всю многоплановость его поэзии не сумели понять даже многие из тех, кто искренне ему сочувствовал и восхищался его стихами. Так, Шелли говорил в предисловии к «Джулиану и Мэддало»: «Его слабость заключается в том, что он горд: сравнивая необычную силу своего ума с карликовыми интеллектами, которые его окружают, он проникается глубоким убеждением в ничтожности человеческого существования».²⁶

Некоторые суждения Скотта о Байроне довольно близки к оценкам Шелли. Рецензируя в 1818 году четвертую песню «Чайльд Гарольда», Скотт, упрекая Байрона за надменность, говорил: «Если земля — логовище дураков и подлецов, от которых гениальный человек должен отворачиваться, он, естественно,

²⁶ P. B. Shelley. Poems, ed. by Th. Hutchinson. Oxford, 1912, p. 185.

будет смотреть на них с презрением». Субъективизм поэта приобретает для Скотта, как и для Шелли, этическое значение: «Тот, кто долго и настойчиво извлекает все поэтические материалы из глубоких недр собственной души, неизбежно увидит такие бездны, перед которыми содрогнется. Это нравственная истина...» (М. Р., VI, 195).

Для Вальтера Скотта, одного из лучших фольклористов своего времени, не могло быть сомнения в способности народных масс ценить искусство. Он твердо убежден, что любой писатель, лишенный оздоровляющего общения с ними, неизбежно утратит широту взглядов и ясную точность художественной мысли. С этой точки зрения поэты-метафизики, эвфуисты, либертены, обращавшиеся к узкому кругу ценителей, оказываются в положении, несколько сходном с положением авторов, которые замыкаются в самих себе. И те и другие склонны к скепсису, который легко сочетается с эпикурейством. Они недоверчивы к людям и расшатывают нормы нравственности, так как эти нормы сохраняют устойчивость только при естественном общении человека с человеком, поэта с читателем, драматурга с читателем и зрителем. При этом автору, который изображает не самого себя, а других людей, легче избежать опасной бездны, в которую его увлекает исследование «глубоких недр собственной души» (М. Р., VI, 195—196). Других людей, а не самого себя изображал Шекспир, древние менестрели и безвестные сочинители народных баллад. Они-то и были милы народу. Даже для поэта, скованного предрассудками среды, каким был Драйден, оказывались спасительными условия, благодаря которым он постоянно «находился на глазах у людей», так как эти условия препятствовали творческой замкнутости.

Скотт приходит к выводу, что общение посредством поэтического творчества с людьми из всех сословий и на любой ступени культурного развития составляет высшую цель писателя и приносит ему наибольшее удовлетворение. «Природа, создав человека, дала ему возможность находить счастье в общении с себе подобными. Искать это счастье в самом себе — тщетно, — писал он в рецензии на четвертую песнь „Чайльд Гарольда“, — если мы верим, что в каждом человеке, хотя и в разной степени ярко, горит частица душевного пламени, то как бы обстоятельства ни гасили ее, этой искры достаточно или должно быть достаточно, чтобы уберечь последнего из последних от презрительности гения, так же как и от гнева власть имущих. А раз это так, отношения, в которых мы вступаем с обществом, представляют собой каналы, через которые мысли самого одаренного человека способны, не деградируя, доходить до всех людей, даже до наименее способных и развитых» (М. Р., V, 195—196).

Выбор доходчивого жанра был одной из первоочередных задач автора, желавшего обратиться к широким читательским кругам. В романтический и предромантический период теория жанров претерпела значительные видоизменения. Литературная историография этого времени расширила кругозор историков и критиков. Рассматривая литературное творчество в его развитии, освобождаясь от предвзятого и пренебрежительного отношения к памятникам далекого прошлого, увлекаясь стариной, историки, антикварии, фольклористы, поэты, романисты и критики изумлялись многообразию забытых или полузабытых памятников, которые они извлекали на свет. Отдать себе отчет в этом многообразии уже означало усомниться в системе жанров классической поэтики.

В строгом разделении на жанры противники этой поэтики вскоре увидели один из ее главных оплотов. Вопрос жанра стал одним из важных объектов романтической литературной теории и практики. Романтики нарушали классическое деление на жанры в своих произведениях, подвергали его сомнению с теоретической точки зрения и боролись против него именем Шекспира.

В XVIII веке шекспировская драма постоянно сопоставлялась с драматургией французского классицизма. В Англии победа Шекспира над Корнелем рассматривалась как торжество национальной традиции и национального престижа над иноземным влиянием. У писателей романтического периода к этому часто присоединялось убеждение в народности шекспировского творчества и в сугубо аристократическом происхождении французского классического направления: для Скотта Корнель — драматург «сеньоров», Шекспир — любимец простых людей и лондонской толпы.

Занимаясь Драйденом, Скотт оказался вовлеченным и в рассмотрение драмы XVI—XVII столетий и тех вопросов, которые особенно волновали романтиков. В «Жизнеописании Драйдена» и позднее в «Эссе о драме» он останавливается на вопросе о смешении трагического с комическим, т. е. на одном из самых важных моментов расхождения между романтиками и классиками. Не допуская крайностей, полагая, что комическая линия сюжета ни в коем случае не должна представлять самостоятельного интереса в трагедии и заслонять ее основное содержание, признавая все трудности, которые подстерегают автора, сочетающего оба элемента, Скотт все же решительно высказывается за Шекспира и допустимость подобных сочетаний. При этом он опирается на впечатление естественности, которое производят главные герои, когда они «не остаются все время в рамках трагедии, но прибегают к высоким словам для важных случаев, как это бывает в жизни... чувство юмора и его оттенки у Гамлета, Хотспера и Фолкенбриджа не только не вредят, но, напротив, содействуют силе сцен трагедийного характера, в которых они играют первую роль. Мы печалимся с ними, когда они печальны, еще

охотнее оттого, что радуемся, когда радуются они. Пользуясь выражением Бернса, мы испытываем более глубокое „братское чувство“ к людям, которые подвержены обычным сменам настроения, чем к тем, кто наперекор человеческой природе вечно находится в трагическом состоянии души» (М. Р., I, 102—103).

Впечатление естественности Скотт, следовательно, считает особенно важным потому, что оно усиливает эмоциональность трагедии и как бы приближает ее героев к зрителю.

Такое же впечатление получается и при чтении драмы; возможно даже, что в чтении преимущество метода Шекспира становится еще более очевидным. В «Эссе о драме», например, Скотт говорит о восприятии Шекспира читателями. Речь идет о французских переделках «Короля Лира», в которых из знаменитой сцены сумасшествия Лира были вырезаны речи шута. «Те, кто предпочитает холодное единообразие страсти во французском варианте этой сцены, — писал по этому поводу Скотт, — должны быть отнесены к разряду людей, которые читают ради удовольствия покритиковать, но не ради надежды приобщиться к пылкому чувству, вдохновившему поэта» (М. Р., IV, 369).

Таким образом, смещение трагического и комического становится для Скотта одним из способов установления более близкого общения с читателем. По разным поводам он снова и снова возвращается к мысли о наилучших возможностях приобщить читателя к творческим усилиям автора. Драма для Скотта — лишь богатый источник примеров жанрового разнообразия и приемов, возбуждающих воображение зрителя или читателя. Внимание Скотта гораздо чаще останавливается на романе, чем на драме. Принципиальной разницы между обоими жанрами, впрочем, для него не существует. Он убежден в их родственности, приводит примеры, которые иллюстрируют шаткость жанровых разграничений, и указывает на частые случаи их взаимного влияния.

Основное сходство между романом и драмой Скотт находит в том, что в обоих жанрах автор преимущественно показывает не себя, а других людей. При этом он располагает особенно богатыми возможностями отразить нравы той действительности, которую изображает. Основное отличие романа от драмы Скотт видит в характере взаимоотношений автора и публики. В драме между ними стоит актер, интерпретатор и помощник автора. Даже если драма читается, а не смотрится на сцене, эта особенность ее структуры сохраняется. В романе автор — центр всего. Он все приводит в действие, он должен все описать, сказать все необходимое, требуя при этом большего усилия воображения от читателя, чем обычно требует от него драматург, потому что драматургу помогают создать иллюзию реальности актерская игра, костюмы, декорации и прочие театральные средства, тогда как романисту неоткуда ждать помощи (М. Р., III, 44—45).

Исторические, нравоописательные или характерологические

материалы не должны, следовательно, подавлять роли автора. В этой точке зрения Скотта кроется одно из возможных разрешений романтического противоречия между субъективностью авторского восприятия действительности и верностью местного или исторического колорита. Автор не исчезает со страниц романа, оттого, что его как будто не видно: он остается незримым режиссером, влияние которого чувствуется в каждой детали. Напротив, чем больше он описывает, рассказывает и показывает, тем существеннее становится его на первый взгляд незаметное присутствие.

Останавливаясь на разнице между романом и драмой, Скотт стремится прежде всего выяснить, какие обязательства это различие накладывает на романиста и в какой мере он может возбудить воображение читателя и вовлечь его в осуществление своего замысла. Роман превращается в его глазах в сильнейшее средство воспитания художественной восприимчивости. В этом смысле он в высшей степени пригоден для того, чтобы установить общение с читателями разных сословий и состояний на новой основе.

В XVIII веке роман почитался жанром скорее «низким», следовательно, не имеющим права стоять в центре внимания историка литературы. Романтики подняли на новую высоту те жанры, к которым классики были склонны относиться высокомерно. Так, в 1814 году шотландский историк литературы Джон Данлоп выпустил «Историю художественной прозы», в которой доказывал, что повествовательные прозаические жанры заслуживают особого внимания.²⁷ Он начинает обзор с краткого очерка истории романа в Греции и Риме, затем переходит к прозаическим романам и новеллам средних веков и эпохи Возрождения и заканчивает главой об английских романистах XVIII столетия. Таким образом, Данлоп дает некоторое представление об эволюции художественной прозы на протяжении многих веков.

По его убеждению, роман обладает известными преимуществами перед другими видами литературы, так как лучше всего отражает национальные особенности каждого народа в его развитии: «Изучая вымышленные истории, созданные каждым народом, мы получаем ясное представление о последовательности, с которой развивался характерный для него образ мыслей. Перед нами встает картина его чувств, вкусов обычаев. В этом отношении художественная проза обладает, по-видимому, значительными преимуществами по сравнению с историей или поэзией. История имеет дело, так сказать, с людскими массами и не принимает во внимание эмоции, склонности и привычки частного че-

²⁷ J. C. Dunlop, *History of Prose Fiction*, vol. I, London, 1906, p. 4 (Introduction to ed. of 1816).

ловека. Поэзия вообще не способна входить в детали. Но в художественной прозе мы вправе заниматься подробностями, не впадая в мелочность. Поэтому именно художественная проза каждой эпохи в состоянии показать нам образ жизни, костюмы и нравы периода».²⁸ «За последнее время, — отмечал Данлоп — у романа появилось столько читателей, что романы пишут на все вкусы, и стало почти невозможным учесть все его разновидности».²⁹

Таким образом, на рубеже двух столетий становилось ясным, что ни подражание старым авторам, ни изучение их творений не могут сами по себе подсказать современным писателям, какие литературные жанры лучше всего способны обеспечить их сочинениям успех и долговечность. Необходимо было учитывать запросы многоликой читательской публики и ее быстрый и непрерывный рост. Вместе с тем предрешать дальнейшую судьбу уже существующих жанров и предсказывать, в какую форму они выльются в ближайшем будущем, было, конечно, трудно и даже невозможно. Основываясь на опыте предшествующего столетия, Данлоп выделяет роман как жанр, способный лучше всего увлечь широкие круги читателей. Однако дальше этого общего утверждения он не решается пойти: у романа слишком много видов, и все они находят ценителей и спрос. Классифицировать их или отдать предпочтение одному виду перед другим он на себя не берет, но все же отваживается заметить, что для Англии последних десятилетий XVIII и первых пятнадцати лет XIX веков типично развитие романа «романтического», романа о далеком прошлом, с напряженным действием и множеством необычайных и внушающих ужас ситуаций. Эти романы Уолполя, Рэдклиф, Клары Рив и их последователей представляются ему особенностью именно английской литературы, и он считает вполне вероятным, что их возможности еще не исчерпаны.³⁰

В «Эссе о романе» (1824), предназначенном для «Британской энциклопедии», Скотт суммировал то, что было достигнуто его предшественниками в области истории романа. Он описывает путь его развития вслед за Уортоном и Данлопом, повторяя, что романы всех эпох всегда отражали нравы.

Драма, особенно в более поздних статьях, интересует Скотта преимущественно потому, что драматические приемы легко переходят в роман и вносят в него ценные дополнительные качества.³¹ Так, Скотт хвалит драматичность «Замка Отранто», который «предвещает будущего автора „Таинственной матери“»

²⁸ J. C. Dunlop, op. cit., vol. I, p. 4.

²⁹ Ibid., vol. II, p. 540.

³⁰ Ibid., vol. II, p. 578.

³¹ Немецкий критик Фриккер отмечает, что образцом сочетания исторических фактов с «бюргерским сюжетом» Скотту послужила историческая драма конца XVIII — начала XIX веков (R. Frickker. Das historische Drama in England. Berlin, 1940, S. 13).

(М. Р., III, 177). Аналогичным образом Скотт не признает строгого отделения романа от поэзии. Поэтический дар, по его мнению, романисту совершенно необходим (М. Р., III, 225).

Отличительной чертой романтических жанров при этом для Скотта остается особенность их тематики — роман предназначен прежде всего для того, чтобы отразить, как в зеркале, нравы тех сословий и того общества, среди которых он находил своих читателей.

Стихотворные рыцарские романы «изображали те самые нравы, которые существовали среди дворянства средних веков» (М. Р., IV, 288). Более поздние «прозаические романы писались для общества на более высокой ступени развития» (М. Р., IV, 295) и т. д. Подобные замечания встречались в критических сочинениях Скотта и раньше, например в рецензии 1803 года на перевод «Амадиса Галльского» (М. Р., VI, 208, 216) или в рецензии 1809 года на «Хроники Сиды» Роберта Саути (М. Р., VI, 237).

Обсуждая романы различных эпох, Скотт наталкивается на спорный для его времени вопрос о двух основных разновидностях романтического искусства, которые обозначались по-английски непереводаемыми в точности терминами *romance*, т. е. романтический роман, в том числе и средневековый, и *novel*, т. е. роман по преимуществу нравоописательный и на современные темы. Как известно, в литературе XVIII века термин *romance* возродил Хорас Уолпол. Затем его часто повторяли авторы готических романов. Этим же термином нередко называл свои исторические романы и Вальтер Скотт.

Однако в понимании Скотта резкого противоположения между этими двумя видами романа нет, потому что и тот и другой представляют собой зеркало нравов и, следовательно, включают исторические элементы. Они входят и в средневековый роман и во все позднейшие романы, хотя и разными путями. «В ранние эпохи роман не был просто вымыслом, созданным для развлечения тех, у кого есть на это досуг, как роман нашего времени. Напротив, у романа и истории были одни и те же корни... памятники ранних веков объединяют в себе черты романа и исторического сочинения в таких пропорциях, что представляют собой сочинения смешанного вида. Их можно назвать романтическими историями или историческими романами в зависимости от того, насколько вымысел искажает в них правду или правда примешана к вымыслу» (М. Р., IV, 267—268). Национальный колорит в нравоописаниях составляет, по Скотту, основную познавательную ценность позднейших романов (*novel*), в первую очередь шедевра Фильдинга — «История Тома Джонса, найденныша»: «Из всех сочинений, порожденных воображением и талантом англичан, романы Фильдинга, вероятно, самые английские... Адамс, Партридж и прежде всего сквайр Уэстерн — персонажи, характерные для Англии, так как в других странах их

встретить нельзя. Больше того, более обобщенные образы и второстепенные персонажи одинаково отличаются национальным колоритом, и это немало способствует правдоподобию романа» («Генри Фильдинг» в «Биографиях знаменитых романистов». М. Р., III, 41). «Национальный колорит», «национальный характер» всегда были для Скотта следствием своеобразия в историческом развитии народа. Поэтому национальный колорит у Фильдинга — черта, определяющая правдивость его нравоописания, и вместе с тем исторический элемент в его романе. Примыкая к Скотту в этом отношении, Теккерей впоследствии назовет «Тома Джонса» образцом «истории нравов» в форме романа.

Правдивость романа, с точки зрения Скотта, была грубо нарушена лишь в период господства французского классицизма. Мода на все французское ввела в Англию при Карле II «скучнейшие фолио Кальпренеда и Скюдери», и они стали «любимым будуарным чтением» англичан (М. Р., III, 161). В этих романах «герои и героини из самых разных времен и стран наделяются раз навсегда установленным характером, одинаковыми бытовыми привычками и одной и той же внешностью» (М. Р., IV, 312).

Историческая точность восстановилась только тогда, когда влияние этих авторов было вытеснено Лесажем, Ричардсоном, Фильдингом и Смоллеттом. Однако к этому времени ощущение преемственности между романами современными и средневековыми настолько ослабло, что «даже термин *romance*, столь драгоценный теперь для сердца антиквария, был почти забыт, когда появился на свет „Замок Отранто“» (М. Р., III, 161). Основная линия развития все же полностью не прервалась. Даже романы Кальпренеда, Скюдери, а также их подражателей «висели где-то между романтическим рыцарским романом и нравоописательным романом позднейших времен» (там же).

Главную заслугу Хораса Уолполя Скотт видит в том, что он сумел подхватить чуть не порвавшуюся окончательно нить, которая связывала средневековый и современный романы. Сохранение национальных традиций Скотт считает столь же важным для романа, как и для драмы. В национальном своеобразии общественного развития кроется залог преемственности и разнообразия романа в литературе каждого народа. Роман видоизменяется потому, что меняются общественные условия, но его основная задача — служить зеркалом общества и его нравов — остается неизменной.

С этих позиций Скотт отказывается принять определение Джонсона для «романтического романа» (*romance*) — «средневековое повествование о военных подвигах, рассказ об удачных любовных и рыцарских приключениях». Это определение придавало романтическому роману слишком узкое и временное значение: с исчезновением рыцарских времен должен был полностью погибнуть и он. Определение Джонсона лишало средневековый роман как высокой исторической ценности, так и возможности

какого-либо воздействия на литературу позднейших времен. При этом исчезали из поля зрения общие для разных эпох задачи романического творчества и разрушалась его внутренняя преемственность.

Скотт предпочитает видеть различие между *roman* и *novel* не в материалах, которые романисту предоставляет действительность, а в способе их введения. Метод романиста определяется при этом ролью, которую он отводит вымыслу, и характером впечатления, которое он рассчитывает произвести на читателя. Поэтому Скотт определяет «романтический роман» как «вымышленную историю в прозе или стихах, интерес которой основан на необычайном или чудесном» (М. Р., IV, 265).

Вопросы метода и жанра упираются для Скотта прежде всего в проблему сочетания исторических фактов с вымыслом, правдивости с фантастикой, правдоподобия с занимательной необычайностью. В относительно ранней рецензии на «Хроники Сида» он уже говорил: «Независимо от того, правдива или вымышленна история Сида, она представляет большую ценность как своеобразная картина нравов» (М. Р., VI, 237). Следовательно, не только точное историческое сочинение, но и памятник, искажающий отдельные факты исторической действительности, сохраняет ценность и правдивость если он верно изображает общую картину эпохи. Именно такими памятниками является и большинство источников, которыми пользуется романист, воссоздающий прошлое. Ведь ранние историографические сочинения были близки к роману (М. Р., IV, 267—268), т. е. содержали элементы вымысла.

Для более поздних времен ценным источником служат мемуары. В них много подробностей нравов и быта (М. Р., VII, 221), они «бросают свет на жизнь и характер людей», но не следует забывать, что «мемуаристы появляются в них не такими, какими они были в действительности, а такими, какими они хотели бы, чтобы их представляли себе их друзья» (М. Р., VII, 193).

В творчестве романиста вымысел, по убеждению Скотта, становится сознательным приемом. При этом Скотт настаивает на необходимости точно различать понятия «противоестественное» и «невероятное». Роман, по его мнению, можно назвать противоестественным в том случае, «если действующие лица противоречат своими поступками характеру, которым наделил их автор», например семнадцатилетняя героиня выросла в роскоши и уединении под опекой безграмотной женщины, и вдруг эта юная особа обнаруживает необыкновенную мудрость и знание жизни. С другой стороны, роман становится «невероятным» или по крайней мере «маловероятным», хотя и не «противоестественным» в том случае, «если нет причин, почему бы все не могло

происходить именно так, как изображает автор, хотя подобные вещи случаются редко» (М. Р., VI, 311). Примером служит неожиданная встреча героя в роковую минуту с человеком, которому он некогда спас жизнь и от которого он в свою очередь может ожидать помощи. «Романы Фильдинга полны таких маловероятных случайностей, хотя верность характеров и знание жизни у него превосходные» (М. Р., VI 313). Следовательно, правдивость романа заключается прежде всего в картинах общества и нравов, а его правдоподобие — в характерах.

Чудесное, сверхъестественное вполне допустимо в романе, если при этом не исчезает правдоподобие. Так, в романе Мэри Шелли «Франкенштейн» (который Скотт ошибочно приписывал Перси Биши Шелли, — М. Р. VI, 332), «ученый создает в лаборатории существо, способное мыслить и чувствовать. Оно представляет собой явление фантастическое, но интерес романа сосредоточен не на волшебном сотворении этого чудовища, а на чувствах и переживаниях, которые оно якобы выражает, так сказать, самым естественным образом в соответствии с теми естественными условиями, в которых оно живет и появляется на свет» (М. Р., VI, 351).

Сверхъестественное и ужасное оправданы в том случае, если они, воздействуя на воображение и чувства, помогают воспринимать события и особенно характеры. Поэтому Скотт считает, что Смоллетт в иных случаях превосходит Фильдинга. В романе «Приключения графа Фердинанда Фэтума» сцена в хижине разбойников исполнена «подлинного ужаса, перерастающего в возвышенность» (М. Р., III, 73). «Подобно выдающемуся поэту наших дней,³² Смоллетт — исследователь темных сердец... Его отвратительный Фэтум — преступник, но живой человек, поэтому мы от него отшатываемся как от воплощения злого духа, тогда как Джонатан Уайльд Фильдинга кажется нам довольно холодным олицетворением отвлеченного понятия зла» (М. Р., III, 94).

Абстрактная тенденциозность, следовательно, мешает непосредственности восприятия и лишает Джонатана Уайльда черт живого человека. Правдоподобие характера нарушается при попытке «оказать прямое моральное воздействие... или сообщить научные сведения, если только это не сделано с большим тактом». Если писатель ставит себе подобные задачи, он лишает читателя того удовольствия, которое он ожидает от романа (М. Р., VI, 315). В этой связи Скотт обсуждает «Тома Джонса» и его критиков. За этот роман Фильдинга часто упрекали в аморализме. Его защитники при этом обычно отвечали, что в «Томе Джонсе» порок изображен с нравоучительной целью: за проступки Том наказан, а за добродетели вознагражден в конце романа. Скотт считает, что и в этом обвинении, и в этом оправдании кроется одна и та же ошибка. В обоих случаях предполагается, что

³² Имеется в виду Байрон.

художественное сочинение оказывает прямое и непосредственное воздействие на нравственность читателя. На самом деле зрителя в пьесе меньше всего интересует ее мораль: «она, подобно нищей на костылях, бредет позади веселой процессии и тщетно просит милостыни у тех, кто на процессию глазеет». «Люди не становятся разбойниками потому, что Макхит получает прощение на сцене» (М. Р., III, 57). То же самое, по мнению Скотта, относится и к роману.

Чрезмерная склонность морализировать вредит романисту не меньше, чем драматургу. Примером Скотту служит Мария Эджворт. Он высоко ценил ее романы и повести, однако, считал, что морализаторские тенденции их портят. В связи с этим Скотт склонен думать, что сатирический роман зачастую слишком грубо навязывает читателю убеждения автора и потому «доставляет наслаждение его единомышленникам», но мало убеждает того, «кто еще не остановился на определенной точке зрения и хотел бы спокойно обдумать проблему, которая перед ним стоит» (М. Р., III, 244).

Согласно Скотту, излишняя нарочитость в выводах лишь отпугивает вдумчивого читателя. Он испытывает удовлетворение, если ему предоставить материал для размышления. Насиловать его способность к самостоятельным заключениям не следует. Размышления, в том числе этического характера, однако, не представляют собой основного вида душевной деятельности, на которую рассчитан роман.

В начале своего творческого пути Скотт был склонен думать, что литература призвана «воспитывать и доставлять наслаждение» («Жизнеописание Драйдена», М. Р., I, 232). К концу жизни он считает, что «самая приятная задача искусства — пробуждать воображение» («Жизнь Джона Беньяна», 1830, М. Р., VI, 252). Романтическая эстетика приобретает, таким образом, все больший вес в его глазах, а вместе с тем у него растет и доверие к читателю. Читатель не нуждается, например, в том, чтобы его предохраняли от суеверных страхов, которые будто бы способна внушить ему вымышленная повесть: это «ненужная предосторожность, напоминающая предусмотрительность Основы, который хотел, чтобы из-под маски льва выглядывало человеческое лицо и зритель не мог сомневаться, что лев — просто-напросто человек и притом не кто иной, как столяр Миляга» (М. Р., III, 165). «Читатель, от которого ждут, чтобы он допустил возможность веры в сверхъестественное, прекрасно понимает, что от него требуется, и легко переключается на точку зрения, на которую ему необходимо встать, чтобы повесть доставила ему развлечение, но только на то время, пока он ее читает» (М. Р., III, 170).

Требую от читателя, чтобы он напряг свою фантазию и следовал за автором, можно и даже должно ожидать, что он восполнит своим воображением то, чего не досказал романист: «сверхъ-

естественные явления лучше намечать, не слишком на них останавливаясь» (М. Р., VI, 342). Поэтому Скотт против метода Рэдклиф и Мэтьюрина, склонных объяснять все чудесное реальными и подчас «тривиальными» причинами: «читатель возмущается, когда его так примитивно обманывают, и усилия его воображения остаются тщетными», «читатели не дети, которые требуют, чтобы им все объяснили до конца» (М. Р., III, 165, 200, 201). «Мы можем поверить в ведьм Макбета и дрожать, когда слышим их прорицания, но если бы в конце пьесы нам сказали, что это всего-навсего три горничные его жены, переодетые для того, чтобы обмануть легковерного тана, это мало прибавило бы к правдоподобию пьесы и совершенно лишило бы ее всякого интереса» (М. Р., VI, 288).

Читательское восприятие, однако, — тонкий аппарат, с которым следует обращаться в высшей степени бережно. Нельзя слишком часто и сильно «нажимать на те же самые чувства читателя, так как это может повредить эластичности пружины, на которую действуют» (М. Р., III, 170). В этом Скотт усматривает ошибку Уолполя: он перегрузил «Замок Отранто» сверхъестественным и чудесным (там же). «Мы вздрагиваем при появлении одного привидения, — говорил Скотт по поводу романов Мэтьюрина, — но мы становимся совершенно бесчувственными перед целым пандемониумом» (М. Р., VI, 291). «Даже в „Гамлете“ второе появление призрака производит гораздо меньшее впечатление, чем первое» (М. Р., VI, 343).

Воображению читателя следует помогать. Первым средством служит деталь. Детальность изложения для Скотта, как и для Данлопа, — специфическая особенность искусства романиста. Подробности создают впечатление убедительности и помогают поверить в исходную вымышленную ситуацию. В доказательство Скотт неоднократно ссылается на мастерство Свифта, а также на искусство Дефо. «Для зрителя, который смотрит издали, все мелкие эпизоды сливаются в одно в общем ходе событий, и требуется тщательность, отличающая Свифта или Дефо, чтобы отобрать для романа огромное количество мелочей, которые могли бы показаться доказательством реальности» (М. Р., III, 225). «Свифт умел придать правдоподобие самым очевидным небылицам» (М. Р., IV, 313),³³ и все же «находятся столь строгие поборники правды, что они осуждают даже „Гулливера“ за неправдоподобие вымысла» (М. Р., III, 170).

Эти подробности и мелочи представляют собой необходимое средство не только в тех случаях, когда рассказ построен на маловероятных событиях или явлениях, но и вообще для всякого

³³ Ср. J. C. Dunlop, op. cit., vol. II, p. 588.

художественного вымысла. Подобная детализация может иногда показаться даже скучной, но она увлекает читателя на тот путь, по которому автор хочет с ним идти. Она сосредоточивает внимание читателя и не позволяет ему отклониться от этого пути. «Подробности совершенно необходимы для высокого искусства. Пусть вырежут из „Илиады“ и Шекспира... все, что совершенно лишено значения само по себе, остальное потеряет половину своего очарования» (М. Р., VI, 320).

Подробности необходимы для убедительности изображения и характеров, и обстановки. Заслуга Ричардсона заключалась в том, что он обратился «к истинным чувствам человеческого сердца», отбросил «неправдоподобные аксессуары» и снабдил роман большим количеством бытовых и нравоописательных подробностей. Поэтому «его персонажи очерчены очень правдиво. Их вполне можно рассматривать как группу портретов англичан» (М. Р., III, 34, 37, 19).

Детали убедительны лишь тогда, когда они не только подверглись тщательному отбору, но и получили определенное освещение благодаря творческому воображению автора. В этом смысле роман и литературно-историческое сочинение преследует близкие друг другу цели. «Хорас Уолполь и Томас Уортон — не простые собиратели сухих и мелких фактов... они приносят с собой светоч собственного таланта и освещают руины, среди которых любят бродить» (М. Р., III, 164).

Если автор не обладает способностью оживлять мелкие факты, даже полезные и поучительные подробности способны вызвать у читателя только холодный и отвлеченный интерес. Такими сведениями по индусской мифологии, которые Саути сообщает в поэме «Проклятие Кехамы». Скотт склонен предпочесть ей более раннее сочинение того же поэта, «Талаба», так как в нем местный колорит, «калифы, мечети, тюрбаны», был уже до некоторой степени известен читателю, и картины восточной жизни поэтому могли легче возникать в его воображении (М. Р., VI, 177).

Скотт убежден, что эмоция — одно из важных условий убедительности. Злоключения Робинзона Крузо вызвали сочувствие у читателя, который был готов поверить, что его дневники — «настоящие мемуары». Ричардсон достиг успеха, обратившись к подлинным чувствам человеческого сердца. Смоллетт увлекал читателя, обнажая перед ним тайны «темных сердец».

Скотту казалось, что «чувство комического гораздо шире распространено среди всех людей и в гораздо меньшей степени изменяется под влиянием искусственных общественных условий, чем восприятие патетики» (М. Р., VI, 75). Комическое в его глазах приобретало характер чего-то общечеловеческого. Этим он объяснял, например, успех Мольера во всех европейских странах (М. Р., VI, 76). Патетические средства связаны с эмоциями, которые отличаются гибкостью и легко изменяются вместе с изменениями в культуре общества. Следовательно, патетические

средства, по мнению Скотта, лучше способны отразить культуру каждой исторической эпохи в отдельности, чем смех. Суеверный страх был типичен для феодальных времен. Поэтому он помогает воссоздать атмосферу средневековья. Эмоция страха вообще действует сильно, но устрашение само по себе лишь подсобный прием. Если бы, однако, оно стало самоцелью, «усилия автора можно было бы назвать только неловкими и ребячливыми». Хорас Уолполь не ставил себе главной целью возбудить чувство ужаса. У него была другая задача — «нарисовать такую картину быта и нравов феодальных времен, которая действительно могла существовать в прошлом» (М. Р., III, 167). При этом он вносил в ее изображение фантастические явления, которые соответствовали бы суевериям эпохи. Сочетаясь с реальными описаниями, эта фантастика поражала воображение и казалась вполне убедительной, «хотя наш трезвый ум и признает ее неправдоподобие». При этом сложность задачи заключалась в том, чтобы не просто построить замок, способный величием или мрачностью вызвать чувства возвышенные или грустные. Замок должен был обязательно возбудить страх, с тем, чтобы читателю почудилось, будто он слышит «в этих залах отзвук шагов давно ушедших поколений» (М. Р., III, 168).

Таким образом, эмоция страха приближает к читателю былые времена, позволяя ему, например, резче ощутить исторические ассоциации, связанные со старинными памятниками архитектуры. Антикварий испытывает сходное ощущение, когда собирает со страстностью коллекционера «сухие» факты. Читателю же требуется, чтобы эти факты ожили в его воображении благодаря эмоциям, которые вызывают эти описания. Историографическая деталь и патетика должны взаимодействовать. Лишь при этих условиях возможно оживить действительность прошлого в «романтическом» романе. Для этого нужно создать новую разновидность романа. Нечто в этом направлении уже было достигнуто Уолполем. Скотт считает, подобно Данлопу, что Уолполь и его последователи не исчерпали всех возможностей нового жанра, и взвешивает преимущества и недостатки романа «тайны и ужаса», которым так увлекались его современники.

Тратовка фантастических элементов его не удовлетворяет: они то перегружают роман, то получают объяснение, которое только разочаровывает читателя. Правдоподобие страдает от отсутствия характеров. Рэдклиф наделяет своих персонажей «всеми достоинствами и подвергает их всем случайностям и бедам, которые только имеются на складе товаров романиста или драматурга». «Эти образы — силуэты, их единственное достоинство заключается в том, что они хороши на фоне деревьев и скал». Вся сила этих романов — «в изложении внешних событий, тогда как образы действующих лиц полностью подчинены обстановке, подобно фигурам в некоторых пейзажах» (М. Р., III, 193). Иногда эти фигуры «очерчены верно и смело» (например,

Скедони), но впечатление, которое они производят, зависит от того, что «их одежда и весь внешний вид содействуют общему эффекту задуманной сцены» (М. Р., III, 193). Эти «лишенные индивидуальности фигуры», следовательно, имеют, с точки зрения Скотта, право на существование именно потому, что они соответствуют искусству нового жанра и замыслу автора.

В статьях о Рэдклиф и Уолполе из серии «Биографии знаменитых романистов» Скотт отмечает, что критика отнеслась к «Замку Отранто» не слишком благожелательно, а о романах Рэдклиф «постоянно кричали и продолжают кричать, что их успех свидетельствовал об упадке хорошего вкуса среди читательской публики, которая вместо того, чтобы наслаждаться описанием страсти у Ричардсона или нравов у Фильдинга и Смоллетта, вернулась к забавам детской комнаты» (М. Р., III, 165, 195). Готовый согласиться с тем, что многие подражатели Рэдклиф с «их дикими выдумками разгоряченного воображения» заслужили этот упрек, Скотт все же полагает, что «ни один автор не может отвечать за недостатки раболопных подражателей» (М. Р., III, 195). Что касается замечания критики по поводу «забав детской комнаты», оно не могло показаться ему убедительным. Ведь подобными замечаниями были встречены и первые попытки романтиков заново интерпретировать балладу и сказку. Навивная «детскость» «Лирических баллад» стала даже особым предметом полемики, но к 20-м годам и Вордсворт, и Кольридж уже получили полное признание как замечательные поэты и новаторы.

Еще до появления своего первого романа в свет Скотт в рецензии на поэму Саути «Проклятие Кехамы» (1811) пространно говорил о праве художника искать новые пути и осуждал критиков, которые стесняли изобретательность и волю поэтов (М. Р., VI, 163—166). В более поздних сочинениях Скотта заметно, что его особенно волновало новаторство в области романа.

Разбирая в серии «Биографии знаменитых романистов» творчество Анны Рэдклиф, он считает, что ее критики «основывались главным образом на склонности подрывать славу автора по той единственной причине, что этот автор владеет манерой письма, совершенно им чуждой». По мнению Скотта, вопрос должен разрешаться в совершенно иной плоскости. «Вопрос заключается не в том, есть ли у романов миссис Рэдклиф достоинства, которых ее собственные задачи вовсе и не требовали и даже исключали, или можно ли считать область беллетристики, которую она избрала, равной по значению и важности тем областям, которые давно разработали великие мастера прошлого. В сущности вопрос заключается только в том, обладает ли вообще достоинствами и доставляет ли удовольствие тот особый вид романа, который она создала». Согласно убеждениям Скотта, мнение широкой публики оказалось и в этом случае решающим. «Успех „Замка Отранто“ у читателей примирил Уолполя с его веком»

(М. Р., III, 165). Вкусы читателя, отмечает Скотт, очень разнообразны, но если бы пришлось выбирать какой-нибудь один вид беллетристики, «способный пленять и ученого и неученого, и серьезного и веселого, джентльмена и крестьянина, возможно, что этим видом оказался бы именно тот, который суровая критика принижает» (М. Р., III, 196).

Таким образом, готический роман привлекает внимание Скотта по нескольким причинам. Это не только попытка изобразить картины прошлого, но и возрождение традиции средневекового романа, позволяющее укрепить преемственность в развитии повествовательных жанров. Однако его нельзя рассматривать как простое подражание средневековым образцам, скорее это эксперимент в новом жанре. Вымысел и действительность, чудесное и реальное вступают в этом романе в новые взаимоотношения. Каковы бы ни были его недостатки, он, несомненно, несет черты новаторской смелости. Эта смелость пришлась по вкусу читателю вопреки всем сомнениям и возражениям критики. Успех романов Уолполя и Анны Рэдклиф доказал, что писатель может вступать в новые, прежде неизвестные отношения с читателем, сильнейшим образом возбуждая его воображение и рассчитывая на его восприимчивость. Искусство романиста при этом должно было повышаться, а его техническое умение совершенствоваться.

Техническое мастерство Скотт считал достоинством первостепенной важности. Отмечая его у своих предшественников, он полагал, что не принижает этим их творчество. В «Биографиях знаменитых романистов» он вспоминает давний спор о Ричардсоне и Фильдинге и цитирует Сэмюэля Джонсона. Джонсон отдавал, как известно, решительное предпочтение Ричардсону перед Фильдингом и говорил, что Ричардсон лучше знает человеческое сердце, он знает, «как сделаны часы», тогда как Фильдинг «умел только определять по ним время». Скотт возражает, считая, что «оба были превосходными часовщиками» (М. Р., III, 35). Другими словами, и Ричардсон, и Фильдинг создавали своими руками механизм, по которому читатель регистрировал движения человеческого сердца. Для того чтобы этот механизм работал хорошо, надо было не только хорошо знать людей, но и правильно рассчитать, как их лучше изобразить. Этот расчет должен был отличаться точностью часового механизма, чтобы читатель мог узнать «верное время», т. е. правду о людях и тех временах, в которые они жили. Для этого мастерства нет единого рецепта. Часовщик знает, что хорошие часы могут иметь различное устройство.

Задача, следовательно, заключалась не в том, чтобы решить, какой жанр или какой метод повествования обладает абсолютным преимуществом в романах прошлого, а в том, как усовер-

шенствовать роман, чтобы удовлетворить любознательность читателя и одновременно увлечь его настолько, чтобы он послушно шел вслед за автором. Для этого историко-теоретических рассуждений недостаточно. Необходима была творческая практика.

К литературным памятникам Скотт подходил и как историк, и как романист-новатор. Романы далеких и близких предшественников были для него одновременно и историческими документами, зеркалом нравов былых времен, и образцами мастерства, из которых он извлекал уроки, полезные для собственного искусства. Своими затруднениями, колебаниями, поисками, успехами и неудачами он делился с читателем в предисловиях к своим романам. Он видел в этом лишнюю возможность для контакта с читателем, считал предисловия важным вкладом в книгу и утверждал, что самое ценное в «Томе Джонсе» — предисловия.

Романист в представлении Скотта и волшебник, и простой ремесленник. Он может заставить читателя поверить на мгновение во что угодно. Вместе с тем он его слуга, который не смеет навязывать свои мнения или выставлять свое «я» на первое место.

В предисловии к первой книге «Тома Джонса» Фильдинг уподобляет автора романа трактирщику, обязанному обслуживать посетителей в соответствии с их требованиями и вкусами. В предисловии к «Приключениям Найджеля» (1822) Скотт в свою очередь сравнивает себя с почтальоном. «Письмо может быть приятным, и тогда его читают и перечитывают, пока не положат для сохранности в ящик письменного стола. Если же письмо неприятно, проклинают того, кто его послал, а заодно и все почтовые расходы, но в обоих случаях о почтальоне думают не больше чем о прошлогоднем снеге» (С. Е., XIV, 15).

Оба сравнения говорят о том, что романист призван обслуживать читателей. У Фильдинга, однако, «трактирщик» все время находится на виду у своих посетителей, тогда как о «почтальоне» никто и не вспомнит. Читателю служит лучше всего тот писатель, у которого как будто и вовсе нет собственного лица: «безликий автор не отбрасывает тени», — говорит Скотт в том же предисловии. Этими словами автор «Уэверли» отвечает на вопросы капитана Клаттербака о причинах, которые побуждают его скрывать свое имя. Каковы бы ни были причины личного порядка, побуждавшие Скотта сохранять анонимность (а его биографы, как известно, немало потрудились над раскрытием этих причин), — она соответствует его художественным принципам, согласно которым, чем больше автор скрыт от взоров читателя, тем больше его власть над читательским воображением. Эта власть и есть залог успеха, который Скотт отличает от знаменитости и славы.

Только успех интересует «автора „Уэверли“», остальное ему безразлично. В иных случаях ему даже кажется, что по своей зависимости от читателя автор стоит ниже трактирщика, почтальона или слуги требовательных господ. «Я далек от того, чтобы

полагать, что романист занимает высокое место в литературе», — говорит Скотт в предисловии 1831 года к «Аббату» (С. Е., XI, 2). «Он нищий из приюта для бедных, которому только по привычке подают милостыню, т. е. приемлют его творчество и по привычке платят ему дань читательского внимания даже тогда, когда он начинает надоедать» (предисловие к «Певерилю Пику», С. Е., XV, I).

Сравнение романиста с нищим, очевидно, вызвано ассоциацией с бродячими сказителями и певцами, которые так часто появлялись на страницах романов шотландского цикла. О них говорил, например, Скотт в предисловиях к «Антикварию» и к «Пуританам», вышедшим в свет за несколько лет до «Певериля Пика». Сочинители баллад и сказаний, которые певцы и сказители распространяли среди народа, оставались неизвестными, как бы широко ни звучало их творчество по всей стране. Не о себе они говорили, рассказывая о былом. В этом смысле для Скотта есть известная аналогия между фольклором и слушателями, с одной стороны, и романом и читателем — с другой.

В предисловии к «Приключениям Найджея» «автор „Уэверли“» говорит: «Пусть знают: мне все равно — я пишу для развлечения всех, кто меня читает, хотя и никогда не добиваюсь популярности средствами недостойными» (С. Е., XIV, 11). «В одном уголке мира я помогаю перенести болезнь, в другом — облегчаю душевную заботу, в третьем месте я разглаживаю морщины, наложенные каждодневным тяжким трудом, а еще где-нибудь заменяю дурные мысли хорошими или улучшаю и без того хорошие думы, наконец, учу ленивца истории родной страны, и все это, за исключением немногих серьезных мест в романе, путем безвредного развлечения. Неужто автор подобных сочинений не заслуживает снисхождения к своим ошибкам и погрешностям, подобно рабу, который распространил ложную весть о победе афинян и спасся от наказания, воскликнув: „За что обвиняете меня, афиняне, ведь я подарил вам счастливый день!“» (С. Е., XIV, 13).

Первая задача романиста — развлекать. Развлечение полезно само по себе, если не потворствует низменным страстям и вкусам. Оно облегчает жизнь, и вовсе не требуется, чтобы роман при этом выполнял утилитарную функцию, превращаясь в собрание слегка позолоченных вымыслом полезных сведений и назиданий. Он может до некоторой степени внушать читателю добрые мысли, особенно если падает на благоприятную почву «хороших дум». Роман может также пополнить его образование, если читатель сам того пожелает. В противном случае он властен откинуть все полезное и наслаждаться интересным вымыслом.

«Ненавижу тщеславие, ненавижу тщеславие! — Хорошо известно, что волшебный батожек — простой пруттик. Легким движением он указывает, где скрыта жила драгоценного металла, способная обогатить предприимчивого искателя, если он сумеет

в поте лица извлечь руду из земли. Мои легкие намеки на историческую правду и не претендуют на большее, но и это уже нечто. . . Ведь для людей, одаренных любовью к знанию, достаточно малой искры, чтобы зажегся привод и вспыхнул порох» (С. Е., XV, 15—16).

Доверять читателю означает довериться и его воображению, и его любознательности, и уму. Возбудить одно, не возбудив другого, — невозможно для романиста. Тщеславие автора по большей части — препятствие на пути к успеху. Вот нравственный вывод, к которому Скотт приходит на основе анализа литературных явлений прошлого и собственного творчества.

Задачи, которые Скотт ставил перед романистом-виртуозом, были нелегкими. Найти для них быстрое и абсолютно верное решение он считал невозможным и часто смотрел на собственные сочинения как на литературные эксперименты. Так, «Уэверли» — первый эксперимент в новом жанре исторического романа о недавнем прошлом, «Айвенго» — попытка перенести опыт шотландских романов на новую и более широкую почву истории Англии, «Дочь врача» — эскиз восточного сюжета, требующий непривычной для автора техники уже по одному тому, что он мало знаком с Востоком и ему приходится отбросить те приемы, которыми он добивался убедительности и точности в других сочинениях. В предисловии к этим сочинениям Скотт указывает на их экспериментальный характер. Иногда он снова обсуждает успех или неудачу этих литературных опытов в предисловиях к более поздним романам. Относительно неудачный роман мог поэтому стать исходной точкой для развития некоторых его литературных воззрений, или, по крайней мере, поводом для того, чтобы подробнее изложить их читателю.

Современная журнальная критика почти единодушно считала, что призрак «белой дамы» испортил роман «Монастырь». Его называли «несносным»,³⁴ «ребячливым», «абсурдным»³⁵ и говорили, что в романе можно хвалить что угодно, но только не историю с призраком леди Эвенел.³⁶ Скотт не сомневался, что роман ему не удался, но хотел точно удостовериться, в чем причина неудачи, была ли она случайной или «автор изжил себя и утратил свой талант» (предисловие к «Аббату», С. Е., XI, 1). Он считал нужным объяснить, почему сверхъестественное играло в этом романе такую большую роль и не получило объяснения, основанного на реальных причинах. — призрак «белой дамы» так и остался выходящим с того света.

³⁴ «Edinburgh Magazine», 20 Apr. 1820.

³⁵ «Edinburgh Monthly Review», Dec. 1820.

³⁶ «European Magazine», Apr. 1820.

Прибегнуть к сверхъестественному явлению, по словам Скотта, вынудил его невыгодный для романа выбор исторической темы. Первоначально он хотел показать различие в положении арендаторов церковных земель в XVI веке и вассалов, зависящих от какого-нибудь могущественного барона. Вскоре Скотт убедился, что тема не заинтересует читателя. Вместе с тем ему казалось, что описание живописных окрестностей монастыря удалось хорошо и следует его «только оживить». Тогда он обратился к сверхъестественному, «опоре всех авторов в трудном положении со времен Горация» (С. Е., X, 6). Однако объяснять чудесное реальными причинами, как любила поступать Рэдклиф, ему претило. Об этом он говорил не только в позднейших статьях о Рэдклиф и Уолполе, но и в ранней статье 1810 года о «Роковой мести» Чарльза Роберта Мэтьюрина (М. Р., VI, 288). Он полагал, что из двух зол лучше выбрать меньшее: «Лучше путешественнику перешагнуть через канаву, чем брести по колено в болоте. лучше читателю придется предположить то, о чем легко догадаться, чем переползать со страницы на страницу скучных объяснений» (С. Е., XI, 7). Поэтому он ввел в роман существо, которое соответствовало суеверным представлениям эпохи. Трудность, на которую он при этом натолкнулся, заключалась в том, «как представить себе это существо со всеми атрибутами и мотивами его поведения» (С. Е., X, 7).

Стремясь создать существо сверхъестественное, но все же обладающее определенными чертами человеческого характера, Скотт указывал на Ариэля, «прекрасное создание воображения Шекспира, которое только приближается к человечности». Вставал вопрос: откуда взять образец для подобного создания? «В народе больше не верят в существование таинственного племени, которое живет между видимым и невидимым миром... старинные шотландские поверья подверглись сомнению», и Скотт решил обратиться к немецким литературным образцам, прежде всего к «Ундине» графа де ла Мотт Фуке (С. Е., X, 7). Позднее он считал «чрезмерно вольную фантастику» немецких романтиков совершенно чуждой англичанам, как следует из его статьи 1827 года о Гофмане (М. Р., VI, 351). Таким образом, у него не оказались опоры ни в родном шотландском фольклоре, ни в традициях английской литературы, и он решил, что было бы лучше, если бы вместо призрака леди Эвенел он изобразил «своего рода болотный огонек, нечто возникшее из природных стихий, не связанное ничем в своем поведении или в его мотивах» (С. Е., XIV, 11), т. е. если бы придерживался народной шотландской и английской мифологии и Ариэля.

История создания и неуспеха «белой дамы» характерна для соображений, которыми Скотт руководствовался в своем творчестве. «Белая дама» должна была придать интерес кусочку исторической географии, окрестностям древнего монастыря, она воплощала суеверия, типичные для эпохи, она избавляла роман от

чрезмерной сложности и сухости фактов, связанных с историей борьбы за церковные земли во времена Реформации. Читатель, по его расчету, должен был догадаться и понять, что перед ним материализация суеверных понятий века.

Расчет, однако, не оправдался, так как Скотт отошел от народных мифологических представлений с их богатой национальной традицией и превратил «белую даму» в образ с более или менее произвольной характеристикой, вместо того чтобы дать почувствовать его непосредственную связь с психологией и культурой людей далекого прошлого. Отсылая читателя к «кабалистической философии» и теории «астральных духов» в «занимательном изложении» графа де Габалиса, Скотт в предисловии к «Монастырю» обнажал слабость своего расчета. Поскольку он не оправдался, бессмысленным стал и выбор меньшего из двух зол, так как удовлетворительного выхода для Скотта не могло быть, раз он не мог опереться на догадливость и доверие читателя. Призрак «белой дамы» вел к неразрешимой дилемме: объяснить ее появление реальными причинами значило испортить эффект и обречь читателя на скуку, оставить без объяснения — значило подорвать его доверие.

Призрак леди Эвенел возник первоначально из обычных для Скотта соображений. Выполнение этого замысла, однако, нарушило художественный прием недосказанности, который Скотт считал важным элементом увлекательности. Затем — и это было еще важнее — оказались нарушенными основные принципы Скотта — историка и фольклориста, будущего автора «Писем о демонологии и колдовстве» (1831). В этом сочинении Скотт собрал поверья, которые коллекционировал в течение многих лет, и снабдил их тщательными объяснениями историко-культурного и психологического характера. Сходным образом трактовал он суеверные предания в большинстве художественных сочинений. В «Монастыре» отступление от метода историка совпало с отступлением от метода художника-романиста, доказывая еще раз прочность связи между обеими сторонами его творчества.

В фантастике Уолполя Скотт усматривал черты новаторства и свежие средства воздействия на воображение, а потому считал ее оправданной. Он восхищался также изображением чудесного в поэзии Кольриджа (С. Е., XI, 448). Но он убедился, что в историческом романе подобные средства не соответствуют реалистичности темы и наталкиваются на сопротивление читателя. Как и в большинстве случаев, мнение читателя было для Скотта решающим. Он признал свою неудачу и отказался продолжить эксперимент. В предисловии к «Похождениям Найджеля» он говорил устами таинственного «автора „Уэверли“», что в «Монастыре» он пытался обрисовать призрак «чересчур утонченного», «читатели требуют больше плоти и крови», «Нет, я не пойду против течения», — восклицал он и заявлял своему вымышленному собеседнику, капитану Клаттербаку, что в новом романе не будет

ри тени, «ни малейшей крупинки сверхъестественного», «все будет ясно и очевидно, так что даже шотландский философ согласится поверить каждому слову» (С. Е., XIV, 11—12).

Принципиальность Скотта в вопросах литературного творчества позволяла ему терпимо относиться к критическим замечаниям современников. Он внимательно прислушивался к их суждениям, но полностью они не могли его удовлетворить: он слишком хорошо знал, что современники автора никогда не бывают в силах открыть ему всю правду о его волшебном ремесле. Его часто упрекали за рыхлость композиции. Стройность композиции превращалась для Скотта в мучительный вопрос. Даже неуспех «Монастыря» он относил в значительной степени за счет плохого построения, хотя упрекали его преимущественно за другие недостатки. «Пронсшествия нагромождены друг на друга, — говорил Скотт о „Монастыре“ — ... развязка наступает не вследствие развития фабулы, но в результате общественных событий, мало связанных с ней и почти неизвестных читателю» (С. Е., X, 12).

В предисловии к этому роману Скотт различает два основных типа композиции: композицию «Жиль Блаза» или «Родерика Рэндома» и композицию «Тома Джонса». В первых герой попадает в различные сферы общества и участвует в разных приключениях, связанных друг с другом только тем, что свидетелем их было одно и то же лицо. Однако этот тип композиции Скотт считает несовершенным. Случайное сцепление событий часто встречается в жизни, «но область романиста — искусство, а от искусства требуется больше, чем простое соответствие действительности» (С. Е., X, 13; ср. также предисловие к «Похождениям Найджеля», XIV, 12). Фильдинг в своих романах, прежде всего в «Томе Джонсе», «дал образец правильного построения, последовательного во всех своих частях, и у него нет ни одного происшествия и едва ли есть хотя бы один персонаж, которые не содействовали бы приближению развязки» (там же).

Таким образом, соответствие или несоответствие действительности зависит не только от деталей обстановки или от характеров, но и от построения. При этом точное соответствие действительности и реалистическая убедительность — вещи разные. Копировать действительность с ее случайностями в романе не следует, так как это не содействует, по мнению Скотта, реалистическому впечатлению целого, даже если и создает почву для широкого изображения общества. Гораздо лучше, если история общества преподносится в романе с правильным и строгим построением. Благодаря сочетанию обоих преимуществ — многообразного отражения общественной жизни и строгости построения — медведи Фильдинга стали образцами романического искусства и превратились из романов чисто правоописательных в обще-

ственную историю страны, изложенную в романтической форме. Эти романы подобны широкой реке: «она спокойно несет свои гладкие воды, нигде не останавливаясь, нигде не спеша, и как бы по природному инстинкту омывает на своем пути все достопримечательности той страны, сквозь которую протекает» (Предисловие к «Похождениям Найджеля», С. Е., XIV, 12).

Романы Фильдинга Скотт сравнивает с эпосом. В его устах это сравнение — не праздная похвала. Это не только намек на распространенное в критике и лестное для Фильдинга, хотя и бессодержательное сопоставление с Гомером, а оценка романов Фильдинга в соответствии с той ролью, которую Скотт отводит эпосу в развитии словесности. С его точки зрения, романы Фильдинга связаны с самыми широкими традициями повествовательного творчества, сохраняя при этом всю полноту новаторского значения. Нить, связывающая средневековый роман с современным и ловко подхваченная авторами «готической школы», таится и в недрах фильдингского творчества. «Река» в образном сравнении Скотта берет свое начало из «темного и таинственного романтического грота» (там же).

Совершенство Фильдинга Скотт считает для себя недостижимым. В статье о «Рассказах моего хозяина» он цитирует слова Бейза, персонажа из «Репетиции» (1671), пародии на героические драмы Дэвенанта и Драйдена: «На кой черт нужен сюжет, если не для того, чтобы ввести всякие расчудесные вещи». Он предполагает, что эти слова можно отнести и к «автору „Уэверли“»: «Следует признать, что сюжетная нить у нашего автора такая слабая, будто это ниточка, за которую дергают марионеток... Можно подумать, что он серьезно решил последовать принципу м-ра Бейза... Правдоподобие и последовательность повествования он с полнейшим равнодушием приносит в жертву своему стремлению к эффекту и, по-видимому, считает, что выполнил свои обязанности перед читателем, если ему удалось „вызвать у него удивление и возвысить его чувства“» (М. Р., VI, 406).

«Удивлять и возвышать», несомненно, входило в задачи Скотта, так как соответствовало его точке зрения на роль воображения и на характер общения современного романиста с читателем. Мотивы сказки и рыцарского романа могли служить ему для этих целей. У Фильдинга они еще скрыты где-то в тайных истоках его творчества, в готическом романе эти мотивы лежали на поверхности; в собственных исторических романах Скотт признает в некоторых случаях композиционно-сюжетную связь со сказкой и средневековым романом. Так, герою «Аббата» Роланду Грейму кажется, что он живет в «зачарованной стране», он — «доблестный рыцарь», готовый пробить себе дорогу к пленной принцессе и сразиться со злыми духами и огнедышащим драконом (С. Е., X, 306—307, 378). Отношения между Карлом и Алисой в романе «Вудсток» складываются по типу сказки о принцессе, которая

послужила благоволение феи, пожалев ее тогда, когда встретила в обличье нищей старухи (С. Е., XXI, 235) и т. п.

Однако Фи.льдинг и Уолполь увлекали, возвышали и поражали читателя, не нарушая сюжетной стройности своих романов. Необычайность и даже неправдоподобие происшествий или традиции рыцарских романов и старинных сказок не могут объяснить и оправдать рыхлость композиции, которую Скотт готов признать в собственных сочинениях. Он соглашается с тем, что отдельные сцены в его романах только выиграли бы, если бы они были расположены в ясном и последовательном порядке. Упрек в рыхлости построения представляется ему «тем более серьезным, что может легко показаться, будто автор попросту относится к нему небрежно. Нельзя, однако, отрицать, что эта небрежность может оказаться мнимой и что под ней кроется „некая система“» (М. Р., VI, 407).

«Система», которую Скотт затем предлагает в статье о «Рассказах моего хозяина», основана на двух главных принципах. Во-первых, он «избегает обычной повествовательной формы и, насколько возможно, вкладывает свой роман в драматический диалог». Благодаря этому читатель как бы попадает в положение зрителя, перед глазами которого все время находятся сами действующие лица и разворачивается действие, и поэтому «читатель думает о персонажах романа, (а не об их авторе)». Развитие сюжета, однако, дробится на отдельные сцены, между которыми нет достаточной связи. Ее могли бы восполнить более пространственные объяснения, с которыми автор обратился бы к читателю от собственного лица. На этот путь Скотт отказывается вступить по очевидным причинам: это нарушило бы объективность повествования и тот вид контакта с читателем, которого он постоянно добивался.

Вторая причина композиционной рыхлости — в характере и роли главных героев. Они не соответствуют читательскому представлению о героическом. Правы были горожанин и его жена в «Рыцаре пылающего пестика» Бомонта и Флетчера. «Когда их спросили, что должен сделать главный герой драмы, они ответили: „Да господи боже мой, выйти вперед и убить великана!“ Справедливое требование. Каждый герой в поэме или в романе должен выйти и сделать или сказать что-нибудь такое, чего никто другой не мог бы ни сделать, ни сказать» (М. Р., VI, 408). Герои же Скотта — Уэверли, Браун, Ловел — «очень милые, но весьма посредственные и неинтересные молодые люди», по собственному замечанию их создателя. «Они не действуют сами, а лишь испытывают на себе воздействие обстоятельств, а их судьба решается при помощи второстепенных персонажей» (М. Р., VI, 407).

Этот метод, однако, кажется Скотту выгодным в двух отношениях. Он позволяет автору окончательно устраниваться, так как читатель узнает все, что ему надлежит узнать, из восприя-

тия жертвы без объяснений автора. Драматическая объективность от этого выигрывает. Но это еще не столько цель Скотта, сколько средство. Драматичность повышает интерес к историческим обстоятельствам и деталям, так как герой оказывается в непосредственной зависимости от них. В таком случае у романиста «есть все основания входить в различные подробности, о которых читатель узнает через размышления героя» (М. Р., VI, 407).

Вместе с тем возрастает значение, как отмечает Скотт, второстепенных персонажей, т. е. в романах из цикла «Рассказы моего хозяина» прежде всего — роль шотландских крестьян. Это дало Скотту возможность «с необычайным мастерством и успехом передать истинные чувства шотландского крестьянина на языке его родины и при этом избежать грубости, которая до сих пор сопровождала все попытки этого рода» (М. Р., VI, 438—439, — слова, вероятно, принадлежат Эрскину). Не только общий облик крестьянина выиграл от той роли, которую ему отвел Скотт. Изображая его в действии, Скотт нашел путь к тому, чтобы показать его участие в исторических событиях и «открыть взору состояние шотландского крестьянства», «доведенного до отчаяния и защищающего свои самые священные права» (М. Р., VI, 437).

Если Скотт «жертвует главным героем» (М. Р., VI, 407), если обманывает ожидания читателя, который хотел бы, чтобы герой «вышел вперед и убил великана», он поступает так ради тщательно продуманных целей и предлагает новый метод повествования, способный придать драматическую остроту и живость исторической теме. Интересы читателя не забыты даже тогда, когда Скотт, казалось бы, приносит ему разочарование.

Однако метод, который Скотт разработал на основе шотландских романов 1814—1817 годов, его полностью не удовлетворяет. По мере того как историческая тема растет и разветвляется, история Англии вытесняет отчасти историю Шотландии, культурные явления эпохи Возрождения и периода гражданской войны все больше привлекают его внимание, патриархальный уклад жизни шотландского крестьянства отступает на второй план, подробности исторического колорита становятся все многочисленнее и разнообразнее, а проблемы сюжетного построения все сложнее.

В предисловии к «Похождениям Найджеля» Скотт говорил с иронией, близкой к отчаянию: «Поверьте, я не такой дурак, чтобы пренебрегать обычными предосторожностями. Каждый раз я все более тщательно планирую новое сочинение, разделяю его на тома и главы и пытаюсь построить такую повесть, которая развивалась бы постепенно и вместе с тем неожиданно, все время держала бы читателя в напряжении и в конце приводила бы к потрясающей воображение катастрофе. Но на моем перо сидит какой-то демон и уводит меня от цели. Характеристики персонажей ширятся по мере того, как я пишу, количество событий уве-

личивается, действие почти стоит на месте, а материалы все растут» (С. Е., XIV, 16).

Несмотря на значение, которое Скотт придает композиции, он почти готов усомниться в том, зависит ли интерес романа или драмы от правильно построенного сюжета. Он приводит в пример Аллана Кэннингема и его драматическую поэму «Сэр Мармадюк Максуэл», которая была совершенно свежей новинкой в год, когда вышли в свет «Похождения Найджеля» и «Пeverилл Пик». У Кэннингема «полно веселья и убийств», — говорит Скотт, — поцелуев и перерезанных глоток, а также эпизодов,³⁷ которые ни к чему не приводят. И притом ни малейшего проблеска правдоподобия, но столько живости в отдельных сценах, столько поэзии во всем, что я бы дорого дал за то, чтобы пропитать этой живостью и этой поэзией остатки с моей собственной кухни, если я когда-нибудь не удержусь и они увидят свет. Напечатать бы эту поэму в дешевом издании, и люди стали бы читать и восхищаться Алланом, а так — или отметят только его недостатки, или не заметят его вовсе. Как бы то ни было, ты достойный каледонец, Аллан. Есть у него и лирические излияния, которые стоит прочитать. „На родину — вот она родина“ („Name, and 'tis Name“) — баллада, достойная Бернса» (С. Е., XIV, 19).

Итак, расхождение между тем, что одобряет читатель, а что — критик, особенно заметны в оценке композиции и сюжета: критик судит о них строго, читатель готов простить неправильности в построении, если отдельные эпизоды его увлекают, особенно в тех случаях, когда автор отличается эмоциональностью и любовью к родным местам, которые он описывает.

Скотт всегда готов «впитать» то, что кажется ему ценным, всегда стремится рассмотреть любой вопрос с разных точек зрения и отдать должное усилиям автора и его успеху при разрешении сложных проблем. К тому же Аллан Кеннингем принадлежал к числу безвестных писателей, выходцев из низов общества, которым Скотт покровительствовал. Аллан Кеннингем увлекался Бернсом, учился у него и впоследствии написал его биографию в восторженных тонах.³⁸ И тем не менее, с какой бы симпатией Скотт к нему ни относился, Кеннингем, конечно, не мог подсказать ему путей разрешения мучительного вопроса: эмоциональность Кеннингема, его пренебрежение к правдоподобию и злоупотребление суевериями и фантастикой не соответствовали принципам Скотта. Рассуждения о поэме Кеннингема свидетельствуют, однако, о том, что Скотту иногда казалось трудным сочетать яркую эмоциональность отдельных эпизодов с пра-

37 Буквально «ходов» («passages») — игра слов: 1) потайные ходы, которые кончаются тупиком, 2) эпизоды или сцены, не имеющие значения для развития действия.

38 В 1835 году, как известно, Кеннингем выпустил биографию Вальтера Скотта, которую рецензировал Белинский. (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II. Под ред. Венгерова. СПб., 1900, стр. 263).

вильным построением сюжета и он колебался, что следует считать более ценным. Все же драматическая живость в изложении отдельных сцен получала в его глазах перевес над стройностью общей композиции. Ради убедительности драматических сцен с участием второстепенных персонажей (следовательно, в романах шотландского цикла народных сцен) Скотту приходилось жертвовать не только характеристикой protagonista, но и композиционной слаженностью, которую он так ценил у Фильдинга.

Эпиграф к «Похождениям Найджеля» «Рассказ? Господь с вами! Мне нечего рассказывать, сэр» — связан с теми трудностями, о которых Скотт говорил в предисловии к этому роману. Эпиграфом к «Певериллю Пику» служило несколько загадочное предупреждение: «Если я когда-нибудь покажусь моим читателям особенно скучным, пусть не сомневаются, что в этом кроется умысел». На фоне общих критических и теоретических рассуждений Скотта эти эпиграфы становятся понятными. Он признает, что его сюжет не заслуживает того, чтобы его рассказывали: «мне нечего рассказывать». Да он и не повествует, а излагает события в драматических сценах. В этих сценах, в жизненности диалогов, в реакции действующих лиц на исторические события, в детальности характеристик и в точности всех подробностей и заключается главный интерес романа.

За год до появления романа «Похождения Найджеля» Скотт говорил в статье о Джен Остин (1821), что подробности часто могут показаться скучными на первый взгляд и тем не менее содействовать убедительности, правдоподобию и в конечном счете интересу целого (ср. выше, М. Р., VI, 320). В конце жизни он считал «Похождение Найджеля» «романом, который при вторичном чтении может показаться более занимательным, чем при первом» (предисловие 1831 года, С. Е., XIV, 7). «Умысел», о котором говорится в эпиграфе к «Певериллю Пику», очевидно, подразумевает эффект, который Скотт стремился создать при помощи подробностей описаний, характеристик и диалога. Этот эффект получается благодаря тому, что впечатление от мелочей постепенно накапливается в сознании. Для того чтобы действие этого эффекта достигло полной силы, роман надо читать и перечитывать медленно и вдумчиво.

Общение с читателем, следовательно, усложняется. Автор не только развлекает его и возбуждает его воображение и эмоции. Он требует от него терпения и ждет, что читатель глубже проникнет в смысл романа. Если в предисловии к «Похождениям Найджеля» речь шла преимущественно о романе как художественном произведении, то в предисловии к «Певериллю Пику» Скотт говорит о нем как об историческом сочинении, которое приносит пользу.

В первом из этих предисловий он обращался к капитану в отставке Клаттербаку, человеку малосерьезному. Во втором «автор „Уэверли“» ведет беседу с ученым, доктором Драйздалом. Драйздал предупреждает его, что историки и антиквариисты могут справедливо возражать против сочинений, в которых допускаются анахронизмы и иные искажения исторической действительности. Впрочем, Драйздал согласен, что под влиянием романов Скотта более серьезный и опытный читатель, может, и займется вопросами, которыми он иначе не заинтересовался бы, но для читателя ленивого и легкомысленного эти романы вредны, как как внушают ему неверные и распылчатые понятия о прошлых временах. «Автор „Уэверли“» затронут за живое. Вопреки своей привычке не оправдываться, а только пояснять свои задачи и затруднения здесь он находит нужным защищаться, и в словах его чувствуется известная горячность. Читатели гораздо больше отличаются друг от друга и гораздо самостоятельнее, чем полагает доктор Драйздал,³⁹ который вечно сидит в своем кабинете. Скотт отказывается делить людей на «ленивых» и «прилежных», «серьезных» и «легкомысленных»: «Есть, например, люди одаренные, но слишком занятые для того, чтобы читать историографические труды. Многие знают историю Англии преимущественно по Шекспиру. Достаточно заглянуть в собственную память, чтобы убедиться в том, что каждый из нас лучше всего знает те части истории Англии, которые бессмертный бард изобразил в драматической форме» (С. Е., XV, 16). Драйздал преувеличивает опасность. Облекая историческую быль в сказку, автор „Уэверли“» «приносит истинную пользу самым талантливым из своих читателей», а кто станет ждать от вымышленной повести, как и от песни, одной только правды? (Там же, 14—15.)

Итак, Скотт доверяет не только художественной восприимчивости читателя и трезвости его ума. Он полагает, что читатель сумеет извлечь правду из вымысла даже в том случае, если на первых порах он и не сможет определить, насколько события в романе соответствуют действительности. Лучшим доказательством этой способности читателя и зрителя служит судьба шекспировских хроник в восприятии многих поколений.

Шекспир — непревзойденный образец для всех авторов художественных сочинений на исторические темы. Он указал им на историю прошлых времен как на источник, который богаче и фактами, и вымыслом, чем все, что может подсказать воображение. «На огромном и безграничном поле истории» романист отыщет «луч света, который осветит с неожиданной стороны жизнь знаменитого в прошлом человека, или сложное сплетение обстоятельств, или какую-нибудь деталь нравов, и они покажутся ему вдруг удобной основой для вымышленной повести». С такой находкой в руках «автор „Уэверли“» считает себя вправе «расши-

³⁹ Фамилия Драйздал означает буквально «сухой как пыль».

тить роман теми красками, которые подсказет ему искусство». В результате, как доказывает Скотт Драйэдасту, «романист может считать, что оказал читателю услугу, раз он предложил ему живую, вымышленную картину, для которой заимствованный из истории анекдот или взятое из нее событие представляют собой не более чем первоначальный и беглый набросок». «Ничего вредного в этом не вижу», — заключает Скотт эту тираду в защиту исторического романа (С. Е., XV, 14).

Историческая тема для Скотта одновременно цель, к которой он стремится, и путь к разрешению творческих сомнений. В ней и правда действительности, и первое зерно вымысла. Из нее автор почерпнет материалы для обобщений и возьмет набросок для сюжета. Она избавит его от неуверенности в силах «усталого воображения» и поможет привлечь читателя яркостью и неожиданностью характеров, событий и нравов. В предисловии к «Перрилю Пикку» облик историка и художника окончательно сливаются в представлении Скотта. В принципе он убежден, что нет неразрешимых противоречий между задачами историографа и романиста. Напротив, художественная обработка исторических материалов помогает создать общую картину прошлого, и обращение к этим материалам подсказывает решение проблем художественного мастерства.

Однако от этого убеждения еще далеко до совершенства. Оно не снимает ответственности с романиста перед читателем, а увеличивает ее. Мнение читательской публики остается решающим как по отношению к умению художника, так и при оценке достижений романиста-историка, накладывая на него обязательства, которые он должен строго соблюдать.

Основные условия, которыми автор исторического романа не может пренебрегать, Скотт перечислил в статье о «Рассказах моего хозяина»: «Если нравы разных эпох смешиваются без достаточных оснований, если коротко остриженные головы и сифиды в облегающих платьях танцуют в общем танце рядом с огромными париками и широчайшими кринолинами, если в портретах реальных людей искажается историческая правда, взоры неизбежно отвернутся от картины, которая способна возбудить только отвращение в каждом умном и трезвом человеке, так как он ей не верит» (М. Р., VI, 436). Избегая этих «непростительных погрешностей», романист должен «овладеть как великим, так и малым в области истории и нравов, которые стремится запечатлеть». При этом «ему следует отделять черты, характерные для отдельных индивидуальностей, от черт, общих для века». Соблюдая эти условия, «романист покинет общество своих беспечных и легкомысленных собратьев по перу, к которым склонен причислять его небрежный обозреватель, и займет место на скамье историков» (там же).

Романист-историк, таким образом, возводит роман на новую и более высокую и почетную ступень, приравнивая его по значе-

нию к историографическим трудам. Вместе с тем исторический роман начала XIX века завершает процесс развития романического творчества в том виде, в котором представлял себе его Скотт. Средневековые эпопеи и романы сочетали историографию и художественный вымысел, зачастую не различая одно от другого. В эпоху засилия французского влияния в Англии после Реставрации закономерность этого сочетания была нарушена, и современные вкусы приводили к искажениям в изображении прошлого. Просветительский роман поднял значение романа как зеркала нравов, но недооценил историческую тему. Роман «готический» восстановил традиции средневековья, перегрузив, однако, повествование развлекательными и фантастическими элементами, и не достиг исторической достоверности. Исторический роман объединяет наследие всех трех видов повествовательного творчества и переносит унаследованное в область тем, заимствованных у историографов.

Задача романиста при этом не ограничивается умелым сочетанием вымысла с фактами действительности. Он сам отыскивает нужные исторические материалы. Примечания Скотта и предисловия в издании сочинений 1829—1831 годов говорят о росте его внимания к источникам. С годами романист в глазах Скотта все больше и больше становится исследователем, знатоком старинных книг, рукописей, сказаний и древних предметов материальной культуры, т. е., по терминологии времен Вальтера Скотта, «антикварием».

Антикварий постоянно фигурирует как в художественных, так и в критических сочинениях Скотта. «Антикварием» назван его третий шотландский роман, антикварию пишут предисловия к другим романам и ведут беседы с таинственным «автором „Уэверли“», об антикварию идет речь в статьях Скотта по историографии, фольклористике и литературе. Он подвергает критике их деятельность, соглашается с одним, спорит с другим и выражает свое мнение о том, какое направление должны принять их изыскания.

Чаще всего с «автором „Уэверли“» появляются фигуры двух антиквариев, доктора Драйэздаста и капитана Клаттербака. Они символизируют две крайности, которых автор исторических романов должен опасаться. Отдавая дань уважения изыскателям сухих мелочей, подобных Драйэздасту, Скотт тем не менее отвергает узость его интересов. Он не способен подняться до обобщений и оценить художественную смелость широкого штриха.⁴⁰

Еще опаснее кажутся Скотту «антикварию от безделья». У этих любителей старины нет достаточного запаса знаний, и они слишком нетерпеливы, чтобы отважиться на длительные и глубокие поиски. Таков капитан в отставке Клаттербак, таковы и много-

⁴⁰ Противоположение Драйэздаста Клаттербаку приблизительно повторяется в контрастах между Олдбаком и Уордлором («Антикварий»).

численные мнимые редакторы, мемуаристы, путешественники и прочие, мистифицирующие читателя со страниц художественных или полухудожественных сочинений. Им нет числа: «некий джентльмен из горной Шотландии по имени Оссиан», «монах из Бристоля, называющийся Роули», персы,⁴¹ китаец,⁴² Робинзон Крузо и многие другие. Не таков «автор „Уэверли“». «Нет, капитан, — говорит он Клаттербаку, — источники, из которых я извлек способность забавлять читателя, достались мне не по счастливой случайности, а куплены иной ценой. Я зарылся в библиотеки для того, чтобы из разной чепухи прошлых веков добыть мою собственную чепуху. . . Из сих склепов учености я вышел снова на свет, как маг персидских сказок, после того как он целый год пробыл внутри горы, не для того чтобы, подобно ему, воспарить над головами толпы, но чтобы смешаться с ней и, раздвигая ее локтями, пробить себе дорогу от высших слоев общества к самым низшим, навлекая на себя презрение или, что еще тяжелее, покровительственную снисходительность одних и грубую фамильярность других» (С. Е., X, 43).

Скотт не намерен позировать перед читателем, как писатель, который уносится в заоблачные, недоступные для простого смертного сферы воображения и легко переносит на бумагу дар своего непостижимого вдохновения. Он — труженик, который кропотливым трудом добывает нужные материалы из недр истории и затем преодолевает препятствия, воздвигнутые перед ним критиками и литературными снобами, чтобы пробиться иной раз ценой унижений к народному сознанию. Только у широких читательских масс он думает получить награду за свои усилия, так как только они способны без задней мысли оценить правду и вымысел сказки об историческом прошлом.

Примером ему служат Шекспир и зрители его времени. Отношение народа к художественному творчеству, по мнению Скотта, остается примерно неизменным на протяжении веков. «Мы лучше всего, пожалуй, угадаем, каковы были чувства шекспировской публики, если вспомним эмоции любого деревенского знакомого, грубого, но здравомыслящего и пылкого, которого нам посчастливилось в первый раз в его жизни свести в театр», — говорил Скотт в «Эссе о драме» (М. Р., IV, 385). В этой устойчивости народного восприятия Скотт видит залог долговечности произведений великих писателей прошлого. Они способны заинтересовать читателей XIX века так же сильно, как в былые времена. Препятствием служит лишь устаревший язык, которым написаны, например, сочинения Чосера. С этой точки зрения Скотт оправдывает модернизацию старых памятников: «Антикварианты защищают Драйдена, говоря, что его переделки были предназначены для читателя его времени, который столь же хорошо понимал поэзию,

⁴¹ Скотт имеет в виду «Персидские письма» Монтескье.

⁴² Китаец в «Гражданине мира» Оливера Гольдсмита.

как и старые саксонские почитатели Чосера» (М. Р., I, 221). Так думает и Певериль, когда незнакомец, с которым он встретился в пути, цитирует ему модернизированного Чосера (С. Е., XV, 262). Аналогичные доводы приводит Скотт в предисловии 1817 года к «Айвенго», когда возражает против чрезмерной архаизации языка в историческом романе (С. Е., IX, 15—16).

На способности к живому восприятию памятников прошлого зиждется устойчивость национальных традиций, так как она не позволяет этим памятникам умереть или превратиться исключительно в объект изысканий для любителей старины. Деятельность антиквариетов тем самым приобретает жизненный смысл, особенно в тех случаях, когда результаты их поисков становятся основой для художественного сочинения. В этом смысле задачи романиста, историка и антиквария, становятся несколько сходны с задачами автора модернизированных переделок. Языком, доступным его веку, и в форме, способной увлечь читателя, романист передает то, что добыл из старых памятников, и обеспечивает современникам возможность легко знакомиться с обществом и нравами предшествующих эпох, а в иных случаях возрождает перед их глазами и страницы из истории национальной литературы.

Наблюдения Скотта над восприятием художественного слова в разные времена вселяют в него уверенность, что сближение нового со старым дает плодотворные результаты. Если восприятие шекспировской публики мало отличается от восприятия масс в начале XIX века, то можно предположить, что некоторые общие черты в психологии и привычках населения Англии сохраняются в более или менее неприкосновенном виде на протяжении многих поколений, особенно там, где развитие случайных и временных вкусов мало коснулось образа жизни народа.

К подобным заключениям Скотт приходил уже на опыте шотландских романов, где он рисовал прошлое Шотландии, опираясь в значительной мере на свое глубокое знакомство с ее настоящим. Как известно, Шотландия была экономически и политически отсталой страной. Поэтому нравы и обычаи ее народа изменялись медленно, сохраняя зачастую черты глубокой древности. В шотландских романах Вальтера Скотта, следовательно, подобный прием изображения был исторически оправданным. Иногда он переносит его и в романы из жизни других окраин Великобритании, например, рисуя быт и нравы Оркнейских и Шетландских островов в романе «Пират». В предисловии 1831 года он приходит к совершенно определенному выводу о допустимости такого приема: «Нравы, которые я изобразил в этом романе, по необходимости представляют собой в значительной мере плод моего воображения, хотя и основаны в какой-то степени на отдельных чертах, которые, показывая, каково это общество ныне, позволили на вполне разумных основаниях предположить, каким оно было прежде» (С. Е., XIII, 4).

Домысел автора, «плод его воображения», не должен представлять собой результат произвольной фантазии. Если не хватает исторических сведений, при известных условиях Скотт считает, что они могут частично восполняться наблюдениями над современным обществом. Анахронизмы нередко ставились ему в упрек, вызывая мучительные сомнения в правильности пути, который он избрал. Однако он склонен оправдывать некоторые отступления от исторических фактов и не в качестве простой уступки беллетристической занимательности (хотя и это имело значение в его глазах), но прежде всего на основании общих литературных принципов. Анахронизм зачастую дает романисту возможность достигнуть приблизительной верности изображения, так как позволяет ему опираться на историческую действительность, хотя и без соблюдения хронологической точности. Подобный анахронизм в меньшей степени опасен в смысле искажения исторической правды, чем чисто субъективный вымысел. Больше того, он способен иногда придать убедительность целому, так как позволяет нарисовать более полную картину нравов, чем оказалось бы возможным при абсолютной верности историческим документам.

Следовательно, по мнению Вальтера Скотта, народное восприятие — явление национальной культуры, и оно меняется медленно. Опираясь на эту устойчивость критериев, становится возможным сближать действительность разных эпох. Другими словами, актуальность исторической темы зависит в первую очередь не от общих свойств человеческой природы, которые любил во всех случаях выдвигать на первый план просветители XVIII века, а от общности самобытных черт в развитии национальной культуры на всем его протяжении. Историческая тема дает простор для выявления этой преемственности. Не праздное любопытство и не жажда необычного влечет читателя к этой теме. В конечном итоге его привлекает в ней черты родственности с тем, чем он сам живет и дышит.

Многие из своих воззрений Вальтер Скотт почерпнул из литературной историографии XVIII и начала XIX столетий. Труды Уортона, Данлопа и других историков литературы подсказали ему мысль о ее национальном своеобразии и о ее зависимости от условий развития общества в каждой стране. У этих авторов он воспринял также взгляд на литературное творчество как на зеркало общественной жизни. Эти общие положения он пополнил собственными наблюдениями над памятниками, которые служили предметом его критических сочинений или источниками его романов. В результате он развил представления современников об эволюции повествовательных жанров и дал собственное определение места, которое надлежало занять историческому роману в истории английской литературы.

Почти все свои теоретические принципы Скотт рано или поздно изложил в замечаниях и рассуждениях, которыми он сопровождал издания собственных сочинений или критическую оценку сочинений других авторов. Он говорил и о взаимоотношении вымысла и правды в романическом искусстве, о значении элементов фантастики, о смешении трагического с комическим, о роли исторического колорита и детали в их связи с характерологическим мастерством, о построении сюжета и о цельности общей картины эпохи. Он проводил тонкие разграничения между понятиями «правдивость» и «правдоподобие» в поисках наилучших средств убедительного изображения действительности.

Особый интерес вызывали у Скотта широкие проблемы исторического развития, национальных традиций и жанрового новаторства, а также вопрос об исторической познавательной ценности литературных памятников по отношению к ценности, которую они представляли как художественные произведения. Он доказывал, что в конечном итоге любой роман, отражая нравы общества, представляет собой жанр, близкий по своему познавательному значению к историографическим сочинениям, с той разницей, что он обращается не только к разуму, но прежде всего к чувствам и воображению. При этом романист свободен от обязательств сохранять полную точность в изложении фактов, но, допуская известные отступления от нее, доносит прошлое страны до сознания современников, сообразуясь с возможностями их восприятия примерно так же, как фольклорист допускает переделки и поправки оригиналов, чтобы постепенно приучить свою аудиторию ценить народное творчество.

Критические сочинения и предисловия доказывают, что метод исторических романов Скотта был глубоко сознательным, теоретически продуманным и исторически обоснованным.

Во всех его рассуждениях о собственном творчестве мысль о читателе не покидает его. Он настойчиво указывал, что пишет для самых широких читательских кругов, считал себя писателем, призванным развлекать и просвещать массы, гордился этим призванием и был в высшей степени последователен при выполнении своей задачи. Он полагал, что достигнет успеха, только если ему удастся установить отношения с читателями на новых основаниях. Из этого убеждения вытекали многие из его взглядов на литературное творчество. Доверие к читателю было для него принципом, на который он постоянно опирался. Вместе с тем он был убежден, что автор должен не навязывать читателю свои мнения, а позволить ему неторопливо убеждаться в тех истинах, которые романист незаметно подсказывает. Следовательно, из взаимоотношений романиста и читателя вытекали для Скотта преимущества объективного метода и обстоятельности изложения.

Отношения с читателем становились главной предпосылкой его творчества. Они оправдывали и легенду об «авторе „Уэвер-

ли», открывали дорогу к вольному творчеству, освобождая от подчиненности вкусам высших слоев общества, и обязывали удовлетворить взыскательных читателей из общественных низов с их требованиями увлекательности и нетерпимостью к фальши. Эта предпосылка побуждала Скотта взвешивать каждую деталь в изложении и совершенствовать свое волшебное ремесло так, чтобы завладеть помыслами и чувствами читателя.

Этой властью он пользуется для того, чтобы заронить в его сознание искру интереса к прошлому человеческого общества и на примерах из его судеб незаметно преподнести ему урок гуманистической морали. Это, однако, возможно лишь в том случае, если воображение читателя окажется достаточно возбужденным, чтобы в нем забились особая жилка: бескорыстная пылливость историка и «антиквария». В таком случае между читателем и автором исторического романа наступит полное взаимопонимание, но прежде чем оно будет достигнуто, автор должен сочетать кропотливые изыскания с усилиями собственного воображения, подчинив их точному художественному расчету.

Воображение для Скотта — все та же чудодейственная сила, в которую так безгранично верили многие авторы романтического периода. Однако бездумное «вдохновение» — понятие Скотту абсолютно чуждое. Иллюзия воссозданной действительности достигается, по его мнению, не в результате проблесков интуиции, а кропотливым трудом. Иллюзорность вымысла и реальность правды при этом не противоречат друг другу. Наука и искусство — не противоположные области. Воображение не требует отказа от реальности, а восполняет ее. Художественное мастерство романиста сплавляет это в единое целое, и чем совершеннее сплав, тем вернее автор найдет дорогу к читателю.

В основе воззрений Скотта лежит определенная теория народности, хотя у него и нет для нее единого термина. Народ для него — хранитель национальных литературных традиций, верховный судья и покровитель литературного творчества. В народной памяти хранятся вечные источники повествовательного искусства — сказки, предания, легенды и быль. Народ оказал поддержку английской драме в момент ее наивысшего расцвета и был лучшим ценителем Шекспира. Даже тогда, когда, казалось, вкусы верхушечных слоев заполонили литературу целиком, такой автор, как Джон Беньян, став «народным классиком», обеспечил себе популярность у многих последующих поколений. Народные массы, по мнению Скотта, гораздо в меньшей степени переменчивы в своих литературных склонностях, чем высшие сословия, которые легко подчиняются скоропреходящим литературным модам.

Взгляды отдельных писателей и школ могут получить выражение в строго логических литературных системах. Однако народные эстетические критерии не укладываются в подобные рационалистические схемы и меняются медленно. На их основе у

широкой аудитории появляется способность учитывать, признавать или отвергать особенности литературных направлений, возникающие под давлением исторических обстоятельств и исчезающие вместе с ними. Мнение этой аудитории становится, таким образом, важным фактором в развитии литературы во все времена. Между современниками, по убеждению Скотта, не может быть полного единодушия в вопросах литературы и искусства. Из разногласий и споров возникает импульс для литературного развития. При поддержке народного мнения и людей доброй воли побеждают гуманные и прогрессивные тенденции в литературном творчестве.

Исторический роман представляется Вальтеру Скотту жанром, который в начале XIX века способен ответить на запросы широких читательских кругов, раздувая в пламя искру интереса к родному прошлому, которая тлеет в сознании многих людей. Романист при этом уподобляется в известной степени народным сказителем. Он может стать более или менее безвестным собирателем национальных древностей, которые он дополняет свежим вымыслом в соответствии с тем, что подсказывает ему глубокое знакомство с психологией и требованиями его читательской публики. В этом смысле ему одинаково необходимо изучать действительность как прошлых, так и настоящих времен, и он достигает совершенства, усваивая литературные традиции, прошедшие через фильтр народного сознания. В результате он помогает сохранять в литературе ощущение преемственности, связывая былое со злободневным.

По глубокому убеждению Вальтера Скотта, только на пути, который ведет к этой цели, усилия романиста не пропадут даром, и его повествовательные сочинения превратятся в памятники национальной культуры.

АЛБАНСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ БАЙРОНА И «ГЯУР»

«Восточные повести» Байрона давно принято считать характерными образцами «романтической поэмы». Героев этих поэм называют романтическими и подразумевают при этом, что они чисто вымышленные образы, без какой-либо связи с реальными историческими фактами. Точка зрения на творчество Байрона и на его героев менялась от поколения к поколению, но это положение оставалось более или менее неизменным. В героях «Восточных повестей» видели то «демонические» характеры, то отвлеченное воплощение бунтарских настроений века, то собственный портрет Байрона. «Он постиг, полюбил один токмо характер (именно свой)», — говорил еще Пушкин.¹

Отсюда в дальнейшем развилось очень распространенное в нашей критике представление, что герои «Восточных повестей» суммируют байроновский индивидуализм, и много исторического смысла в них искать тщетно. Однако если действительно эти герои близки Байрону и сродни друг другу, то следует ли из этого, что они — лишь отвлеченный символ его романтических идей? Байрон мог изображать то, что его лично восхищало и находило в нем отклик, но трудно поверить, что он искал черты героического только в самом себе.

«Гяур, фрагмент турецкой повести» был написан в 1813 году, когда впечатления Байрона от первого путешествия были еще свежи, и одним из самых ярких — была его поездка по Албании в 1809 году. Его симпатия к албанскому народу хорошо известна. О ней говорят и вдохновенные строфы «Чайльд Гарольда», и письма Байрона, и его переводы албанских песен,² и даже про-

¹ Статья о трагедии Олина «Корсар». Сб. «Пушкин—критик». М., Гослитиздат, 1950, стр. 183.

² См.: K. Treimer. Byron und die Albanologie. — «Seminar zu arbanas-ku Statinu». Belgrade, 1926; G. Meyer. Die albanischen Tanzlieder in Byrons «Childe Harold». «Anglia», 1893, vol. XV; W. Borsst. Lord Byron's First Pilgrimage. New Haven, 1948; М. П. Алексеев. Байрон и фольклор. Сб. «Из истории английской литературы». М.—Л., 1960, стр. 319—325.

звище «албанец», которое впоследствии он получил в тесном кружке друзей. Байрон в албанском костюме на портрете кисти Томаса Филлипса памятен всем любителям его поэзии. Однако влияние, которое оказало на его творчество знакомство с Албанией и албанцами, часто недооценивается.

Албания, «суровая кормилица свирепых мужей» поразила воображение Байрона. Описывая свои впечатления от первого путешествия, он останавливает внимание на всех проявлениях народно-освободительных движений. Для того чтобы дирижеская тема борьбы могла получить широкое звучание и обобщающий смысл, Байрон каждому народу давал резко очерченную национальную характеристику.

Нравы и характер албанского народа Байрон, как известно, описал в своих письмах и во второй песне «Паломничества Чайльд Гарольда». Дикие и свирепые албанцы отличаются многими высокими доблестями. Они не знают страха, выносливы, стойки и храбры. Непримиримые во вражде, они верны в дружбе. Они не робеют перед сильным врагом, их родные горы неприступны, они готовы отдать последнюю каплю крови, когда этого требуют благодарность, слава и призыв вожда.

Албанские мотивы сохраняются и в следующей поэме Байрона — в турецкой повести «Гяур». В примечании к строке 1328 этой поэмы Байрон указывал, что слышал рассказы о гибели двенадцати красавиц Янины, заподозренных в неверности своему повелителю, турецкому паше. В наказание паша велел зашить их в мешки и утопить в близлежащем озере. «Судьба Фросины, самой прекрасной из этих жертв, стала сюжетом многих новогреческих и арнаутских песен».

Действие «Гяура» начинается далеко от Албании, и в начале поэмы (большей части которого в первоначальной рукописи не было) описаны берега Эгейского моря. Тем не менее общий колорит и многие подробности, вплоть до варваризмов (турецких и греческих слов), — те же, которыми Байрон воспользовался в строфах второй песни «Чайльд Гарольда», посвященных описанию Албании. Кажется, будто во многих строках «Гяура» Байрон создает новые варианты картины, которую он уже набросал в «албанских» строфах «Чайльд Гарольда». Над морем и прибрежными скалами спускается вечер. Скользит вдоль берега человек (саи́ке). Кончился пост Рамазана, и наступило время праздника Байрама. Монах в «Гяуре» называется «caloyer», т. е. тем же словом, которым Байрон называл греческих монахов, описывая монастырь Зитца недалеко от Янины, и которое он объяснил в примечаниях ко второй песне.

Монастырь Зитца произвел на Байрона глубокое впечатление своей живописностью, и он неоднократно о нем вспоминает как об одном из самых прекрасных мест Балканского полуострова. Дворец Хассана, как уже неоднократно отмечалось в критике, описан под влиянием воспоминаний о дворце Али-паши в Янине.

В «Чайльд Гарольде», однако, Али — «предводитель» албанских воинов, Хассан — злейший враг арнаутов, одного из самых воинственных и непокорных албанских племен, на его сабле — «следы лучшей арнаутской крови»

Сам Гяур по происхождению венецианец. Однако об этом мы можем узнать только из предисловия Байрона и из слабого намека о друге, которого Гяур оставил на далекой родине за морем. Чтобы отомстить Хассану, Гяур присоединяется к арнаутам (ст. 604), вместе с ними составляет заговор и совершает нападение на Хассана и его вассалов в ущелье. Вначале, по словам рыбака, Гяур одет в «иноземную» одежду, в ущелье он появляется в албанском костюме. В исповеди он говорит монаху, что жизнь его текла то «в союзе с друзьями», то среди врагов (ст. 286). Родину он покинул давно, следовательно, судя по всему, этими друзьями были арнауты. Он добровольно носил их одежду, они помогали ему в деле мщения и бились с ним бок о бок против общего врага — феодала Хассана.

В характере Гяура ничто не говорит об его итальянском происхождении. Зато у него много сходства с албанцами. Как и они, Гяур верен в любви и дружбе, горд, непокорен, бесстрашен и вынослив, мстителен, беспощаден и коварен, безразличен к религии и ее разным формам.³ Конечно, он человек более высокой культуры, чем албанские горцы во второй песне «Чайльд Гарольда», и значительно сложнее своих друзей арнаутов по внутреннему содержанию. Он не албанец, но условия жизни албанцев, их отношение к друзьям и врагам, их нравы и обычаи наложили отпечаток и на Гяура, который жил среди них и принимал участие в их борьбе против феодалов, хотя и преследовал при этом свои личные цели. Он мстил за личную обиду. Но эту обиду ему, иноземцу, нанес Хассан, по праву феодального тирана.

Феодальная чужеземная tirания была той враждебной силой, против которой вели борьбу и албанцы, отстаивая свою независимость. Их борьба, однако, выливалась в отдельные набеги и стычки. Этим путем они зачастую сводили счеты с тем или иным ненавистным племени деспотом, и личные мотивы были вполне законным побуждением в этой борьбе. Разобщенность сил, несогласованность действий и значение, которое приобретали при этом условия местности, могли отчасти напоминать Байрону и партизанскую войну (герилью) в Испании, свидетелем которой он так недавно был. Другими словами, в эти годы борьба разобщенными силами должна была представляться Байрону естественной, едва ли не единственной существующей формой освободительного движения. При этом в его глазах повышалось значение отдельных групп непокорных, так как только они, их воодушевление и отвага могли поддерживать борьбу. В этих

³ О равнодушии албанцев к религии см. примечание Байрона к строфе XXXVIII второй песни «Чайльд Гарольда».

условиях ненависть к врагу одного человека и его личная храбрость играли большую роль. Арнауты одержали верх в ущелье в значительной мере благодаря храбрости Гяура с его страстной жаждой мщения. И все же эту победу Гяур одержал не единолично, а при их помощи. Сцена в ущелье, следовательно, одновременно и важный момент в биографии Гяура, и эпизод, типичный для борьбы албанцев против турецкого феодализма.

Таким образом, Гяур, родоначальник героев «Восточных повестей», действует в конкретных исторических и этнографических условиях, и они предопределяют многое в его облике. Гяур не такой абстрактный романтический герой, как часто казалось критикам. Смелая новизна его образа, так поразившая современников, возникла частично из того материала, на основе которого он был создан. Байронический герой первой «Восточной повести» мог повторять некоторые уже известные в литературе черты «благородного разбойника» или загадочных и вместе с тем пленительных злодеев из романов «тайны и ужаса», он мог походить на самого Байрона и воплощать его мысли и чувства, но в нем были и черты, которые Байрон нашел в живой реальности своих албанских впечатлений. Иначе и быть не могло. Поэзия Байрона никогда не питалась одними отвлеченными идеями. Она постоянно отражала его реакцию на современную действительность.

Албания была для Байрона неожиданным открытием. Ссылаясь на Гиббона в примечаниях к «Чайльд Гарольду», он подчеркивает, что раньше она была известна путешественнику не больше, чем «внутренние области Америки». Албанцы привлекают его внимание и симпатии своим мужественным сопротивлением чужеземному игу и своим вольнолюбием. Он воспева⁴ет албанского национального героя Скандербега (песня II, строфа XXXVIII). «Дикого албанца» он противопоставляет податливому греку. В 1809 году Байрону казалось, что былая доблесть греков совершенно угасла. Он называет их покорность туркам «рабской», и для него она — контраст с храбростью и чувством собственного достоинства албанцев (строфы LXV, LXVI, LXXV и др.). «Я покинул родину и видел часть Африки и Азии. Я был среди генералов и адмиралов, среди пашей и принцев, среди правителей и тех, кто не признает правителей», — писал Байрон 3 мая 1810 г.⁴ «Не признающими правителей», «неукротимыми» («ungovernable») могли быть только албанцы, и даже в этом ироническом замечании чувствуется симпатия Байрона к ним. Отдавая себе отчет в отсталости албанского народа, он сожалеет, что албанцы пока неспособны полнее проявить себя (строфа LXV). Говоря, что они склонны к измене и к грабежу (примечание к строфе XXXVIII), он тут же смягчает свое замечание,

⁴ G. Byron. Letters and Journals, ed. by R. E. Prothero, vol. I. London, 1903, p. 264.

вспоминая о дружелюбном приеме, который он встретил среди них.

Стремясь свести описание албанского народа в «Чайльд Гарольде» к увлечению одним лишь живописным, экзотическим колоритом, первый биограф Байрона Томас Мур привел отрывок из «Путешествия по Албании» Джона Хобхауза.⁵ В этом отрывке описана та же сцена, которую Байрон рисует в LXXI—LXXII строфах. В отличие от Байрона, Хобхауз изображает албанцев грубыми разбойниками. Их песни, по его словам, говорят только о разбойничьих похождениях. Между тем песни, которые перелагал Байрон, говорят о воинственных подвигах и пылкой любви; грабеж в этих песнях — право храброго, хотя и дикого, победителя.

«Мне очень нравятся албанцы,» — писал Байрон матери в письме от 12 ноября 1809 г.⁶ «Арнауты и албанцы поразили меня своим сходством с шотландскими горцами по своему платью, по своему облику и по своему образу жизни. Даже их горы кажутся каледонскими, но с более мягким климатом. Их юбочки («kilt»), правда, белые, их наречие, по звучанию сходное с кельтским, и их привычка к суровой жизни — все переносило меня в Морвен», — говорит он в «Чайльд Гарольде» (песня II, примечание к строфе XXXVIII). Сравнение с шотландцами звучит в устах Байрона как высокая похвала: он гордился своим происхождением из древнего шотландского рода, и с ранних лет горная Шотландия была для него страной суровых вольнолюбцев.⁷ Албанских вождей Байрон в одном случае называет словом, которое обычно применялось к вождям шотландских кланов («chieftain», строфа LXVI). Это слово вполне уместно здесь, так как обозначает вождя племени или клана и вообще небольшой группы людей, связанных кровными узами. Однако в стихах Байрона оно служит еще одним напоминанием о сходстве между албанцами и шотландцами.

В исповеди Гяур говорит, что его страсть была «подобна потоку лавы», «те, что живут в холодном крае, у тех и кровь холодная, и их любовь вряд ли может называться любовью». Чем вызвано упоминание о «холодном крае» в речи, обращенной к греческому монаху, т. е. к южанину? В посвящении «Корсара» Томасу Муру Байрон утверждает, что кельт лучше всего способен понять Восток. Пусть только, говорит он Муру, «ваше воображение создаст более жаркое солнце и менее облачное небо: суровость, нежность и своеобразие — все это часть кельтского наследия». Пылкая страстность Гяура и других героев «Восточных по-

⁵ T. Moore. The Life of Lord Byron. London, 1844, p. 99.

⁶ G. Byron. Letters, p. 254.

⁷ См., например, в «Часах досуга» стихотворения: «Оскар Альвский», «Лакин-и-Гер» и другие, а также XVII строфу X песни «Дон-Жуана». В этой строфе Байрон говорил, что он «по рождению наполовину шотландец», а по воспитанию — «шотландец целиком».

вестей» — общие свойства южного характера. В других отношениях Гяур — дитя Востока, и он во многом сходен со своими друзьями арнаутами. И те чувства и взгляды, которые роднят его с арнаутами, одновременно напоминают и кельтов, древних выходцев с Востока. Они близки ирландцу Муру, близки и шотландцам, вольнолюбивым героям юности Байрона. Лишь горячность страсти чужда этим жителям севера.

Таким образом, албанцы не были для Байрона случайной подробностью экзотического пейзажа. Албанские впечатления упали на почву, подготовленную его восхищением шотландскими горами. Он выделил в албанском характере черты, сходные с чертами кельтского характера. Они стали основой, на которой он создавал новый идеал героической мужественности и романтического вольнолюбия.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО МОНОЛОГА

С развитием английской лирики в прошлом столетии увеличилось ее жанровое разнообразие. Традиции, характерные для разных видов литературного творчества, при этом сочетались вместе. В результате получалось то, что принято называть «смешением жанров», столь типичным для романтической поэтики.

Больше всего внимание критики привлекало своеобразие лирического монолога у Роберта Браунинга.¹ Его новаторство в этой области не подлежит сомнению, и его монологи представляют собой, вероятно, самые совершенные образцы этого рода поэзии в английской литературе XIX века. Предшественники у него, конечно, были: сближение лирики с драмой увлекало английских поэтов еще в начале столетия. Пути развития лирического монолога, однако, остаются довольно неясными, как неясно воздействие, которое поэзия первой четверти века оказала на монологи Браунинга с их богатейшей техникой.

Эти монологи воссоздают атмосферу разных эпох на примере одного драматического момента. Скупыми чертами Браунинг рисует исторический фон и дает почувствовать остроту драматической ситуации, запечатлевает мысли героя, следит за их развитием, погружается в его сознание и растворяет в нем свое авторское «я» для того, чтобы вплести в миропонимание персонажа собственную философию жизни и творчества посредством сложного психологического хода.

Недостоверность свидетельства отдельного человека, субъективность его представлений о правде — один из постоянных тезисов Браунинга, который он доказывает почти в каждом моно-

¹ См, например: S. Curry. Browning and the Dramatic Monologue. Boston, 1908, 3 ed. 1927; R. H. Fletcher. Classification of Browning's Dramatic Monologues. Modern Languages Notes, XXIII, Apr., 1908.

ложь. В конце поэмы «Кольцо и книга» он обращается к читателю со словами:

So British public, who may like me yet,
(Marry and amen!) learn one lesson hence
Of many which whatever lives should teach:
This lesson, that our human speech is naught.
Our human testimony false, our fame
And human estimation words and wind.
Why take the artistic way to prove so much?
Because, it is the glory and good of Art,
That Art remains the one way possible
Of speaking truth, to mouths like mine at least. . .
But Art, — wherein man nowise speaks to men,
Only to mankind, — Art may tell a truth
Obliquely, do the thing shall breed the thought,
Nor wrong the thought, missing the mediate word.²

Иначе говоря, относительная и неполноценная правда, отражаясь в искусстве, способна пробудить мысль, которая приведет к истине. Пусть субъективное суждение — ложь, художник осветит его так, чтобы в нем заблестела та крупинка истины, которая столь часто скрыта в людских заблуждениях.

Поиски общечеловеческой истины за субъективным и неверным свидетельством отдельных лиц — основа, на которой развивался метод исторического психологизма у Браунинга. Критики говорили, что из Браунинга вышел бы прекрасный адвокат. В критической литературе даже можно встретить термин *pleading*, т. е. оправдательная речь, в применении к его монологам.³

Браунинг изучает характеры множества исторических, полусторических, легендарных и чисто вымышленных лиц: от Аристофана и Еврипида до Наполеона III, от епископа до Дон-Жуана, от ученого XVI столетия до шарлатана современности. Свое оправдание герои Браунинга ищут в той высшей истине, к которой их ведет стремление доказать субъективную правду, и для этого они должны опровергнуть другую, чужую правду. Поэтому они не могут быть отвлеченными образами вне времени и пространства, но должны жить в определенной стране и в определенное время с тем, чтобы у них были определенные,

² R. Browning. *The Ring and the Book*, vol. III. London, 1889, pp. 277—288. — «Итак английские читатели, которым я, может быть, и понравлюсь (аминь, аминь!), выучите еще один урок из того множества, которому все живущее должно учить: наша человеческая речь — ничто, наше человеческое свидетельство — ложно, наша репутация и наша человеческая оценка — слова и ветер. Зачем же идти путем художественного творчества, для того чтобы доказать всего лишь это? Затем, что слава и польза Искусства в том, что Искусство остается единственным возможным путем сказать правду, по крайней мере для уст, подобных моим... Однако Искусство, при посредстве которого человек говорит не с людьми, а с человечеством, — Искусство может сказать правду косвенно, пробуждая мысль и не вредя мысли, когда оно не находит полностью соответствующего ей слова».

³ См., например, A. Orr. (*Mrs Sutherland*). *A Handbook to the Works of Robert Browning*. London, 1927.

исторически конкретные основания, на которые, оправдываясь и споря, они могли бы опереться.

Вместе с тем оправдательные монологи Браунинга всегда рассчитаны на эмоциональную убедительность. Как бы подробно ни излагался весь логический ход рассуждения, все его «за» и «против», он никогда (за редкими исключениями) не лишает речь лирической окраски и эмоциональной напряженности.

Эту напряженность нередко создают исключительные положения, ситуации, вызывающие чувство страха, и обстановка, близкая к романтической готике, например в монологах «Исповедальня» («The Confessional»), «Лаборатория» («The Laboratory»), «Возлюбленный Порфирии» («Porphyria's Lover») и в других. Эмоция страха, однако, не самоцель, а лишь средство для проникновения во внутренний мир героя в момент наивысшего напряжения его душевных сил. Внешнюю обстановку Браунинг воспроизводит при помощи отдельных замечаний внутри самого монолога с точным указанием реалий исторического фона.

Собеседник или слушатель — почти обязательное лицо в монологах Браунинга. Этот слушатель не произносит речей: его реплики и реакции отражены в самом монологе. Эти реплики — прием браунинговской аргументации. Герой часто повторяет реплики и возражения, которые он якобы слышит, и отвечает на них.

Оправдательная речь католического догматика, епископа Блуграма в длинном монологе «Оправдания епископа Блуграма» («Bishop Blougram's Apology») включает поставленные в кавычки возражения его гостя, вольнодумца-журналиста Гигадибса. Но в ходе монолога ничто не определяет, действительно ли Гигадибс эти слова говорил или епископ, как искусный оратор, предвосхищает его возражения с тем, чтобы заранее их опровергнуть. Каждый новый аргумент в пользу католической догмы вводится изложением противоположной точки зрения, которую епископ, справедливо или нет, приписывает Гигадибсу. Лишь в конце монолога мы узнаем из авторской ремарки, что в продолжение всей речи епископа Блуграма Гигадибс молчал, подавленный его красноречием. Блуграм не повторял, а предугадывал вероятные возражения. Он опровергал то, что Гигадибс высказывал раньше, а также суждения его брати — журналистов, нередко нападавших на представителей догматического вероучения.

Однако старик епископ в своих «оправданиях» (apology) преследует и нечто большее. Его пафос вызван не только мелкими уколами Гигадибса и других фельетонистов: епископ отвечает не только на них, но и на собственные сомнения. Он увлекается, перехватывает через край, играет сравнениями и софизмами. Он ищет себе оправдания, избирая Гигадибса мишенью для своих аргументов, так как видит в нем носителя упрощенной и огру-

бленной — а потому и более легкой для опровержения — противоположной точки зрения. По сути дела, в этой точке зрения епископ пытается суммировать собственные неопределенные, но мучительные сомнения. Характерно, что известная исследовательница Браунинга Опп пересказывает «Оправдания епископа Блуграма» как диалог.⁴ На самом деле диалога между самостоятельными лицами нет. Блуграм придумывает реплики Гигадибса, стремясь во внутреннем диалоге свести воедино раздвоенность своего мирозерцания.

Аналогичная роль принадлежит собеседнику во многих других монологах Браунинга, например «Андреа дель Сарто» («Andrea del Sarto»), «Фра Липпо Липпи» («Fra Lippo Lippi»), «М-р Сладж, медиум» («Mr. Sludge, the Medium») и другие. Особенно ярко этот прием использован в «Фифине на ярмарке» («Fifine at the Fair») — предполагаемые реплики жены Дон-Жуана Эльвиры. Этим путем «собеседник» вводится внутрь сознания героя, раздвигает это сознание, раскалывает его и расшатывает его границы. Сознание героя оказывается «открытым» не только для размышлений собеседника, но и для мысли самого поэта. Сквозь героя «просвечивает» автор. По мнению Опп, это просвечивание настолько ярко, что отдельные суждения следует понимать как изложенные «от автора», хотя формально они из речи героя не выделены.

Это впечатление поддерживается известным единообразием идейного и лирического характера всех монологов и привычным для Браунинга методом аргументации, а также общим стилевым колоритом, который отчасти перекрывает индивидуальные речевые характеристики персонажей. Так, герцог («Моя последняя герцогиня») говорит изысканно светским тоном, у Фра Липпо Липпи — грубовато-народный оттенок речи, и тем не менее и тут и там господствует характерная для всех сочинений Браунинга стилевая манера с ее нарочитой неукрашенностью, легкой угловатостью, типичными синтаксическими конструкциями и отбором слов. Таким образом, лирический субъект, т. е. «герой» монолога, оказывается не вполне отчужденным от авторского «я» и находится с ним во взаимодействии.

Уже в середине XVIII века Эдвард Юнг говорил об умении чувствовать как о достоинстве автора трагедии, в отличие от поэта, автора эпических произведений: «Let the Epic poets think, the tragedian's point is rather to feel».⁵

Кольридж утвердил взгляд на произведения Шекспира как на драмы для чтения, главный интерес которых заключается в психологии характеров, тогда как действие имеет совершенно

⁴ A. Opp, op. cit., p. 173.

⁵ E. Young, Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison. London, 1759.—«Думать предоставьте эпическим поэтам, чувствовать — скорее дело автора трагедии».

второстепенное значение. Некоторые пьесы Шекспира он называл драматизованной лирикой: «„Сон в летнюю ночь“, — говорит Кольридж в своих лекциях, — целиком образец драматизованной лирики» («one continuous specimen of the dramatized lyrical»)⁶.

Непосредственный предшественник и впоследствии друг Браунинга Лэндор воплотил в своих драмах и диалогах теорию драматического искусства, выдвинутую Кольриджем. Результатом была отрывочность композиции и пренебрежение к сюжету, который служит лишь поводом для отдельных диалогических сцен. В заметке, предпосланной одному из «Воображаемых разговоров», Лэндор отчетливо намечает свою задачу: «Характер персонажей — в диалоге главное... Именно благодаря исключительно удачному развитию характеров... Шекспир стоял бы неизмеримо выше всех, даже если бы поэтичности у него было в три раза меньше»⁷.

Однако между Браунингом и Лэндором существует большое различие в жанровом отношении: область Лэндора — диалог, драматическая сцена с двумя, часто более или менее равноправными действующими лицами. Браунинг посвятил себя драматической лирике, преимущественно в форме лирического монолога.

Термин «драматическая лирика» послужил заглавием для первого сборника стихотворений Браунинга («*Bells and Pomegranates*», III — «*Dramatic Lyrics*», 1842). В него вошли некоторые из самых известных монологов: «Моя последняя герцогиня» («*My Last Duchess*»), «Монолог в испанском монастыре» («*Soliloquy of the Spanish Cloister*»), «Возлюбленный Порфирий» («*Porphyria's Lover*») и другие.

Когда Браунинга спросили, почему он счел возможным включить эти стихотворения в серию своих драм (в предшествующих выпусках серии «Колокола и гранаты» было по одной драме в каждом), он ответил, что эти стихотворения лиричны по форме, но драматичны по внутреннему содержанию, так как это высказывания не автора, а воображаемых лиц.

При всем том монологи Браунинга остаются лирикой, хотя и драматической. Поэтому, если Браунинг и многим обязан Шекспиру, если он и подвергся некоторому влиянию драматического и полудраматического творчества Лэндора, его стихи нельзя оторвать от традиции, характерной для английской лирической поэзии его века. Больше того, невозможно определить основные проблемы его творчества вне связи с достижениями английской романтической лирики первой четверти XIX века.

⁶ S. Coleridge. *Lectures and Notes on Shakespeare*, ed. by T. Ashe. London, 1893, p. 241.

⁷ W. Landor. *Ines de Castro, Don Pedro and Donna Bianca*. London, 1828.

И Вордсворт, и Байрон, и Шелли оказали воздействие на Браунинга. Романтическая поэзия была той почвой, на которой он вырос, и эстетические проблемы английского романтизма не могли ему быть чужды.

Когда и где в английской романтической поэзии появляется склонность переключить лирический субъект с авторского «я» на отчужденное сознание другого лица? Какими средствами разные авторы достигают при этом убедительности и насколько сильны в их стихах элементы историзма? Какие избираются пути для раскрытия отчужденного сознания? Все эти вопросы и многие другие, с ними связанные, возникают при первой попытке определить взаимоотношения Браунинга и английской романтической поэзии начала века.

Драматизация лирики появляется у ранних романтиков вместе с подражанием средневековым образцам. Эмоционально насыщенная драма для чтения встречается, вероятно, раньше всего у Чаттертоя. Лирический монолог и диалог развиваются затем в подражательной балладе. Несомненное воздействие оказал в этой связи Роберт Бернс.⁸

Следующая отчетливая ступень драматизованной лирики — лирические драмы Шелли и Байрона. Одновременно в поэмах Байрона монолог приобретает все большее и большее распространение и, наконец, окончательно выступая из повествовательного обрамления, перерастает в самостоятельный лирический жанр («Шильонский узник»).

Таким образом, первоначальное отчуждение лирического субъекта у ранних романтиков связано с их стремлением возродить традиции национального прошлого. Сочетание лирического и драматического начал, заложенное в основе народной баллады, могло служить образцом для смещения жанров. Освоение этого образца отвечало глубокому желанию романтиков проникнуть в чуждое сознание, сделать его своим и взглянуть на мир глазами человека другой эпохи, скрыв за ним свое авторское «я».

Первоначально писатели XVIII века были склонны сглаживать разрыв между собственным сознанием и мироощущением средневековых создателей баллады, а вместе с тем сглаживали и острый балладный драматизм. Перси, например, переделывая народные баллады, вводил в них лирические описания от собственного лица. На балладных героев в эпоху Просвещения накидывали плащ пасторальности и придавали их речам характер

⁸ См. также о влиянии Бернса на развитие лирического монолога вообще: С. Howard. The Dramatic Monology. Its Origin and Development. Studies in Philology, IV, Univ. of Carolina, 1910, p. 15. — С. Карри считает первоначальным источником лирического монолога любовную лирику средних веков и Возрождения в тех случаях, когда она включала наряду с лирическим субъектом слушателя или чаще слушательницу без речей (S. C. Carr, op. cit., p. 11).

рефлексивной элегичности. Герон при этом не столько переживали непосредственное настоящее, сколько предавались воспоминаниям о прошлом. Психологическая острота реальной ситуации стусевывалась, живой и быстрый темп балладного диалога расплывался в сентиментальных длиннотах.

На рубеже двух столетий Мэтью Грегори Льюис в сборниках подражательных баллад «Страшные повести» («Tales of Terror», 1799) и «Волшебные повести» («Tales of Wonder», 1801) пытался передать наивно-эмоциональное восприятие сверхъестественного средневековым человеком. Но задача оказалась автору не под силу. Ему не хватало умения переключаться в чуждую историческую эпоху, а также тонкости для психологических характеристик. В результате он натолкнулся на противоречие между суеверным страхом, который испытывали его персонажи, и собственным рационалистическим скепсисом просвещенного человека. В конце баллады о «Женщине в белом» он сам разрушает эффект запугивания неожиданной шуточной моралью:

If you bid me, fair damsels, my moral rehearse,
It is, that young ladies ought never to curse;
For no one will think her well-bred, or polite,
Who devotes little babes to Grim Women in White.⁹

Страшная сказка слишком примитивна, чтобы автор мог до конца огнестись к ней серьезно, и конец подражательной баллады обнажает высокомерие, с которым он смотрит на этот жанр. В романе Льюису лучше удалось достигнуть своей цели: здесь в его распоряжении был весь арсенал средств рассказчика страшных историй, тогда как тонкая техника лирического психологизма была ему неизвестна, и в балладах это становилось особенно заметным.

Однако «Повести» Льюиса были шагом вперед на пути к драматической лирике, так как он учел возможности трагизма, заложенные в народной балладе, и хотя народный реализм остался ему недоступен, он стремился использовать трагические возможности своего образца. Он излагает страшный готический сюжет в сжатой драматизованной и полудраматизованной форме и создает сильное эмоциональное напряжение, носитель которого не автор, а герой условносредневековой баллады. В сущности здесь лежит зачаток приема Браунинга. Как ни далеки «рудированный историзм и сложный психологизм Браунинга от условной готики Льюиса и его попытки передать наивную, неиспорченную рационализмом эмоцию, общая задача обоих одна

⁹ Цит. по кн.: M. G. Lewis. Tales of Terror and Wonder. London, 1887, p. 193.—«А если, прелестные девицы, вы велите мне сказать, в чем моя мораль — вот она: молодые леди никогда не должны браниться — никто не сочтет воспитанной или вежливой девицу, которая отдает малых младенцев во власть мрачных Женщин в белом».

и та же: уловить чуждое мироощущение, изобразив героя в момент сильнейшего душевного потрясения. Поэтому следует думать, что элементы готики у Браунинга не случайны, а связаны с традициями драматизованной лирики, которые восходят к раннему романтизму.

Льюис не пытался уточнить историческую обстановку своих баллад, удовлетворяясь готической сказочностью. Впервые подобную попытку сделал Вальтер Скотт. «Канун Иванова дня» («The Eve of St. John») он начинает, например, с исторических ссылок и перечня реалий (рыцарских доспехов). Далее действие развивается с истинно балладной сжатостью коротких драматических сцен. Тем не менее в балладах Скотта реалии остаются элементами внешней повествовательной рамки и не вводятся во внутренний мир героя, а драматические сцены выполняют скорее повествовательную функцию, чем лирическую.

В отличие от Льюиса и Вальтера Скотта, Вордсворта привлекала в балладе не средневековая атмосфера, а психологическая наивность.

Подражание народной балладе поставило перед ранними романтиками родственную Браунингу проблему отчужденного лирического субъекта. Эта проблема соответствовала задачам зарождающегося романтического историзма, который в данном случае претворялся в лирическом жанре. Она не могла сразу найти своего художественного разрешения: и то сглаживалась нарочитым сближением с уже известной XVIII веку сентиментальной балладой, то наталкивалась на противоречие с авторским рационализмом (Льюис, шуточные баллады, например «Джон Гилпин» Купера). То делалась попытка ввести исторический фон (Скотт), то он опускался вовсе, и все внимание сосредоточивалось на лирическом мироощущении (Вордсворт). Неизбежно появлялись также колебания вследствие различного восприятия балладного синкретизма. Для одних особенно действенными казались сжатость повествования и возможности его драматизации (Льюис, Скотт, Саути), другие выделяли лирические возможности баллады (Вордсворт).

Эти поиски отразились в новом термине «лирическая баллада». Манифест английских романтиков старшего поколения вылился в предисловие к сборнику стихов, в заглавии которого стоял этот термин. При этом Вордсворт указывал, что лирические баллады представляют собой новый вид поэзии, который отличается психологическим разнообразием и глубиной анализа душевных состояний. Объясняя причины, которые побудили его предпослать теоретическое введение второму изданию сборника (1802), он писал: «Некоторые из моих друзей желают успеха этим стихотворениям. В этом желании они исходят из убеждения, что если бы точка зрения, на основании которой этот сборник создавался, действительно была осуществлена, появился бы род поэзии, способный заинтересовать человечество на вечные

времена, а также ценный по разнообразию и качеству душевных ощущений, которые он передает».¹⁰

Обычно принято рассматривать предисловие к «Лирическим балладам» прежде всего как полемическую статью, направленную против классицизма, а затем как изложение основных принципов романтической лирики поэтов Озерной школы (простота и непосредственность чувств, примат воображения, доступность языка и т. п.). Однако в предисловии включено также определение задач нового жанра «лирической баллады», без которого программа манифеста была бы неполной.

Лирические баллады должны были открыты перед читателем отчужденное сознание, внутренний мир героя, который становится лирическим субъектом стихотворения. «Я уже говорил, — замечал Вордсворт, — что каждое из этих стихотворений преследует определенную цель. Я также сообщил читателю, в чем эта цель заключается, а именно: показать, как сочетаются наши чувства и мысли в состоянии возбуждения или, говоря языком, более соответствующим теме, проследить за приливом и отливом мысли в сознании, которое волнует великие и простые чувства нашей Природы. К этой цели я стремился в предшествующих кратких опытах (essays) разными способами: рисуя тонкие извилины материнской страсти в „Мальчике-идиоте“ и в „Сумасшедшей матери“, сопутствуя последней борьбе человека перед приближением смерти, когда он в одиночестве цепляется за жизнь и за общество людей, как в „Покинутом индейце“, показав в строфах, озаглавленных „Нас семеро“, смущение и неясность, которые в детстве сопровождают наше понятие о смерти или, вернее, нашу полную неспособность допустить существование этого понятия, изобразив силу братской или, говоря более философским языком, высоконравственной привязанности, когда она с ранних лет связана с великими и прекрасными явлениями природы, как в „Братях“ или в эпизоде „Саймон Ли“, и поставив читателя в положение, позволяющее ему получить от обыкновенных переживаний иное и более полезное впечатление, чем то, которое мы обычно от них получаем. В мою цель также входила попытка зарисовать образы людей, находящихся под влиянием менее страстных чувств, например в стихотворениях „Два апрельских утра“, „Фонтан“, „Путешествующий старик“, „Два вора“ и т. п. Эти образы просты, так как их скорее создала природа, чем нравы современного нам общества. Подобные люди существуют сейчас и, вероятно, всегда будут существовать, а их натура позволяет отчетливо их рассматривать и с пользой наблюдать. Я не стану злоупотреблять снисходительностью читателя и останавливаться дольше на этой теме, но я должен упомянуть еще об одном обстоятельстве, которое отличает эти стихи от поэ-

¹⁰ W. Wordsworth. Observations Prefixed to the Second Edition of Poems, Published under the Title of «Lyrical Ballads». Poetical Works, ed. F. Warne and Co. London—New York, p. 318.

зии, пользующейся широким успехом в наши дни. Оно заключается в следующем: чувства, которые в них выражены, придают значение ситуации и действию, а не действие и ситуация — этим чувствам».¹¹

Другими словами, Вордсворт в новом жанре ищет почти то же, что Кольридж впоследствии считал одним из основных достоинств Шекспира: подчиненность действия раскрытию душевного мира.

Однако полнее и ярче всего разрешил проблемы лирической баллады не ее теоретик Вордсворт, а Кольридж в «Старом моряке». Для Вордсворта взаимоотношения поэта и героя — носителя сильных и простых чувств были, по-видимому, не вполне отчетливыми: он указывает на простого и «неиспорченного» (в романтическом смысле слова) человека как на лучшего носителя сильных и поэтических чувств, а вместе с тем утверждает, что поэт обладает особой душевной чуткостью, которой он превосходит других людей. Лирические переживания героя, таким образом, пропускаются через более утонченную восприимчивость поэта. Острота драматического момента поэтому отсутствует, и драматический персонаж не говорит полным голосом.

В лирических балладах Вордсворта в явной или скрытой форме всегда существует контраст между отчужденным лирическим субъектом и моралистом-автором. Кольридж устранил этот контраст. Вступительные строки «Старого моряка» — лишь краткое и лишнее какой-либо субъективной авторской окраски сообщение исходного факта: старый моряк встретил свадебного гостя:

It is an ancient Mariner
And he stoppeth one of three.¹²

Строки от автора в «Старом моряке» — не многим более ремарок. Гость, а не автор сообщает читателю все, что ему необходимо знать о ситуации, в которой моряк ведет свой рассказ, и о впечатлении, которое производит на собеседника его внешний облик. Так, реплика гостя:

God save thee, ancient Mariner,
From the fiends that plague thee thus!
Why look'st thou so?¹³

— одновременно рисует и мимику моряка и указывает на паузу в его речи перед драматическими словами: «With my crossbow I shot the Albatross». По реакции собеседника мы судим о месмерической силе взгляда рассказчика:

He holds him with his glittering eye —
The Wedding Guest stood still
And listens like a three years child:
The Mariner hath his will.¹⁴

¹¹ W. Wordsworth, op. cit., p. 320.

¹² S. Coleridge. Poems. Oxford, 1912, p. 187.

¹³ Ibid., p. 189.

¹⁴ Ibid., p. 187.

Этим скупым приемом Кольридж достигает впечатления не-обычайности атмосферы, которое было недоступно для Льюиса. Описание свадебного пира усиливает этот эффект по контрасту. Это фон, который вплетается в психологическую ситуацию и повышает ее убедительность. Нескольких штрихов достаточно, чтобы создать впечатление обстановки, чуждой современности:

The guests are met, the feast is set:
May'st hear the merry din.¹⁵

The Wedding Guest here beat his breast,
For he heard the loud bassoon.¹⁶

— или легкой стилизации языка:

The bride hath paced into the hall,
Red as a rose is she.¹⁷

Впоследствии Браунинг еще теснее свяжет исторический фон с психологией действующего лица и введет его вместе с репликами собеседника внутрь монолога. Основной художественный принцип у обоих поэтов, по-видимому, один и тот же: убедительность обстановки зависит от ее связи с психологическим содержанием речей центрального персонажа.

Монолог старого моряка ретроспективен. Ретроспективны обычно и монологи Браунинга, так же как большая часть драматизованной лирики XVIII и XIX веков, начиная с поэтов-сентименталистов. Но воспоминания в лирико-драматических сценах должны быть непосредственны и живы, без этого не будет достаточной драматической напряженности. Это условие считал необходимым Вордсворт и почти всегда соблюдал Браунинг. У Кольриджа отягченная душа ищет исповеди. Этим мотивируется рассказ, подчеркивается его субъективность и оправдывается фантастика. Возмущенность рассказчика и реакция гостя убеждают в том, что видения моряка — несомненная для него реальность, хотя объективно возможно, что это был лишь мираж и галлюцинация. Этим разрешается проблема убедительности сверхъестественного, которая была камнем преткновения для Льюиса.

Так моряк видел, так переживал. Что было на самом деле — остается неизвестным. Возможно, что он видел чудо; возможно, что чуда не было. Верить его свидетельству нельзя. Ценность его рассказа — не в объективной реальности чудесного, а в той истине, которая ему открылась в результате субъективных переживаний: старый моряк благословил морских гадов, так как их сотворила природа и они прекрасны, и этим искупил свой грех. Недостоверное восприятие действительности получает у Кольриджа свое художественное оправдание, так как ведет к утвер-

¹⁵ S. Coleridge. Poems. Oxford, 1912. p. 187.

¹⁶ Ibid., p. 188.

¹⁷ Ibid.

ждению самого общего и основного положения английских романтиков старшего поколения: природа божественна и прекрасна, перед постигшим ее красоту раскроется истина.

«Исповедь» моряка через субъективную правду приводит к утверждению общего тезиса. В этом отношении «Старый моряк» особенно близок «оправдательным» монологам Браунинга. Кольридж подражал фантастической народной балладе. В балладе, в сказке убеждает не фантастика как таковая, а внутреннее художественное осмысление фантастических образов. Переосмыслив психологически и философски прием фольклора, Кольридж перекинул мост от подражательной баллады к психологическому монологу.

Следующий шаг в развитии приемов драматизованной лирики был сделан Байроном в «исповедях» и драматических сценах его романтических поэм. На этом пути Байрон пришел к монологу Мазетты, вставленному в узкую повествовательную рамку. В «Шильонскому узнику» вовсе лишенному повествовательного обрамления.

Указывая на непосредственную связь между ранними поэмами Байрона и поэмами и балладами Кольриджа и Скотта и сравнивая их между собой, В. М. Жирмунский отмечал, что «оригинальную особенность поэмы Байрона образуют лирические признания героев, их эмоционально окрашенная исповедь, которая переводит нас из объективного рассказа о событиях в непосредственно раскрывающийся мир героя».¹⁸

Однако для истории лирического монолога в пределах английской литературы особенно важно не столько субъективная окраска повествования и психология действующих лиц, сколько способность Байрона предомылять собственные чувства через сознание героев. При этом герой оставался близким поэту по мыслям и чувствам и вместе с тем отчужденным от него благодаря условиям, в которых он жил, и тем фактам, которые содержались в его сознании.

Всякий опыт отчуждения лирического субъекта неизбежно приводил к проблеме взаимоотношения лирического героя и авторского «я». Поэты сентиментальной школы стремились ступать противоречие между собой и отчужденным лирическим субъектом, ранние романтики противопоставляли его себе, подчеркивали его чуждость и отыскивали пути, которые позволяли бы достичь психологической убедительности образа. У Байрона лирический герой лишен твердо очерченных границ и свободно взаимодействует с авторским «я». В его поэмах исчезает условная стилизация, которая отличала подражательную балладу, расширилось лирическое содержание и появились новые возможности взаимодействия между субъективными исканиями правды у героя и идейной истиной автора. Лирическая стихия, однако,

¹⁸ В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Л., 1924, стр. 74.

получила у него преобладание над психологической конкретизацией образа. Позднее Браунинг обуздал ее, воссоздав точные исторические условия и психологический момент.

Обстановка у Байрона — фон для героя. В большинстве случаев ее описывает автор, иногда, например, в «Гяуре», — собеседник (монах) или свидетель главных событий (рыбак). В «Шильонском узнике» она возникает из монолога, но относится к воспоминаниям о прошлом. Где и когда узник говорит свой монолог, остается неясным, неясны и непосредственные причины, которые побудили его передать во взволнованной речи свою историю и трагическую гибель братьев. В «Манфреде», т. е. в сочинении с развитой драматической формой, место действия описано в речах главного героя. Однако и в тех случаях, когда в поэмах Байрона его рисует автор, описание места действия окрашено чувствами героя.

Таким образом, у Скотта обстановка — вне героя, это фон, на котором развивается действие. У Кольриджа она вплетена во внутренний мир действующих лиц, но намечена лишь очень общими штрихами. У Байрона она способствует созданию общего лирического колорита, но не служит средством психологической мотивировки, хотя и неразрывно связана с мироощущением героя. Это шаг по направлению к технике Браунинга. Тесно связав душевный мир отчужденного лирического субъекта с местом действия, он разрешил одну из проблем романтической лирики. Это решение намечается уже у Байрона: описания лишаются у него повествовательной объективности и приобретают лирические черты, которые приближают их к внутреннему миру героя. Этим путем стираются грани между поэтом и героем, и слабеет необходимость в повествовательном обрамлении.

Ближе всего Байрон к монологам Браунинга в речи Уго («Паризина»). Эта речь отличается динамичностью и стремительностью, напоминающими быстрые темпы речи у Браунинга. В отличие от большинства других монологов в поэмах Байрона, это не монолог воспоминаний, а защитительная речь в суде. Здесь ситуация напряженная, тогда как во многих других случаях у Байрона она — сравнительно слабый повод для речей его действующих лиц, а иногда («Шильонский узник») она оставлена вовсе без внимания. У Браунинга, напротив, ситуация как повод для монолога — всегда важное условие. Этот прием, как уже говорилось выше, был предвосхищен Кольриджем. Самый жанр монолога Уго, защитительная речь, естественно сближает его с «оправдательными» монологами Браунинга. Общий характер места действия «Паризины» — Италия эпохи Возрождения — лишняя черта сходства с Браунингом. Стремительность поэтической речи, хотя и в меньшей степени, характерна и для других монологов у Байрона. Эта черта, впрочем, свойственна у него не только драматизированным пассажам, хотя в них она и проявляется очень ярко.

Динамичность поэтической речи часто встречается в английской романтической лирике вообще. Динамичность лирики непосредственного чувства особенно характерна для Шелли, влияние которого на молодого Браунинга неоспоримо. Может быть, самый яркий пример динамики речи у Шелли представляет «Поэма о душе» («Eipsychidion»), которая повлияла на раннюю поэму Браунинга «Полин» («Pauline: A Fragment of a Confession», 1833). Эта динамичность зависит от того, что лирическая тема развивается свободно и мысль запечатлевается в самом процессе своего становления: она излагается не как нечто законченное и завершенное, а как мысль, которая зреет по мере своего претворения в поэтическую речь и для которой неудовлетворенный поэт ищет все новые и новые соответствия. Спонтанность поэтической речи часто приближает произведения романтической лирики к монологу. «Поэма о душе», например, может восприниматься как монолог от лица поэта. Написанная под ее влиянием поэма Браунинга «Полин» — также исповедь поэта в форме монолога. Однако в «Поэме о душе» нет целого ряда черт, необходимых для лирического монолога в собственном смысле слова, т. е. для законченного жанра, каким он появляется в драматической лирике Браунинга. В поэме Шелли нет отчужденного лирического субъекта, нет места действия и отчетливо развитого психологического сюжета, т. е. основных элементов драматизации, типичных для лирического монолога.

В «Раскованном Прометее» есть все признаки драматической ситуации. Тем не менее речи Прометея мало отличаются от лирических произведений Шелли, в которых субъект — сам поэт. Шелли понимал задачу поэта как миссию пророка. Сверхличные темы и патетический, обличающий или пророческий стиль господствуют в большей части его лирики. Образ Прометея — лишь прозрачный мифологический плащ, накинутый на личность поэта-пророка — постоянного лирического субъекта в поэзии Шелли. Это еще одно свидетельство неустойчивости лирического субъекта в романтической поэзии. У английских романтиков он перестает быть неким отвлеченным авторским «я»: он то перевоплощается в лирического героя с отчужденным сознанием, окрашиваясь, однако, личными чувствами поэта, то, оставаясь авторским «я», принимает позу пророка, обличителя или объятого мировой скорбью скептика. Задачи лирики при этом усложняются. Она становится средством убеждения и обличения, но не с помощью рефлексии и логических доказательств, а силой своего эмоционального пафоса и психологического содержания. Героическое, объективное и сверхличное сочетаются с высшей степенью субъективного и личного.

Для Шелли, который ставил перед лирическим творчеством особенно высокие и сложные задачи, связанные с его пониманием пророческой миссии поэта, эта двусторонность лирики распалась в настоящий творческий конфликт, который надлежало

преодолеть. Особая напряженность его поэзии в значительной мере зависит от этого постоянного усилия, направленного на разрешение противоречия личного и сверхличного. В последние годы творчества он, по-видимому, намечал пути для выхода из этого противоречия. Один из этих путей вел к драме.

Огромное и очевидное различие между «Ченчи» и «Раскованным Прометеем» или «Манфредом» заключается в том, что сюжетом «Ченчи» является конкретный исторический эпизод. Шелли изображал в этой драме страсти, которые сам не переживал, и хотел создать произведение искусства, не подчиненное его личным эмоциям и убеждениям и все же проникнутое лирическим пафосом. «Драма, которую я вам посвящаю, основана на грустной действительности, — писал Шелли в посвящении Ли Ханту. — Я отказался от самоуверенности наставника и удовлетворился тем, что рисовал действительные события красками, которые подсказывало мое собственное сердце».

Особенность и превосходство драматического искусства Шелли видел именно в сочетании объективности образа с тем чувством, которое представляет собой внутренний импульс, движущий художником. Он переносит в речи действующих лиц свой обычный тираноборческий пафос, который приобретает тем большую силу, что в «Ченчи» его не окрашивают соображения догматического характера, так как художник перестал быть проповедником и не обязан дать прямой ответ на вопрос, вправе или нет человек мстить и отвечать злом на зло. Поэтому центральными местами драмы останутся лирические, обличительные речи Беатриче. В конечном счете все остальные действующие лица служат лишь для создания ситуации: злодей Ченчи, лицемерный Орсино, покорная Лукреция и невинный Бернардо — фигуры почти мистериальные по своему отвлеченному олицетворению порока и добродетели. Проблемность отличает только образ Беатриче, в котором сосредоточен драматический конфликт. В ее уста вложен весь обличительный пафос Шелли, и она же — лицо, чей поступок требует оправдания. Обличение тирании — это та высшая истина, авторская истина, которая достигается путем анализа конкретного исторического случая, аргументов в пользу субъективной правды, т. е. права Беатриче на месть и оправдания ее преступления.

Таким образом, внутреннее построение «Ченчи» очень близко к основным методам драматической лирики Браунинга, несмотря на законченную форму пятиактной трагедии, написанной в подражание поздним елизаветинцам. Драматическая ситуация создает исключительное положение для центрального действующего лица. Потрясенная душа открывается в речах, которые служат ее оправданию и одновременно утверждению высшей истины: права личности на тираноборчество.

Шелли неоднократно высказывал сомнение, можно ли называть «Ченчи» драмой, подразумевая драму театральную. Он

говорили даже, что если «Марино Фальеро» и «Двое Фоскари» — драмы, то «Ченчи» никак драмой назвать нельзя.¹⁹ Действительно, если рассматривать «Ченчи» на общем фоне творчества Шелли, то эта драма представляется скорее новым видом его лирической поэзии, чем переходом к совершенно новому для него роду творчества. Форма драматического жанра в нем подчинена задачам лирики. Эта форма предоставляла Шелли возможность достичь большей эмоциональной убедительности, вложив свой тираноборческий пафос в уста действующего лица.

Путь, избранный Шелли в «Ченчи», еще раз подтверждает тяготение английской романтической лирики к драматизации. В пределах этой поэзии, в которой драматическое сочетается с лирическим, намечаются те проблемы, которые позднее разрешил Браунинг. Целый ряд основных черт драматической лирики Браунинга выступает ярче и полнее на фоне романтической традиции сочетания лирического с драматическим: способ, которым он создает образ отчужденного лирического субъекта, характер его взаимоотношений с поэтом, незримым режиссером монологической сцены, приемы, которыми достигается убедительность высшей авторской истины, роль обстановки и места действия, значение спонтанности речи и другие черты творческого метода. Вместе с тем изучение Браунинга позволяет лучше понять аналогичные приемы в английской романтической лирике начала века.

В основе этого развития лежала, очевидно, тенденция к расширению лирики, поиски новых средств эмоциональной убедительности, стремление выйти из конфликта между объективным и субъективным в лирической поэзии в область некоей общей, сверхличной истины. Драматизация повышала объективность лирики, не ослабляя силы эмоционального воздействия. Личное становилось достоянием не поэта, а героя, драматическая ситуация оправдывала и объясняла эмоциональную напряженность. Оказывалось возможным смотреть на мир чувств чужими глазами, но это «чужое» насыщалось и окрашивалось идейным и эмоциональным содержанием авторского «я».

Полной драматической объективности не получалось, но достигалось известное приближение к ней, вместе с тем сохранялась убедительность глубокого личного чувства. Естественно, что взаимоотношения отчужденного лирического субъекта и авторского «я» были при этом центральной художественной проблемой, по сравнению с которой остальные моменты драматизации имели преимущественно служебное значение.

Одна из этих подчиненных, но все же важных задач заключается в том, чтобы создать драматическую ситуацию для монолога и на этой основе обусловить временем и местом характер и психологию центрального персонажа. Историческое и полуисто-

¹⁹ P. B. Shelley. Poems. Oxford, 1912, p. 271 (см. подробнее стр. 104).

рическое начинало получать свое место в лирике. Общее стремление романтиков к историзму сказалось и здесь. В творчестве Браунинга этот историзм получил значительно более полное развитие, но свое начало он ведет от поэтов-романтиков. Первым видом драматической лирики была подражательная баллада, затем началась драматизация лирической повести, в творчестве романтиков возникли лирическая драма и лирический диалог и монолог. Первоисточником этого синкретизма была народная баллада. Образцов для сочетания лиризма с драматической объективностью английские романтики искали прежде всего в народном творчестве.

ШЕКСПИРОВСКИЕ ОБРАЗЫ КНИЖНОЙ ДРАМЫ (первая половина XIX века)

Творчество Шекспира для английских романтиков было непревзойденным образцом характерологического искусства. В конце XVIII и в начале XIX столетия учение о характере заняло первенствующее место в сочинениях, которые английские авторы посвящали Шекспиру. Шекспира-психолога они часто предпочитали Шекспиру-философу и тем более Шекспиру-драматургу. Август Шлегель упрекал англичан в том, что среди них «весьма редко встречается критик, поднявшийся до рассмотрения произведений Шекспира в целом».¹

Со своей стороны английские писатели нередко возражали против чрезмерной философичности и недостаточной, по их мнению, конкретности немецкой критики. Восхищаясь «Лекциями о драме» Шлегеля, Уильям Хэзлит, однако, замечал, что его мистицизм неприемлем для английского читателя.²

Впоследствии в статье 1847 года об «Истории литературы XVIII века» Шлоссера Томас де Куинси выразил чисто английскую точку зрения, противопоставив английскую критику немецкой и осудив «привычку (которая распространилась в Англии за последние пятьдесят лет) отдавать странное предпочтение немецким критическим трудам (особенно трудам о Шекспире), как будто они лучше и философичнее (потому что туманнее), чем английские... В отношении настоящего, полезного толкования драм Шекспира и скрытой в них философии, — говорил де Куинси, — наши собственные отечественные критики дали гораздо больше, чем Германия... В частности, я нахожу в кратком эссе Моргана о характере Фальстафа гораздо больше верных и тонких мыслей, чем во всех туманных комментариях рейнских и дунайских трансценденталистов».³

¹ Сб. «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1935, стр. 60.

² W. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*. London, 1870, p. X.

³ S. K. Proctor, *Thomas de Quincey's Theory of Literature*. Univ. of Michigan Press, 1943, p. 42.

Эссе Моргана оказало огромное влияние на английскую романтическую критику и на анализ шекспировских образов у Кольриджа и Хэзлита.⁴ Так Морган настаивал, что у Шекспира главное значение приобретают характеры и сюжет никогда не заслоняет образ. При этом естественность и убедительность образа, по мнению Моргана, сильно выигрывает оттого, что зритель узнает об отдельных моментах сюжета из речей персонажей, которые свободно упоминают о фактах, еще не известных зрителю. Далее Морган приходил к выводу, что участие шекспировского персонажа в сценическом действии менее важно, чем его психологическая характеристика и все, что зритель узнает о нем из монологов. В психологической характеристике, по Моргану, заключены внутренние конфликты, которые и составляют истинный драматизм пьесы. Поэтому он допускал, что герои Шекспира в конечном итоге все же «драматические создания».⁵

Мысль, намеченная у Моргана, получила гораздо более полное и определенное выражение у Кольриджа. Перечисляя особенности шекспировских драм, он отмечал: «Драматический интерес у Шекспира не зависит от сюжета, как у других писателей: сюжет всего лишь канва и больше ничего».⁶ К этой мысли Кольридж неоднократно возвращается в своих лекциях и заметках о Шекспире и развивает ее дальше: «Шекспир никогда не заботился о том, чтобы продумывать сюжеты. Для него было достаточно выбрать из числа уже изобретенных и записанных такой сюжет, который обладал бы двумя достоинствами или одним из них: подходил бы для особых задач его творчества и был бы закреплен в народных традициях, следовательно, был бы связан с именем героя, о котором мы часто слышали и судьба которого нам так хорошо известна, что нам остается только желать увидеть самого человека! Итак, именно с самим человеком — с Лиром, с Шейлоком, с Ричардом — Шекспир нас и знакомит. Опустите первую сцену „Лира“, и ничто не изменится, опустите первую и вторую сцену „Венецианского купца“ — результат будет тот же. Это действительно общее правило».⁷

В других случаях Кольридж дополняет эту мысль указаниями на значение исторических элементов у Шекспира. По мнению Кольриджа, роль истории в разных пьесах Шекспира различна, но эти различия зависят не от простого количественного соотношения между историческими фактами и вымыслом, так как в «Макбете» столько же исторических событий, сколько в любой хронике. Между тем «Макбета» мы исторической пьесой не на-

⁴ M. Morgan. An Essay on the Dramatic Character of Sir Falstaff. 1777. См. подробнее: R. W. Babcock. The Genesis of Shakespeare Idolatry. Univ. of North Carolina Press, 1931.—Ch. XV.

⁵ R. W. Babcock. op. cit., p. 165.

⁶ S. Coleridge. Shakespeare. Ben Jonson, Beaumont and Fletcher, Notes and Lectures. London, 1875, p. 66.

⁷ Ibid., p. 67.

зываем. Дело, очевидно, заключается в более тонком взаимоотношении истории и вымышленного сюжета. В хрониках исторические события, по определению Кольриджа, становятся главными элементами сюжета. В других пьесах исторические события подчинены вымышленному сюжету.⁸

Согласно Кольриджу, ни сюжет, ни построение драмы не важны сами по себе. Они служат только материалом для нравственного урока и канвой для создания характеров, в которых и заключена главная ценность шекспировской драмы. В этом смысле характер представляет собой конечное и суммарное воплощение всего того, что Шекспир заимствовал из своих источников. Отсюда следует, что черты личные и типические у Шекспира сливаются воедино.⁹

Характеры Шекспира для Кольриджа — гениальное разрешение противоречия индивидуального и общего, временного и вечного. Особенности эпохи и национальности, а также субъективные черты и страсти человека совмещаются в личности, через которую Шекспир открывает читателю или зрителю вечные законы природы и нравственности: «У Шекспира разнородное соединяется вместе, как в природе. . . Всеобъемлющее значение личности героя у Шекспира возможно в результате примирения противоположностей». Кольридж отмечает у Шекспира «замечательное умение следовать великому закону природы, согласно которому противоположности стремятся притягивать друг друга и взаимодействовать одна с другой».¹⁰

Из этого, однако, не следует, что Шекспир остается бесстрастным наблюдателем. С точки зрения Кольриджа, это исключало бы возможность нравственных выводов, которые Шекспир ищет в каждом сюжете. С другой стороны, Кольридж утверждает, что прямое изложение авторского мнения Шекспиру совершенно чуждо. Таким образом, Шекспир должен и скрываться за своими героями, и сочувствовать им, чтобы изнутри каждого образа направлять развитие сюжета, и в результате приводить к выводам, соответствующим нравственной идее драмы. Шекспир достигает этого тем, что ставит себя на место героя и как бы сам в него перевоплощается: «Один из способов, которым Шекспир создает образ, заключается в том, что он представляет себе какое-либо интеллектуальное или нравственное свойство, а затем ставит себя, Шекспира, таким путем нравственно искалеченного и больного, в те условия, в которых находится его герой».¹¹

Другие английские критики романтического периода шли примерно тем же путем, который избрал Кольридж. Уильям Хэзлит посвятил целый труд характерам Шекспира. В искусстве характеристик он видел основное достоинство творчества Шек-

⁸ Ibid., pp. 123—125, 161.

⁹ Ibid., p. 157.

¹⁰ Ibid., p. 64.

¹¹ Ibid., p. 203.

спира. Подобно Кольриджу, Хэзлит отмечает, что в шекспировских образах объединены противоположные черты. Так, Ричард III «высокомерен, несдержан, смел и коварен, у него тонкий ум, он уверен и в своей силе, и в своей хитрости, он высоко вознесся благодаря своему происхождению и еще выше благодаря своим талантам и преступлениям... Основы характера Ричарда — это смесь интеллектуальной силы и нравственной испорченности».¹² Так же, как и Кольридж, Хэзлит усматривает у Шекспира подчинение исторических тем психологическим и нравственным задачам драматургического творчества. В еще большей мере, чем Кольридж, он выделяет умение Шекспира вносить нравственные истины, скрываясь за своими героями и предоставляя читателю самому приходить к окончательным выводам.

Гениальность Шекспира, по мнению Хэзлита, проявляется прежде всего в том необычайном искусстве, с которым он побуждает нас думать и чувствовать вместе с его героями и поверить в их реальность. «Гамлет всего лишь имя, его речи и слова — лишь досужий вымысел поэта. Что же, следовательно, они не реальны? Они столь же реальны, как наши собственные мысли. Их реальность — в сознании читателя. Мы становимся Гамлетом... Что бы ни случилось с Гамлетом, мы все применяем к себе... Он — великий моралист, и к нему стоит прислушаться, потому что он рассуждает о собственных чувствах и переживаниях... Мы читаем мысли сердца, мы ловим живые страсти по мере их возникновения. Другие драматурги очень хорошо толкуют и парафразируют природу, Шекспир предлагает нам оригинал так, чтобы мы могли судить сами. Это очень большое преимущество».¹³

Подобная точка зрения таила в себе известную опасность: при дальнейшем развитии этого подхода к характерам шекспировских героев они могли легко представиться как плод чистого воображения и оторваться от действительности. Именно так и судил менее проникательный, чем Хэзлит, критик Чарльз Лэмб. Упрощая теорию Кольриджа, Лэмб заявлял: «Шекспир брал свои характеры из воображения, а не из жизни».¹⁴

Между тем основоположник английской романтической критики Кольридж, следуя традиции Моргана, признавал познавательный исторический интерес характеров Шекспира. По его мнению, Шекспир при этом опирался на факты действительности, которые он находил в источниках, и на собственные наблюдения над жизнью. Воображение помогало затем обогатить сюжет так, чтобы стало возможным сделать из него моральный вывод, соответствующий задачам Шекспира.

¹² W. Hazlitt. Characters of Shakespeare's Plays, pp. 162—163.

¹³ Ibid., p. 74.

¹⁴ A. Ralli. A History of Shakespeare Criticism, vol. I. London—Oxford, 1932, p. 142.

Хэзлит со своей стороны верил в историческую правдивость даже «Гамлета».

Как для Кольриджа, так и для Хэзлита самое ценное свойство Шекспира заключалось в его способности переноситься в любые условия и перевоплощаться в своих действующих лиц, а затем, наблюдая за собственными душевными движениями, изучать законы человеческого сознания и человеческой нравственности. Эта чудодейственная способность позволяла ему придавать своим образам необычайную убедительность, реальность и естественность. При этом весь процесс созидания был для Шекспира подчинен конечным итогам, т. е. раскрытию общих нравственных законов. Эти законы обуславливали все развитие характера и его построение в драме. Моральные выводы вытекали из восприятия образа во всей совокупности его противоречивых черт.¹⁵

В качестве примера Кольридж указывает на Полония. Полоний — не шут. У него большой жизненный опыт, но он уже стар, и знание людей и государственных дел сочетается в нем с негибкостью ума и ограниченностью взглядов. Гамлет судит Полония односторонне. Он видит в нем личного и политического врага, а педантизм и предрассудки старого сановника претят молодой пылкости Гамлета. Поэтому Кольридж считает необходимым противопоставить мнению Гамлета о Полонии то чувство глубокого почтения, которое он оставил в памяти своих детей, Лаэрта и Офелии. Таким образом, противоположности в характере Полония, его житейская мудрость и старчески негибкий ум, обнаруживаются косвенным путем, на основе мнений разных действующих лиц. Отсюда возникает проблемность характеров, которые часто допускают различные толкования. «Характеры персонажей, подобно тому как бывает в жизни, читатель угадывает сам — никто ему полных характеристик не предлагает. И стоит отметить, что характеры шекспировских образов, как это постоянно бывает и с характерами живых людей, часто понимаются неверно и почти всегда различно разными читателями».¹⁶

Таким образом, в Англии, как и в Германии, критика романтического периода постоянно выдвигала понятие интроспективности при оценке Шекспира и видела в его характерах пример гениального познания мира посредством наблюдений над внутренним миром человека. При этом внутренний мир героя соотносился с миром автора, который как бы изучал самого себя, стремясь перевоплотиться в героя и перенестись в условия его жизни. Гениальность Шекспира усматривалась в его способности сводить все противоречия в единое целое. В результате его творче-

¹⁵ Эта концепция английских критиков близка к теориям А. Шлегеля, хотя Кольридж, как известно, яростно отрицал свою зависимость от Шлегеля.

¹⁶ S. Coleridge, *op. cit.*, p. 68.

ство приобретало в глазах романтиков необычайную многосторонность.

Они полагали, что во внутренний мир героев Шекспир приносит собственные субъективные переживания и вольный вымысел творческой фантазии. Отождествляя себя со своим героем, Шекспир познавал действительность в том отражении, которое она получала в душе вымышленного персонажа. Для романтиков это было особенно важно потому, что позволяло им усматривать в творчестве Шекспира путь к примирению романтического противоречия между миром и «я», между общим и частным, объективным и субъективным. Косвенные доводы, направленные на утверждение вечных нравственных истин, которые романтики стремились найти у Шекспира, они рассматривали как выражение «авторской правды». Вместе с тем в Шекспире видели поэта, совершенно чуждого нарочитой тенденциозности, т. е. совершенно противоположного просветителям по своим склонностям. В его творчестве находили сочетание субъективной точки зрения на мир с объективным методом в трактовке сюжета, особое внимание к внутренним переживаниям с убедительным и верным изображением внешней действительности.

Таким образом, сказывалось, что основная ценность шекспировских драм заключается в нравственных истинах. Они скрыты в художественных образах и познаются только при условии тончайшего анализа сложных и многосторонних характеров. Очевидно, что при этом главное внимание сосредоточивалось на монологах, которые получали самодовлеющее значение и воспринимались как бы обособленно от всей пьесы в целом. Отсюда многие авторы начала XIX века приходили к утверждению, что для того, чтобы правильно понимать драмы Шекспира, их следует читать, а не смотреть на сцене.

Сложное единство построения в драматургии Шекспира разбивалось на куски. Творения величайшего драматурга превращались из театральных пьес в драматические поэмы для чтения. Статью о Шекспире Гёте начал словами: «Самое высшее, чего может достигнуть человек,—это сознание собственных переживаний и мыслей. Это открывает ему также путь к тому, чтобы глубоко проникнуть в чуждое мироощущение».¹⁷ В конце этой статьи Гёте выражал убеждение в том, что в оригинальном своем виде (т. е. не в сценических переделках) «пьесы Шекспира лучше годятся для чтения, чем для постановки на сцене».¹⁸

Хэзлит считал, что только некоторые из трагедий Шекспира пригодны для сцены, например «Ричард III». По поводу «Короля Лира» он категорически утверждал, цитируя Чарльза Лэма: «Лира играть нельзя. Жалкие машины, подражающие буре, не

¹⁷ J. W. Goethe. Shakespeare und kein Ende (1813—1816). Goethes sämtliche Werke. Jubiläums Ausgabe, Bd. XXXVII. Stuttgart—Berlin. S. 37.

¹⁸ Ibid., S. 50.

лучше способны выполнить свое назначение и дать представление о буре, которая бушует вокруг Лира, чем способен любой актер изобразить нам Лира. Его величие измеряется не телесными, а интеллектуальными мерами. Взрывы его страстей ужасны, как вулканы. Это — бури, которые переворачивают море и обнажают морское дно, душу Лира со всеми ее богатствами. Плоть и кровь для этой задачи слишком ничтожны, да и сам Лир ими пренебрегает. Между тем на сцене мы ничего не видим, кроме его телесной немощи и слабости, бессилия его гнева. Напротив, когда мы читаем пьесу, мы Лира не видим, но мы сами проникаем в его душу...»¹⁹ Лэм утверждал: «Характеры Шекспира... это темы для размышления!»²⁰ Кольридж любил повторять, что следовало бы издать закон, запрещающий представление пьес Шекспира на театральных подмостках.²¹

В романтический период как немцы, так и англичане называли Шекспира «поэтом» и говорили о его драматургии как о «поэзии».²² Кольридж считал пьесы Шекспира совершенно особым жанром и предлагал называть их *romantic dramas* или даже *dramatic romances*.²³ Последний из этих двух терминов напоминает о значении, которое понятие «romance» получило в поэтике конца XVIII и первой четверти XIX столетия, особенно в теории жанра. Как и пьесы Шекспира, средневековый роман и различные формы современных подражаний стихотворному и прозаическому роману средневековья часто служили для оправдания романтического жанрового новаторства.²⁴ В середине XIX века Роберт Браунинг развил в новом направлении драматическую лирику и воспользовался термином Кольриджа в заглавии одного из своих сборников: «*Dramatic Romances and Lyrics*». Хэзлит называл трагедии Шекспира и других елизаветинских драматургов либо «историческими», либо «поэтическими» трагедиями.

Превращая пьесы Шекспира в драматические поэмы, романтики стирали традиционные жанровые различия. Это особенно заметно у позднейших критиков, связанных с романтическими традициями, например у Томаса де Куинси. «Прогулка» Вордсворта и драмы Шекспира принадлежали, по его мнению, к одному и тому же виду литературного творчества, так как они от-

¹⁹ W. Hazlitt, op. cit., p. 124.

²⁰ Ch. Lamb, *Dramatic Essays*. London, 1891, p. 183 (cp. R. W. Babbcock, op. cit., pp. 219—220).

²¹ S. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, coll. by Th. Ashe. London, 1893, p. 289, foot-note.

²² Cp., например, подзаголовок статьи Гете «Shakespeare und kein Ende» — «Shakespeare als Dichter überhaupt» и заглавие статьи Кольриджа «Shakespeare, a Poet Generally».

²³ S. Coleridge, *Notes and Lectures*, Liverpool, 1875, pp. 25, 26.

²⁴ Cp. W. Scott, *Essay on the Drama* (1819), *Essay on Romance* (1824), Horace Walpole (*Novelist's Library*, 1821—1824).—*Miscellaneous Prose Works*, vol. III—IV. Paris, 1837.

личались живописностью. Аналогичным образом он объединял «Потерянный рай» и трагедии Эсхила на том основании, что им присуща эпическая скульптурность.²⁵

[Таким образом, романтики создавали своеобразную теорию драматической поэзии, которая становилась в их глазах образцом высшего поэтического искусства. Она обладала, с их точки зрения, глубокой познавательной ценностью. Это достигалось главным образом благодаря тончайшему характерологическому мастерству и способности погружаться во внутренний мир героев. Драматическая характеристика приобретала при этом значение основного средства, способного разрешать самые сложные и высокие задачи поэтического творчества. Герой драмы переставал ощущаться как персонаж театральной пьесы. Он превращался в центральную фигуру драматической поэмы и безраздельно над ней господствовал. Сюжет, действие, прочие персонажи драмы воспринимались как нечто второстепенное, почти ненужное.

На рубеже двух столетий на Шекспира смотрели как на неиссякаемый источник, в котором можно было найти все, что нужно для романтической драмы: исторические сюжеты,²⁶ вольную композицию, мелодраматические²⁷ и устрашающие эффекты,²⁸ речевые архаизмы²⁹ и главное — непревзойденное богатство характеров.

В подражаниях Шекспиру появилась склонность усиливать черты живописной поэтичности, увеличивать размеры монологов и обильно пересыпать их лирическими пассажами. Так, для Джемса Шеридана Ноулза Шекспир был постоянным образцом, и его самая известная пьеса «Кай Гракх» основана на «Кориолане». Английский критик Эллардайс Николл считает возможным назвать эти подражания «поэтическими» или «полупоэтическими» пьесами.³⁰

²⁵ S. K. Proctor, op. cit., p. 171.

²⁶ См. R. Fricker. *Das Historische Drama in England*. Bern, 1940, S. 54.

²⁷ В 1813 году «Ромео и Джульетта», например, была переработана в мелодраму и поставлена на сцене.

²⁸ Подделка Айрленда «Вортигери и Ровенна» (1796), которую он выдавал некоторое время за вновь найденную пьесу Шекспира, написана в традициях Уолпола и немецкой литературы «страха и ужаса». Доверчивость, с которой в Англии первоначально отнеслись к подделке, говорит о том, насколько в сознании людей того времени имя Шекспира тесно сплелось с сочинениями «готической» школы. См. подробнее: M. Summers. *The Gothic Quest*. London, [1940].

²⁹ «Эдинбургское обозрение» (февраль 1812) в рецензии на пьесы Джонны Бейлди замечает, что «публика глотает массу чепухи» только потому, что автор уверяет ее, будто он подражает Шекспиру, и затем приводит целый список архаизмов, постоянно повторяющихся в шекспиризированной драме.

³⁰ A. Nicoll. *A History of Early Nineteenth Century Drama*, vol. I. Cambridge, 1930, pp. 170—171.

Своеобразный эксперимент в области претворения шекспировских характеров в книжной драме представляют собой пьесы Джоанны Бейлли. Первый сборник своих драматических сочинений она назвала «Пьесами о страстях» («Plays on the Passions», 1798). В подзаголовке второго сборника («Plays on the Passions», 1802) стояло: «Серия пьес, представляющих собой попытку дать разбор душевных страстей, каждая страсть является темой одной из трагедий или комедий этого сборника». Совершенно очевидно, что Бейлли ставит перед собой психологическую задачу. На деле замысел сводился к тому, что Бейлли выбирала из драм Шекспира героя, который, по ее мнению, лучше всего подходил для того, чтобы показать воздействие той или иной «сильной» страсти на человека. Если темой ее трагедии была ревность, то прототипом главного героя служил Отелло. Тема трагедии «Этвальд» — честолюбие, и поэтому образцами для главного героя она выбирает Макбета и Ричарда III. Бейлли описывает характер своих героев в длинных монологах. Исторический колорит поддерживается у нее более или менее удачной архаизацией языка с заимствованиями из текста шекспировских пьес.

285961 Как и следовало ожидать, многие из шекспиризированных пьес для сцены не годились вне зависимости от того, были они предназначены для театра по замыслу авторов или нет. Эти пьесы были слишком отвлеченны, слишком вяло построены с точки зрения развития действия и чересчур многословны. Из большого числа пьес Джоанны Бейлли только одна, «Де Монфор», была поставлена на сцене.

Преклонение перед Шекспиром-поэтом в ущерб Шекспиру — великому драматургу действительно создавало почву для развития книжной драмы. Усиленное внимание английской критики к вопросам драматической характерологии в сочетании с ее недоверчивым отношением к чрезмерной умозрительности могло также оказаться благоприятным для этого жанра. Внимание привлекалось к одному из важнейших средств, способных лечь в основу серьезной драмы для чтения — к психологической характеристике. Вместе с тем теоретическое осмысление Шекспира оставалось в рамках, которые не позволяли абстрактным рассуждениям отдалить его от поэтов, искавших у него решения для собственных творческих проблем.

Совершенно бездоказательно, однако, предположение некоторых позднейших критиков, будто романтический культ Шекспира помешал множеству второстепенных писателей успешно подвизаться на поприще театральной драматургии. Тораздо вероятнее, что многие из них избрали драму потому, что драматичность становилась в это время качеством, которое приветствовали последователи романтической поэтики в любом литературном жанре: в балладе, в поэме, в романе или повести. Она сообщала живость изложению, позволяла приблизить героев к читателю, благоприятствовала отображению местного или исторического

колорита, ломала преграды между жанрами, установленные классической школой, и, наконец, позволяла автору выражать собственные идеи, более или менее успешно скрываясь за действующими лицами.

Все эти достоинства привлекали адептов нового направления. В этом смысле шекспиризированная книжная драма входила в общее русло литературного развития как одна из самых ярких форм драматизации поэтических сюжетов. При этих условиях театральный успех становился для некоторых авторов хотя и очень желательной, но все же второстепенной целью. Драматическое сочинение должно было быть прежде всего поэтичным и вводить во внутренний мир героев. Другими словами, авторы книжной драмы были скорее поэтами, избравшими драматическую форму потому, что они находили в ней качества, ценные с точки зрения эстетических критериев своего времени, чем драматургами, против воли соскользнувшими в область, чуждую их стремлениям.

Тем не менее автор многих трудов по истории английской драмы Эдвардс Николл высказывал без обиняков довольно парадоксальное мнение, согласно которому именно увлечение Шекспиром и драмой его времени было главным препятствием на пути развития серьезной театральной драмы в Англии начала XIX века. Величие Шекспира «туманило ясность взгляда» как драматургов, так и критиков, и, «возможно, для английской драмы было бы лучше, если бы Шекспир, Отуэй и Мэссинджер были забыты или во всяком случае их влияние полностью устранено из области драматургического творчества нового века».³¹

Убедившись, что серьезная театральная драма многим второстепенным авторам не удавалась, Николл отмечает, что и самые знаменитые поэты этого периода часто терпели неудачу в этой области. Причину он видит в якобы высокомерном отношении поэтов-романтиков к театру. Они одинаково презирали «плебейские вкусы галерки» и мешанские требования буржуазной публики. Театр представлялся романтикам пустой забавой для толпы. Они предлагали ему пьесы, в которых излагали свои философские и политические воззрения, мало заботясь о том, насколько эти сочинения соответствуют возможностям сцены. Поэтому театральная драматургия перешла из рук корифеев литературы к авторам второго или даже третьего разряда, а они по слабости своего таланта не могли создать серьезной драмы. Романтики, следовательно, оторвались от театра, и им не оставалось ничего иного в области драмы, как обращаться к славному прошлому, к «золотому веку» Шекспира.

Шекспир, таким образом, превращается из источника вдохновения в помеху или в прибежище неудачников. К нему обращались не потому, что считали его творчество ценнейшим нацио-

³¹ Al. Nicoll, *op. cit.*, p. 206.

нальным наследием, и не потому, что искали у него ответа на острые литературные вопросы века, а лишь оттого, что признавали свое бессилие и утешались, оглядываясь на славное прошлое. Подобное бегство в прошлое было бы, конечно, естественным для авторов, которые, согласно Николлу, относились с надменным высокомерием к общению с массами.

Не говоря уже о том, что взгляд Николла противоречит всем демократическим тенденциям, отличавшим английскую романтическую литературу, вряд ли справедливо упрекать всех великих писателей начала XIX века в презрительном равнодушии к театру. Во многих отношениях театр этого времени их действительно мало удовлетворял. Однако относиться критически к недостаткам театральной культуры еще вовсе не значит презирать театральное искусство в принципе за его «привлекательность» для масс. Если Байрон в итальянский период своего творчества был недоволен английским театром и далек от него, то это было вызвано особыми биографическими обстоятельствами и общим отношением Байрона к Англии и к английской культуре в это время. В конце лондонского периода он, несомненно, интересовался театром. Со своей стороны Шелли искренне желал увидеть «Ченчи» на сцене.³²

Шелли и другие романтики увлекались мыслью о создании общественно значимой драмы и мечтали сделать для своего века то, что елизаветинцы совершили в эпоху Возрождения. Поэты XIX века вдохновлялись Шекспиром, однако они не были его подражателями. Может быть, они именно потому не создали драм, которые пользовались бы прочным театральным успехом, что недостаточно подражали ему и предпочитали вычитывать из него то, что соответствовало направлению их собственного творчества. Они не переняли у него театральное мастерство и не поняли до конца секрет его близости к народным массам, хотя вопрос о народности шекспировского творчества постоянно находился в их поле зрения.

В предисловии к «Ченчи» Шелли указывал, что его образцы — елизаветинцы и греческая драматургия, Шекспир и Софокл. «Золотой век» шекспировской драмы представлялся ему результатом подъема общественного духа после Реформации в Англии (предисловие к «Раскованному Прометею», 1819). Это мнение вполне соответствовало общему представлению Шелли о роли поэта в общественной жизни страны: «Поэт — самый верный провозвестник, спутник и соратник народа, пробуждающегося для того, чтобы предпринять благотворные преобразования».³³

³² Об интересе Шелли к театру см.: И. Неупокоева. Революционный романтизм Шелли. М., 1959, стр. 355—362.

³³ P. B. Shelley. A Defence of Poetry. Shelley's Prose Works ed. by H. Shepherd, vol. VII. London, 1888, p. 38.

Драма «Ченчи» была создана в знаменательном 1819 году, когда манчестерские события пробудили в Шелли надежду на возможность революционных событий в Англии. Предназначая ее для сцены, Шелли рассчитывал, что, в отличие от его прежних сочинений, эта драма окажется полностью понятной и доступной для масс и встретит у них сочувственный прием.³⁴

Влияние Шекспира на трагедию «Ченчи» не раз подвергалось исследованию.³⁵ Многие в ней соответствуют тому пониманию Шекспира, которое утвердилось в английской критике в начале столетия и позволяло воспринимать его драмы скорее как поэмы, чем как пьесы для сцены. Шелли говорил, что более близким к нему по времени образцом послужила драма Кольриджа «Раскаяние» («Remorse»);³⁶ По словам Кольриджа, он «излагал и доказывал в ней некоторые из своих любимых абстрактных идей».³⁷ Абстрактность, конечно, не чужда и «Ченчи». Этическая проблема господствует в драме Шелли над всем остальным, и склонность романтиков выделять центральную героическую фигуру с ее нравственными и психологическими проблемами проявляется отчетливо.

Романтическим теориям соответствуют и пояснения Шелли к замыслу драмы, изложенные в предисловии. В основу он положил принцип, согласно которому «высшее нравственное назначение самого высокого драматического искусства заключается в том, чтобы научить человеческое сердце познать самого себя путем наблюдений над своими эмоциями сочувствия или отвращения». Своей цели Шелли надеется достигнуть силой воображения, «бессмертного бога, который должен облечься в плоть и кровь для того, чтобы спасти человечество от пагубных страстей». Благодаря своему чудодейственному могуществу, воображение «возвышает низкое и снижает возвышенное до уровня полной доступности, набрасывая на все отблеск собственного величия».³⁸ В записях Шелли сохранился первоначальный вариант предисловия, в котором он заканчивал это рассуждение о роли воображения в драматическом искусстве словами: «Замечательные творения Шекспира — вечный пример и доказательство этой теории».³⁹

В этой части предисловия мысли Шелли очень близки к идеям

³⁴ P. B. Shelley. Poems. London—Oxford, 1912, p. 333 (Note on the «Cenci» by Mrs Shelley).—Дальнейшие ссылки на поэзию Шелли по этому изданию.

³⁵ Cp. D. L. Clark. Shelley and Shakespeare. Publications of Modern Languages Association, March 1939, pp. 278—281; E. S. Bates. A Study of Shelley's Drama the Cenci, New York, 1908, p. 55 (оба автора проводят преимущественно параллели с «Макбетом» и «Королем Лиром»); E. M. Taylor. Shelley and Shakespeare. Essays in Criticism, vol. III, 1953, pp. 367—368.

³⁶ P. B. Shelley. Poems, p. 333.

³⁷ См. J. D. Campbell. S. T. Coleridge, 1894, p. 191.

³⁸ P. B. Shelley. Poems, p. 234.

³⁹ D. L. Clark, op. cit., 277.

Кольриджа и, в частности, к его восприятию Шекспира. Сожалея о политическом ренегатстве Кольриджа, Шелли тем не менее высоко ценил его, помнил наизусть многие из его стихов и был знаком с его философскими и литературными теориями.⁴⁰

Для того чтобы достигнуть своей цели, автор «Ченчи» считал необходимым отказаться от прямого выражения своих собственных убеждений и скрыться за действующими лицами, вникнув в их мирозерцание, как бы для него далеко и чуждо ни было миропонимание католической Италии XVI столетия. «Я пытался как можно точнее представить действующих лиц такими, какими они, вероятно, были на самом деле, — говорил Шелли, — и стремился избежать ошибки, не допуская, чтобы они действовали под влиянием моих собственных представлений о добре и зле, о правде и неправде и превращались в холодные олицетворения моих собственных мыслей под тонкой личиной имен и событий XVI столетия. Они изображены как католики, и католики с глубокой печатью религиозности».⁴¹ Шелли желал, чтобы зритель пришел к собственным выводам, которые подскажет ему содержание драмы. По его словам, осуждая или оправдывая Беатриче, человек невольно погружается в волнующий анализ мельчайших подробностей (*anatomizing casuistry*) ее судьбы и ее мук.⁴²

Беатриче для Шелли не только драматический образ, не только действующее лицо — она носительница главной идеи драмы, которую, по убеждению Шелли, надлежит услышать всему миру. Обстоятельства ее жизни, ее поступки и ее горе — всего лишь внешнее обличье этой идеи. Поэтому она превращается частично в символ отвлеченной мысли и соответствует общей склонности Шелли к абстрактности и мифотворчеству. «Преступления и страдания, среди которых Беатриче действует и мучится, — говорит Шелли в предисловии, — подобны маске и плащу, в которые обстоятельства ее одели для того, чтобы она смогла воплотить в себе эти страдания и эту преступность на сцене мира».⁴³

В результате этическая проблема, связанная с образом Беатриче, приобрела широкий и захватывающий читателя интерес, но в ее характере, естественно, нет той полноты и многосторонности, которую поклонники Шекспира находили у него и желали увидеть в драмах его подражателей. «Анатомизирующему» анализу, о котором говорил Шелли в предисловии, он подверг прежде всего дилемму Беатриче, а не ее характер. Многогранность ее образа зависела не столько от различных черт ее натуры, сколько от неожиданных решений, к которым она приходит под давлением исключитель-

⁴⁰ P. B. Shelley. Poems, p. 524 (Note by Mrs Shelley); R. Ackermann. Quellen zu Shelley's poetischen Werken. Erlangen, 1890; E. Dowden. The Life of P. B. Shelley, vol I. London, 1890, p. 472.

⁴¹ P. B. Shelley. Poems, p. 273.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 275.

ных обстоятельств и вопреки природным свойствам своей души. Бесчеловечная извращенность ее отца открывается внезапно, поражая безмерной преступностью, к которой не могла ее подготовить даже его прежняя жестокость к своей семье. Для Беатриче нет выхода, который полностью был бы оправдан, и разумные рассуждения не могут ей помочь. Решение, которое она приняла, возникло в результате неудержимого протеста в момент сильнейшего аффекта. Отсюда, по мнению Шелли, трагизм ее образа: «Мсть, отмщение, искупление — пагубные ошибки. Если бы так думала Беатриче, она была бы и лучше, и мудрее, но она не стала бы трагическим образом».⁴⁴

Граф Франческо Ченчи ближе, чем Беатриче, к романтическому пониманию шекспиризованного образа, потому что в нем отражен «дух» эпохи. С одной стороны, граф Ченчи впитал культуру позднего итальянского Возрождения, с другой — в нем сосредоточены все пагубные результаты могущества папских прелатов и произвола крупных феодалов, все последствия чудовищного лицемерия католической церкви и все презрение светских и духовных властей к правам личности. Эти темные черты настолько сгущены, что граф Ченчи превращается в свою очередь в символическую фигуру и становится орудием обличения не только феодальных порядков Италии далекого прошлого, но и деспотизма всех времен, в том числе и бесправия, царящего в современном обществе. Ченчи сродни злодеям елизаветинской драмы по своей безграничной жестокости, коварству и уму и очень далек от них по отвлеченному прямолинейному построению образа.

Трагедия и была задумана не как сложная психологическая драма, а как пьеса, которая должна была увлечь простых людей своей нравственной проблемой, поразив их воображение ужасом ситуации, в которой находится Беатриче. Чувство отвращения, которое у зрителя должно было вызвать страшное преступление графа Ченчи, казалось Шелли важным средством воздействия, и он стремился развить эмоциональные возможности сюжета. «История Ченчи действительно чудовищная и страшная до крайности: изображение ее на сцене в сколько-нибудь сухих тонах совершенно недопустимо», — говорил он в предисловии к драме.⁴⁵ Он находил возможным выделить отвлеченную идею драмы с тем, чтобы «наслаждение, которое доставляет поэзия этих бурных мук и преступлений, несколько уменьшила болезненное ощущение при лицезрении нравственной извращенности».⁴⁶ Слегка смягченный этим способом страшный сюжет должен был натолкнуть зрителя на размышления, которые Шелли надеялся в нем вызвать.

⁴⁴ P. B. Shelley. Poems, p. 273.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

Значение, придаваемое Шелли эмоциям страха и ужаса, соответствовало тенденциям современной драмы. Для него, однако, устрашающее — подсобное средство. Оно не заслоняет характеры действующих лиц, а дает повод для изображения психологических состояний и главной дилеммы. Чем ужаснее положение Беатриче, тем больше зритель поверит в ее страдания и в неизбежность решения, к которому она приходит.

В готическом романе и в драмах на готические сюжеты устрашение и мелодраматические эффекты становились главным средством воздействия. Им соответствовали резко и грубо очерченные и более или менее стандартные примитивные психологические конфликты. Тем не менее приемы «готической» школы снижали ей такой бурный успех, что усвоение и переосмысление этих приемов стало одной из литературных задач XIX века. Поиски в этом направлении вели многие писатели в начале XIX столетия: Кольридж, Скотт, Байрон и ряд других авторов. Байрон и Шелли, как известно, даже пробовали свои силы в чуждом для них жанре романа тайны и ужаса.

Книжная драма представляла собой одну из возможностей «облагородить» эти приемы. Обычный способ отделить ее от более вульгарных сочинений, с которыми роднили ее мотивы страха, заключался в поэтизации монологов. Их украшали поэтическими тропами и вкладывали в них нежные излияния или живописные описания природы. Так поступали Ноулз, Бейлли, Айрленд и другие авторы. Эти средства были достаточно распространены и в готическом романе. В книжной драме они играли более значительную роль, потому что при ослабленной напряженности действия монологи занимали особенно большое и важное место. «Я очень тщательно избегал того, что обычно называется чистой поэтичностью, когда писал эту пьесу. Мне кажется, что в ней едва ли можно найти хотя бы одно случайное сравнение или обособленное описание природы», — писал Шелли в предисловии.⁴⁷

Сюжет «Ченчи» должен был сохранить свою суровость. В противном случае тираноборческие мотивы потеряли бы свою силу. С одной стороны, недопустима была поэтизация, которая могла бы уменьшить обличительное значение драмы, с другой — необходимо было изобразить не только ужас преступления, но и дать портрет страшного графа Ченчи во весь рост. Значение, которое он приобретает в драме, резко отличалось от роли, которую обычно отводили тирану. Тиран бывал нужен как притеснитель добродетели или как оправдание поступков мятежника. Этим его роль исчерпывалась, так как исключительное к нему внимание противоречило бы воспитательным задачам драмы, которая не должна была внушать бунтарских идей, и могло даже на-

⁴⁷ Ibid., p. 274.

толкнуться на цензурные запреты.⁴⁸ В театральной драме этого правила придерживались строго, в драме для чтения его соблюдали с несколько меньшей строгостью. Хотя Шелли рассчитывал, что «Ченчи» будут поставлены на сцене, его пьеса нарушала условности, навязанные английскому театру.

Одновременно трагедия Шелли явилась свежим решением задач шекспиризированной драмы для чтения. Характеры этой драмы не повторяли шекспировских образов, подобно персонажам Бейлли. Непосредственное влияние Шекспира сказывалось в заимствовании отдельных ситуаций и некоторых стилистических средств, а также в довольно большом количестве скрытых цитат.⁴⁹ В образе тирана Ченчи чувствовалось известное влияние елизаветинской драмы, хотя этот образ и не был построен на основе какого-либо определенного прототипа из литературы шекспировской эпохи. Главное же заключалось в том, что весь замысел драмы покоился на предпосылках, связанных с романтическим пониманием Шекспира и его приемов.

Воскрешение драматической традиции далекого и славного прошлого английской литературы не препятствовало, а, напротив, должно было помочь, по мысли Шелли, восстановить утраченный английской драмой контакт с массами. Если Шелли и не удалось этого достигнуть постановкой «Ченчи» на сцене, как он предполагал, то во всяком случае его трагедии было обеспечено долголетие как книжной драме и почетное место в национальной литературе.

Через два года после «Ченчи» увидела свет «лирическая драма» «Эллада». В предисловии, которое ей предпослал Шелли, он предупреждал, что в «Элладе» драматического не больше, чем эпического в поэме, которую считают эпопеей только потому, что она делится на двенадцать или двадцать четыре песни.

Фрагмент «Чудесный остров» состоял в большей своей части из лирических монологов, и шекспиризированная драма наподобие «Ченчи» из этой неоконченной пьесы на фантастический сюжет вряд ли получилась бы.

Значительно более серьезно, чем к «Чудесному острову», относился Шелли к замыслу исторической трагедии «Карл I», который он долго лелеял. Здесь в массовой сцене I акта и в образе шута Арчи с его острыми репликами и песенками, несомненно, сказывается влияние Шекспира. Однако Шелли успел написать слишком мало, для того чтобы можно было судить о характерах действующих лиц. В сохранившихся отрывках этой незаконченной драмы лишь намечены образы Карла, Лода, Стрэффорда. Хэмдена и некоторые другие.

«Ченчи» так и остались единственным вкладом Шелли в шекспиризированную драму, но имеющим большое значение для

⁴⁸ R. Fricker, op. cit., pp. 50—51.

⁴⁹ См. D. L. Clark, op. cit.

позднейшей интерпретации шекспировских традиций в поэтических жанрах.)

Романтическое восприятие Шекспира, изложенное теоретически в лекциях Кольриджа и Хэзлита, проявлялось и в исполнении шекспировских ролей. Хотя на первый взгляд казалось, что театр безнадежно оторвался от литературной жизни страны, некоторые театральные деятели ценой больших усилий восстанавливали утраченную связь. Особый интерес в этом отношении представляет деятельность актера и режиссера Уильяма Чарльза Макриди (1793—1873).

Вся его жизнь была борьбой против условий, при которых серьезная драма не находила себе места на лондонской сцене, шекспировские драмы шли только в переделках, «Короля Лира» отказывались ставить на том основании, что он мог напомнить зрителям сумасшедшего Георга II, а «Ричард II» годами лежал под спудом по цензурным соображениям. Вкусы столичной публики были испорчены дешевыми театральными эффектами, которыми сопровождалась даже такая философская трагедия, как «Гамлет», в расчете повысить сборы. Макриди в ранние годы своей деятельности был склонен считать, что в провинции, где он и начал артистическую карьеру,⁵⁰ зрители скорее способны воспринять «настоящего Шекспира».

Показать настоящего Шекспира на сцене означало для Макриди прежде всего избавиться от переделок и купюр. Он возмущается «винегретом», который называют «Бурей», упрекает Кина за то, что он изменил у Шекспира одну реплику, отказывается играть по переделанному тексту «Ричарда III» и восстанавливает подлинник.⁵¹ Главное для Макриди — характеры. В полном соответствии с мнением Хэзлита, которого он высоко ценил как критика, Макриди считает, что характеры представляют собой движущую пружину в драмах Шекспира.

В шекспировских образах Макриди пленяет страстность и волевой импульс. Он полагает, что их сила лежит в волевой целеустремленности. Ричард III в исполнении одного из его любимых актеров Хэзлита Эдмунда Кина⁵² представляется Макриди «феодалным Наполеоном» по непреклонности воли и умению находить нужные средства для борьбы. В шекспировских ролях, по мнению Макриди, актер может достигнуть совершенства только в том случае, если отбросит старую декламационную манеру и перестанет опираться на отдельные эффектные фразы. В этом смысле даже игра Кина удовлетворяет Макриди не полностью.

⁵⁰ W. Macready. *Reminiscences and Selections from his Diaries and Letters*, ed. by Fr. Pollock, vol. I. London, 1875, pp. 49, 64—65, 205.

⁵¹ Ibid., pp. 139, 223—224, 226.

⁵² W. Winter. *Shakespeare on the Stage*. London, 1912, pp. 149, 253, 465.

Он настаивает на том, что актер обязан вдуматься и вжиться в роль и постигнуть общую и глубокую идею, которая заложена в характере героя.⁵³

Наконец, Макриди убежден, что сила шекспировских характеров зависит не от одной черты, а от совокупности многих черт, составляющих единство, в котором заложена «общая и широкая идея», т. е. идея философская и нравственная.

Все эти взгляды Макриди на творчество вполне соответствуют романтическому восприятию Шекспира. Они доказывают, что взаимодействие между литературой и театром продолжало существовать.]

Макриди хорошо знал критические сочинения Кольриджа, Хэзлита и Шлегеля. В своих воспоминаниях он ссылается на некоторые эстетические положения Кольриджа, отмечает как событие свою первую встречу с Хэзлитом. С многими писателями своего времени Макриди разделяет тревогу за судьбу серьезной драмы, с удовлетворением играет в шекспиризированной драме Ноулза «Виргиний» и пытается восполнить пробелы в театральном репертуаре обработкой повествовательных сочинений, переделывая для сцены поэмы Скотта «Мармион» и «Рокби» и уверяя, что описание замка Барнард напоминает ему «Ричарда III».⁵⁴

Со своей стороны поэты-романтики видели в Макриди актера, способного спасти английский театр от полного вырождения. Ли Хант поместил в своем журнале «Экзаминер» восторженную рецензию на его выступление в роли Ричарда III на сцене театра Ковент Гарден в октябре 1819 года: «Произошло совершенно неожиданное событие, которое обещает спасти репутацию Ковент Гардена от окончательного упадка и от перерождения в театр пантомимы — м-р Макриди исполнил роль Ричарда». «Экзаминер» отмечал необычайную точность, с которой Макриди передавал мельчайшие подробности текста, и его способность «сообщать жизнь слову, вкладывая в него душу», хотя и продолжал сомневаться, возможно ли на сцене отразить все противоречия в характере Ричарда, которые ощущаются при чтении. Макриди, видимо, этот отзыв ценил и переписал его в автобиографии. Он тщательно готовился к исполнению роли Ричарда, читал исторические сочинения, чтобы лучше понять трагедию, и считал успех в этой роли поворотным моментом своей карьеры.⁵⁵ Его следующей ролью был Кориолан. Он имел шумный успех, и Барри Корнуол поместил по этому случаю посвященные Макриди стихи в «Литерари газет».⁵⁶

В 30—40-х годах появилось новое поколение писателей, и литературные знакомства Макриди расширились. Он стал близок к кружку Диккенса и Джона Форстера. С Диккенсом, как

⁵³ W. Macready, op. cit., pp. 94—95.

⁵⁴ Ibid., pp. 79, 138, 139, 213, 227, 429.

⁵⁵ Ibid., pp. 195—196, 199—201.

⁵⁶ Ibid., p. 203.

известно, Макриди связывала тесная дружба. Он был знаком с Бульвером Литтоном и Теккереем, а также со многими другими авторами. В этих писательских кругах интерес к театру оставался живым, и судьбы серьезной драмы не переставали заботить и тревожить. Критик Джордж Льюис позднее вспоминал, как часто в середине века в книгах, брошюрах, предисловиях и на страницах периодической печати обсуждался вопрос об «упадке английского театра». ⁵⁷ В это время, как и прежде, лишь только речь заходила о серьезной драме, все взоры обращались назад — к Шекспиру и его современникам. Из драматургов недавнего прошлого большой интерес вызывал Байрон. Его пьесы неоднократно шли на лондонской сцене. Их ставил Макриди, пропагандировал Бульвер Литтон.

Английские писатели, актеры и критики ждали, не появится ли среди молодых авторов новый драматургический талант. Прочитав «Парацельса» Роберта Браунинга, Джон Форстер поместил рецензию в «Нью монтли мэгэзин» (март 1836) под заглавием «Свидетельство появления нового гения в области драматической поэзии». Макриди был в это время режиссером театра Ковент Гарден. По совету Форстера он прочел «Парацельса» и заказал Браунингу историческую драму в духе шекспировских хроник. Браунинг в очень короткий срок написал «Стрэффорда» (1837) и посвятил его Макриди. Эта пятиактная драма распалась на ряд камерных сцен, в ней было много диалогов и мало действия, а сложное психологическое содержание не доходило до зрителя. Ее поставили, успеха она не имела, и Макриди к Браунингу охладел.

Драматическая форма привлекала Браунинга прежде всего потому, что это был уже утвердившийся в английской романтической литературе метод объективного изложения. В начале поэмы «Сорделло» (1840) он говорил:

A story I could body forth so well
By making speak, myself kept out of view.⁵⁸

По тому же принципу была написана драматическая поэма «Парацельс» (1835) на сюжет, близкий к «Фаусту» Гёте.

Вместе с тем польщенный надеждами, которые первоначально возлагали на него Форстер и Макриди, Браунинг несколько лет не мог расстаться с мечтой о возрождении серьезной драмы и настойчиво стремился писать для театра. В конце 30-х — начале 40-х годов он пишет одновременно с поэмой «Сорделло» несколько пьес и в 1839 году предлагает Макриди пьесу «Король Виктор и король Карл». Макриди отказался ее ставить, считая «большой ошибкой». ⁵⁹

⁵⁷ J. Forster, G. Lewis. Dramatic Essays. London, 1896. p. XLIV.

⁵⁸ R. Browning. Poetical Works. Oxford—London, 1944. p. 97.— «Я так хорошо мог бы сложить повесть, позволяя говорить другим, а сам оставаясь скрытым от взоров».

⁵⁹ W. C. De Vane. A Browning Handbook, New York, 1940, p. 91.

Через год Браунинг сделал вторую попытку и дал Макриди на просмотр новую драму «Возвращение друзей», но опять получил отказ. Тем временем у Макриди на столе уже лежала третья рукопись Браунинга «Пятно на гербе». Эта пьеса была поставлена спустя два с половиной года в Друри Лейн, куда Макриди к этому времени перешел из театра Ковент Гарден. Между тем Браунинг обратился к Чарльзу Кину и вел с ним переговоры о постановке пьесы «День рождения Коломбы» в театре Хэймаркет. Кину и его жене, известной актрисе Фаусит, пьеса понравилась. Однако Браунинг поторопился выпустить ее в печать, Кин считал, что это поставит сборы со спектакля под угрозу, и вернул пьесу автору.

Три пьесы Браунинга — «Пиппа проходит» (1841), «Лурия» (1846) и «Трагедия души» (1846) — для театра не предназначались. После 1846 года господствующим жанром в поэзии Браунинга становится лирический монолог, и пьес он больше не пишет.

Браунинг не сумел войти в жизнь театра, не знал театрально-го дела и не понимал работы актера над ролью. Ему, например, казалось невероятным, что актеру в некоторых случаях необходимо затратить больше месяца на изучение роли.⁶⁰

Было бы, однако, неправильно считать, что Браунинг ничего не приобрел от своего временного сближения с театром. Он познакомился с миром актеров и драматургов, начал присматриваться к драматургическому творчеству своих современников и восхищался, например, популярной в то время «серьезной» трагедией Томаса Тальфура «Ион».

Макриди был требовательным режиссером. При постановке «Стрэффорда» и «Пятна на гербе» он настаивал на поправках. Отказываясь поставить «Короля Виктора и короля Карла», он вызвал к себе Браунинга и объяснил ему недостатки пьесы. Браунинг прислушивался к мнению Макриди, спорил с ним и шел на уступки. Он был готов даже поступиться собственными художественными вкусами и принципами.⁶¹ Заимствовать характер или ситуацию у Шекспира было в то время совершенно естественным для начинающего драматурга, и Макриди был склонен поощрять подобные заимствования.

Браунинг стремился придать драме философскую и психологическую глубину и создать центральные лирические образы с острыми душевными конфликтами наподобие героев серьезных книжных или полукнижных драм — «Ченчи», «Манфреда» или «Иона». Традиции романтической драмы толкали Браунин-

⁶⁰ R. Browning. Letters. Coll. by Th. Wise, ed. by Th. Hood, Yale Univ. Press, New Haven, 1933, pp. 9—10, 243.—Дальнейшие ссылки на письма Браунинга по этому изданию.

⁶¹ Посылая Макриди «Пятно на гербе», Браунинг, например, ему писал: «Я сочинил совсем новенькую трагедию (своего рода компромисс между моим и вашими понятиями — насколько я их понимаю)» (Ibid., p. 5).

га к Шекспиру, а собственные творческие побуждения влекли его к поискам примеров, которые помогли бы ему создать систему этических воззрений и указали путь к характерологическому мастерству. Его склонность осмыслять частные примеры поведения в свете общечеловеческих проблем обусловили подход к Шекспиру.

Задача Браунинга — не в том, чтобы заново пересказать шекспировские сюжеты и вложить в них ту или иную ходячую мораль, как поступил Чарльз Лэм в «Рассказах из Шекспира». Цель Браунинга — усилить идейное содержание своих драм аналогией с Шекспиром и косвенно указать на еще не замеченные мотивы в поведении шекспировских героев. Он не заботится о том, чтобы поддерживать сопоставления между своими героями и героями Шекспира, и в пьесах нигде не упоминает его имени и имен его персонажей. Браунингу достаточно вызвать в памяти читателя или зрителя хорошо известную ситуацию или проблему шекспировской драмы, чтобы получить возможность представить их в новом свете и в свежем толковании.

Из восьми драм Браунинга шекспировские сюжеты и образы нашли явное отражение в трех. В первой из них, «Король Виктор и король Карл» («King Victor and King Charles»), аналогия с Шекспиром только намечена. Во второй — «Пятно на гербе» («A Blot in the 'Scutcheon») — сходство с «Много шуму из ничего» и с «Ромео и Джульеттой» ярче и позволяет говорить о несомненном влиянии Шекспира. Наконец, в «Лурни» («Luria») прототип главного героя — Отелло.

Браунинг толкует «Короля Лира», повторяя в общих чертах сюжет и осмысляя основные ситуации и характеры по-новому. Престарелый король Виктор (Лир) уступает корону сыну (у Шекспира дочерям) по собственному побуждению. Недовольный своим преемником Карлом, он желает напомнить ему о сыновнем долге — повиновении. Виктор хочет также дать Карлу почувствовать, что хотя он и получил корону, законным королем все же остается его отец. Между отцом и сыном (у Шекспира — дочерьми) возникает конфликт. Слишком поздно старый король сознает, что он не оценил свое детище — Карла (у Шекспира — Корделию).

Король Виктор уступает корону сыну потому, что сознает свою неспособность править государством при том тяжелом положении, до которого его международная политика довела страну (действие происходит в Сардинии XVIII века). Виктор — сумасбродный и властный старик. Он слишком честолюбив и слаб (хотя внешне и кажется твердым), чтобы отказаться от привычных почестей, и втайне надеется со временем

вернуться на трон. Виктор обманывает сына, позволяя ему предполагать, что отречение от престола в его пользу — не временная сделка, а прочный и решительный переворот. Когда же Виктор приезжает к Карлу требовать обратно корону, Карл спрашивает его, чем он недоволен, не подвергается ли каким-либо стеснениям, не желает ли увеличения свиты. Этот вопрос звучит почти реминисценцией из «Короля Лира», но реминисценцией, своеобразно психологически истолкованной. Карл угадывает, что снова привело Виктора ко двору, и почти подсказывает ему жалобы на недостаточное внимание, как бы намекая на возможность безболезненного выхода: пусть Виктор откажется от своих притязаний на корону, не успев их высказать, и для виду предъявит Карлу безобидное требование, чтобы оправдать свой приезд.

Таким образом, Браунинг косвенно толкует поведение дочерей Лира как результат возможных опасений: властный старец может снова протянуть к короне руки, слишком слабые, чтобы ее удержать. При этом сеговетания короля Виктора-Лира на притеснения становятся уловкой, при помощи которой он сознательно или бессознательно маскирует истинную причину своего недовольства — грызущую его тоску по былому величию.

Возвратить корону Виктору означает отдать Сардинию в руки деспота-самодура. Если бы Карл, подобно Гонерилье и Регане, вступил на путь ограничения всех притязаний отца, он был бы оправдан с точки зрения государственной. Он к этому почти готов и уже рисует в воображении насильственные меры, которыми он обуздает Виктора. Он уже видит отца заточенным в замке и лишенным последних почестей и свободы, но великодушные и глубокое сознание сыновнего долга, которые роднят его с Корделией, останавливают его.

Легенда о Лире просвечивает сквозь сюжет пьесы Браунинга, но оценка героев — противоположная. Виктор-Лир у Браунинга — не жертва бессердечия своих детей или собственной роковой ошибки. Он — себялюбец, который ставит себя, свое честолюбие и свой произвол выше государственного блага. Век Шекспира видел в легенде о Лире преимущественно предостережение против разделения власти. Для писателя XIX века ее главный смысл — в указании опасности, которая возникает от властолюбия тех, кто управляет государством, не обладая необходимыми для этого достоинствами. Однако это не отдаляет Браунинга от Шекспира, так как противоречия между властолюбием и обязанностями правителя составляют одну из основных проблем в хрониках Шекспира, а в «Короле Лире» она угадывается и подразумевается, хотя и не составляет основного содержания трагедии.

Выбор шекспировского сюжета сопровождается у Браунинга расширением круга этических вопросов, и в его творчестве появляются проблемы государственного или патри-

тического долга. В результате психологический конфликт в «Короле Викторе и короле Карле» менее абстрактный, чем в первых сочинениях Браунинга. Однако при разрешении конфликта между нравственностью поведения в личной жизни и политическим долгом соображения личного характера (сыновний долг) одерживают верх: Карл возвращает корону отцу.

Карл должен поступиться или сыновним долгом, или обязанностями государя. Построение этого шекспиризированного образа близко к методу Шелли в том смысле, что внимание сосредоточивается на возможности решения, которое, казалось бы, противоречит природным достоинствам характера. Карл возбуждает интерес не потому, что он добродетелен, благороден, исполнен сознания сыновнего долга и т. п. Он становится драматической фигурой в тот момент, когда под давлением обстоятельств готов совершить поступок, который противоречит его обычной гуманности, и приговорить старика отца к пожизненному заключению. В противоположность Беатриче он не приводит свой суровый приговор в исполнение и отказывается от него, а неожиданная случайность (внезапная смерть Виктора) избавляет его от дальнейших терзаний, тогда как Беатриче несет все тяжкие последствия своего поступка, и приказ графу Ченчи явиться перед судом, чтобы ответить за свои злодеяния, приходит слишком поздно для того, чтобы остановить руку, занесенную над жизнью отца.

В пьесе «Король Виктор и король Карл» уже ясна предпосылка большинства психологических этюдов Браунинга: люди не подчиняются слепо внешним обстоятельствам или господствующей страсти: их решения и поступки — результат свободного выбора. Карл мог вернуть корону и мог ее не вернуть, в его власти было заточить отца или выполнить его желание. Условия часто ставят человека перед необходимостью выбора. Чем положение необычнее, тем яснее, насколько свободна человеческая воля в пределах определенных обстоятельств. Хотя человек действует свободно и в согласии со своими убеждениями, ему недоступна абсолютная справедливость решения, а только частичная, ограниченная возможностями условий и личности. Если нет совершенно правых, то нет и полностью виноватых. В этом смысле даже поведение Гонерильи и Реганы может найти некоторое оправдание.

«Пятно на гербе» критики обычно сближали с комедией Шекспира «Много шума из ничего». Когда Макриди готовил к постановке пьесу Браунинга, в Друри Лейн репетировали «Много шума из ничего», и Макриди сразу заметил это сходство и даже считал желательным его усилить.⁶² Знаменитая сцена

⁶² W. C. De Vane. *op. cit.*, p. 129.

в церкви (IV, 1),⁶³ где Геро подвергается клеветническому обвинению, падает в обморок и как будто признает свою вину, несомненно повлияла на Браунинга. Однако сходство здесь довольно внешнее.

Обвинение, которое падает на Мильдред, не ложное, и смерть ее не мнимая (в противоположность Геро). Она умирает от отчаяния, после того как ее брат Торольд Трешэм убил ее возлюбленного, графа Мертона, чтобы смыть «пятно на гербе», и сам принял яд. Раскаяние становится главной лирико-психологической темой пьесы. Угрызения совести мучают согрешившую Мильдред. Сознание вины заставляет Мертона подставить гоудь под шлагу Торольда. Раскаяние, наконец, приводит Торольда Трешэма к самоубийству. У Шекспира о серьезном чувстве раскаяния говорит только монах, когда советует Леонато распространить весть о смерти Геро, дабы устыдить клеветников (IV, 2). Жениха Геро, Клавдио, раскаяние охватывает только после того, как он узнает о несправедливости, жертвой которой стала Геро, а затем действие быстро движется к счастливой развязке. Браунинг подхватил возможное развитие в психологии действующих лиц, едва намеченное в речи монаха у Шекспира, и соответственно изменил сюжет. Другими словами, он поступил с сюжетной ситуацией из этой пьесы Шекспира примерно так же, как в драме «Король Виктор и король Карл», комментируя «Короля Лира».

«Много шума из ничего» в критических сочинениях часто сопоставляли с «Ромео и Джульеттой» и находили между ними много общего.⁶⁴ Эти постоянные сближения могли побудить Браунинга объединить черты, заимствованные из обеих пьес. Заключительные сцены ««Ромео и Джульетты» изображали раскаяние тех, кто стал причиной гибели любящих. Как в трагедии Шекспира, так и у Браунинга любящие становятся жертвой предрассудков, связанных с понятием родовой чести. Смертью сестры Торольд наказан за свою гордость, как Капулетти — смертью Джульетты.

В чисто лирической сцене тайного свидания (I, 3) много сходства с любовными сценами «Ромео и Джульетты». Мертон поет серенаду, восхваляя возлюбленную, и появляется в окне ее спальни с песней на устах. Канон красоты в этой песне составлен по возрожденческим образцам: возлюбленная сопоставляется с явлениями природы, которые она превосходит красотой. На аналогичных сравнениях построен вступительный монолог Ромео в «сцене у балкона» (II, 2). В эпизоде тайного свидания Браунинг играет сравнениями между стадиями в развитии чувства любви и сменой ночи — утром, ут-

⁶³ При ссылках на драматические сочинения римская цифра означает акт, арабская — сцену.

⁶⁴ См., например: W. Hazlitt, *op. cit.*, p. 211.

ра — светлым днем. В диалогах Ромео и Джульетты упоминание ночи, зари, утра превращается в своеобразный лирический лейтмотив. Иногда этот мотив связан с реальной обстановкой свидания: занимающаяся заря разлучает любящих, месяц озаряет им путь (II, 2; III, 5). Иногда он дает повод для сравнений: Джульетта — солнце, которое затмит месяц, Ромео — ясный день среди темной ночи (II, 2; III, 2).

У Браунинга Мертон поет о том, что после свадьбы с Мильдред начнется новая жизнь, светлая, как ранний восход солнца, что ночи тайных свиданий казались ему негаснувшей зарей и т. п. Провожая Мертона, Мильдред не в силах с ним расстаться, а когда он удаляется, она с тревогой видит, что он проходит через полосу лунного света и может быть замечен. Также и Джульетта снова зовет к себе уходящего Ромео и беспокоится о том, чтобы его не увидели при свете раннего утра. Каждая из этих подробностей мало значительна сама по себе, но в совокупности они создают своеобразный фон, пронизанный воспоминаниями о знаменитой паре влюбленных.

Викторианской публике эти сцены не понравились. Позитивная незаконной любви их возмутила. Дамы, которые присутствовали на премьере, чувствовали себя оскорбленными, когда Мертон называл Мильдред «самой чистой из чистых». Лондонцы не могли простить молодому и малозвестному автору то, что они с трудом прощали самому Шекспиру — страстность героини. Ведь в английских семейных изданиях Шекспира было принято выпускать те речи, которые казались редактору недостаточно скромными,⁶⁵ в том числе, например, монолог Джульетты из второй сцены III акта. Возмущаясь этой купюрой, Хэзлит характеризовал Джульетту как образ необычайной душевной чистоты и пылкости. «Она столь же искренна, сколь и скромна. Тонкость ее чувства выражается не в холодности и сдержанности, а в сочетании пылкости воображения и нежности сердца с самой страстной чувствительностью. Любовь — ласковое пламя, которое облагораживает и возвышает все ее существо». Приблизительно в тех же тонах он говорит о Геро: «Она оставляет неизгладимое впечатление своей красотой, своей нежностью и тяжким испытанием, которому подвергается ее любовь». В сходных выражениях он рисует и других героинь Шекспира: характер Елены из комедии «Конец — всему делу венец» «полон нежности и тонкости чувства», Дездемону мог создать только гений Шекспира, только он «был способен сохранить весь интерес и всю тонкость этой роли и даже извлечь особое изящество и достоинство из тех обстоятельств, в которые Дездемона поставлена» и т. п.⁶⁶

Намеченная параллель с Геро и особенно с Джульеттой

⁶⁵ A. Ralli. A History of Shakespeare Criticism, vol. I, p. 166.

⁶⁶ W. Hazlitt, op cit., pp. 103, 210, 202, 41.

возвышала образ Мильдред, подсказывая сравнения с героинями, известными своим благородством и тонкостью чувства. Искренность и юный возраст Мильдред — ей всего четырнадцать лет — оправдывали ее в глазах других действующих лиц, даже самого Торольда, а также автора и читателей. Диккенс говорил, что не знает «образа более трогательного».⁶⁷ Однако Мильдред осуждена собственной совестью и верит в неизбежность возмездия. «Sin has surprised us, so will punishment», — говорит она Мертону (I, 3).⁶⁸ Страстность Мильдред и отзвуки шекспировского лиризма плохо сочетаются с этой пуританской суровостью. В результате, как нередко отмечалось, пьеса оставляет впечатление некоторой двойственности, а местами — искусственной мелодраматичности.

В облике Джульетты романтики видели оправдание всепоглощающей страсти. Но Мильдред мучают укоры совести, нарушая светлое и романтически идеальное представление о Джульетте, подобно тому как в поэме «Сарделло» кропотливый анализ психологических мотивов поведения героя превращал романтического мечтателя чуть ли не в жалкого неудачника. Самоотреченный подвиг был для Браунинга обязательным признаком героичности, поэтому его не удовлетворяли ни мечтательный Сарделло, ни пылкая Мильдред, и он оставался недоволен обоими, выражая свое неудовольствие в поэме авторским приговором, а в пьесе подвергая героиню чрезмерно суровому и непреклонному суду ее совести. До некоторой степени это отдалило Мильдред от образа Джульетты в той трактовке, которую он получил в начале XIX века. Вместе с тем любовные сцены прозвучали убедительнее и свежее оттого, что романтическая идеализация была подвергнута сомнению, а мимолетное счастье любящих составляло трагический контраст с их дальнейшей судьбой и душевными муками. В этих сценах живое влияние Шекспира пробивалось сквозь романтические наслоения, театральные условности и пуританскую мораль и вносило радостные, жизнеутверждающие мотивы, несмотря на общую мрачную трагичность сюжета.

Несколько сходный контраст был уже намечен в поэме Браунинга «В гондоле» («In a Gondola», 1842). Место действия — Венеция XV столетия. Пара любящих встретила для тайного свидания. Они плывут по каналам спящего города, зная, что их подстерегает смерть. Но страх не омрачает счастья, минуты радости дороже жизни. Гондола пристает к берегу и, пронзенный кинжалом убийцы, герой поэмы падает замертво со словами: Have lived indeed, and so—(yet one more kiss)—can die!⁶⁹

⁶⁷ J. Forster. Life of Charles Dickens, vol. II. London, 1873, p. 25.

⁶⁸ «Грех нас застал врасплох, так же постигнет нас возмездие».

⁶⁹ R. Browning. Poetical Works, p. 322.— «Я действительно жил и потому (еще один поцелуй) — могу умереть».

Шекспировские мотивы укрепили в творчестве Браунинга возрожденческое жизнелюбие. Одновременно определялось и противоречие между этим жизнелюбием и жестокостью феодального мирозерцания. Трагедия «Лурия», опираясь на Шекспира, должна была подвести социально-историческую почву под эти противоположности возрожденческой культуры.

Действие «Лурии» происходит в XV веке. Герой, по словам Браунинга, вымышленное лицо.⁷⁰ В письме к Элизабет Баррет он характеризует его как «мавра из одной страны с Отелло».⁷¹ Подобно Отелло, Лурия — мавр, солдат и гениальный полководец. Отелло служил Венеции, Лурия служит во флорентийских войсках. Как и Отелло, Лурия отважен, простосердечен, благороден и доверчив. Венеция поручила Отелло решительную операцию против турок. Флоренция поставила Лурию во главе своих сил в войне против Пизы, которая грозила лишить ее самостоятельности во время междоусобных войн гвельфов и гибеллинов.

Однако Лурия — это Отелло без Дездемоны.⁷² Браунинг переносит акцент с личного конфликта на политический. Лурия — наемник, которому не доверяют. Хитрым, политически опытным флорентийцам кажется невероятным, чтобы Лурия после победы над Пизой не воспользовался своим положением. Они опасаются, что Лурия, опираясь на армию, которая находится в его полном распоряжении, станет искать удовлетворения личному честолюбию. Подчиниться ему для правителей Флоренции было бы равносильно тому, чтобы покориться чужеземному игу, основанному на грубой силе, и поставить над собой человека, чуждого итальянской культуре.

В то время как Лурия честно сражается на поле битвы, во Флоренции идет тайный процесс: Лурию обвиняют в измене, с тем чтобы объявить его предателем в тот момент, когда он больше не будет нужен. Об этом Лурия узнает в день решительной победы над Пизой. Приговор должен быть вынесен вечером того же дня. Однако армия верна Лурии, и поэтому в эти немногие часы он может сделать свободный выбор. Он может, пользуясь любовью солдат, вместе с ними перейти на

⁷⁰ W. C. De Vane, op. cit., p. 170.

⁷¹ Ibid., p. 167.

⁷² По первоначальному замыслу знатная дама Доминция должна была полюбить Лурию, как Дездемона полюбила Отелло. Затем Браунинг изменил ее роль. Она участвует в политической интриге, затем, узнав Лурию лучше, восхищается его героизмом и предлагает ему бежать с ней в Пизу. Однако чувства, которые связывают с ней Лурию, намечены очень слабо и неясно (Ibid., p. 168).

сторону Пизы и жестоко наказать вероломную Флоренцию. Если ему этого не позволит честь, он может оставить флорентийскую армию и принять командование над войсками пизанцев, которые готовы встать под его начало, уверенные в том, что гений Лурин приведет их к победе. Если Лурин не желает мстить Флоренции, он может бежать на родину или, наконец, отдать себя в руки флорентийского правосудия.

Ни один из этих выходов не удовлетворяет Лурину. Ничто, казалось бы, не связывает его, наемного солдата, с Флоренцией, но он в нее влюблен, так как она дала ему прозрение. Она открыла перед ним сокровищницу своей культуры, просветила его и вызвала к жизни дремавшие богатства его натуры. Народ Флоренции не виновен в том, что Лурин нанесено столь тяжкое оскорбление. Повинны те, кто сеял подозрение, — правители Флоренции. Унизив Флоренцию, Лурин разрушил бы в самом себе то, что приобрел в общении с ее духовной культурой. Путь мщения для него немыслим. Покинуть любимую Италию навеки он не в силах. Если же он подчинится флорентийским властям, несправедливый приговор, который они ему вынесут, ляжет на Флоренцию несмываемым пятном. Последующие века не забудут, как отплатила она своему спасителю, и это станет для нее худшим из наказаний.

Единственный возможный для Лурин выход — самоубийство. Он принимает яд и умирает, примиренный с Флоренцией в тот час, когда неоспоримые доказательства его невинности развеяли клевету, а великодушное поведение возвысило его даже в глазах флорентийских правителей. В письме к Элизабет Баррет Браунинг говорил, что он хотел поставить своего героя в такое положение, когда из противоречивых решений он мог выбрать только то, которое вынуждало его пожертвовать жизнью ради Флоренции. «Его цель в том, чтобы предотвратить тот вред, который она наносит самой себе. Поэтому он уходит в сторону от удара».⁷³

Благородство его цели и доверчивость натуры представляют полную противоположность коварству и жестокому скептицизму гордых и порочных правителей Флоренции, воспитанных богатой, изнеженной культурой. Сходное противопоставление цельности и неискренности Отелло расчетливой и утонченной хитрости венецианцев есть и у Шекспира. Так, в третьей сцене I акта венецианские патриции видят в Отелло прежде всего человека, нужного и полезного в данный момент. Если бы не опасность, которая грозит Венеции со стороны Турции, еще неизвестно, какое решение они бы вынесли по поводу его брака с Дездемоной. Сам Яго рассчитывает прежде всего на различие культур, когда говорит о непрочности

⁷³ W. C. De V a n e, op. cit., p. 168.

брака Отелло с Дездемоной: «о хрупком обете между заблуждающимся варваром и сверхтонченной венецианкой» (I, 3).

Однако душевная чистота возвышает Отелло над венецианцами. Точно так же Лурия — вероятно, самый идеальный герой Браунинга, — несомненно, стоит выше флорентийцев, и его неподкупность опровергает их скептическое отношение к самой возможности бескорыстного подвига. Пылкость, которая становится пагубной для Отелло, есть и в характере Лурии, но она выражается не в ревности и в любви к женщине, а в самозабвенной преданности Флоренции, величие которой он — чужеземец — способен оценить лучше, чем ее избалованные сыны.

Противопоставление чистосердечия мавра коварству итальянцев Браунинг нашел в «Отелло» и развил до крайнего предела, т. е. до противоречия, которое потребовало от Лурии самоуничтожения. Истинно героическое всегда представлялось Браунингу как самоотречение во имя высокой идеи. В данном случае идеал, которому служит Лурия, — культура возрождения, а ее носитель — народ Флоренции.

Двойственность Ренессанса, уже отмеченная Браунингом в поэме «Сорделло» и в некоторых монологах из сборников драматической лирики 1842 и 1845 годов,⁷⁴ получает в «Лурии» большую определенность. С одной стороны, высокое развитие художественного творчества и духовной культуры, с другой — господство беспринципности, жестокости и коварного макиавеллизма. Одни — это флорентийцы, которые писали портреты с Лурии, слагали песни о его подвигах, искренне любили его и восхищались его гением, это — флорентийский народ, непосредственный к интриге, погубившей Лурию. Другие — клеветники, «избалованные» и «неблагодарные» сыны Флоренции, «старые шуты», которые заседают в ее совете.⁷⁵

Пороки итальянской культуры — дело рук высших сословий; лучшее, что в ней было, принадлежит народу. Глубже всего оценить это лучшее способен простой, неискушенный человек, чуждый изощренной утонченности. Аналогия с Отелло поддерживает вывод Браунинга. Подобно тому как сходство с Джульеттой возвышало Мильдред, благородство Отелло бросает ответ на Лурию. Лурия, полководец и человек, смог проявить себя только на итальянской почве. Браунинг стремится истолковать его трагедию как трагедию культуры. Сокровища итальянской культуры, оказывается, принадлежат не только немногим избранным, не только тем, кто рожден и вскормлен в ее лоне. Они доступны всем, кто способен понять их ценность.

Для того чтобы ничто не могло снизить образ мавра и

⁷⁴ R. Browning. *Dramatic Lyrics*, 1842; *Dramatic Romances and Lyrics*, 1845.

⁷⁵ R. Browning. *Poetical Works*, pp. 379—380.

заслонить главную проблему трагедии, Браунинг удаляет все, что в характере Отелло представлялось ему второстепенным или низменным — ревность, гневную несдержанность и чрезмерную страстность. Характеризуя Отелло, Хэзлит говорил: «Кровь в нем чрезвычайно легко воспламеняется, и когда он разъярен сознанием обиды, никакие соображения его не останавливают, ни раскаяние, ни жалость, дотех пор, пока он не даст выхода гневу и отчаянию».⁷⁶ В сочетании с благородством, мужеством и другими достоинствами Отелло эти свойства характера составляли его многогранность и человечность в глазах романтической критики. В «Характерах Шекспира» Хэзлит начинал главу об «Отелло» с рассуждения об интересе к «человечеству как таковому», который пробуждает в нас Шекспир.

Тема наказанного ревнивца, которую обычно усматривали в «Отелло», у Браунинга исчезает. Взамен ее в «Лурии» возникает другая типовая ситуация, основанная на подозрении как причине политического заговора и на оскорблении как поводе для государственной измены. Эти мотивы Браунинг мог найти во многих английских драмах — в «Юлии Цезаре» и «Кориолане», в «Спасенной Венеции» Томаса Отвея, а из более близких по времени пьес — в «Марино Фальере» Байрона.

«Кориолан» был одной из любимых драм Макриди, и он неоднократно выступал в ней с большим успехом. «Спасенную Венецию» он ставил в 1837—1839 годах в театре Ковент Гарден, а в 1845 году, за год до выхода в свет «Лурии», она шла в театре Сэдлерс Уэллс. «Марино Фальере» Браунинг, несомненно, превосходно знал. Однако нет основания считать, что какая-либо из этих драм оказала на него заметное влияние, хотя в «Лурии» есть сюжетные аналогии со всеми.

Скорее можно предположить у Браунинга стремление видоизменить и переосмыслить ситуации и характеры. Так, жажда мести, которая приводит Фальеро и Кориолана к измене, у Лурии преодолевается в результате героического самоотречения. Его положение между Флоренцией и Пизой сходно с положением Кориолана между Римом и вольсками. Но тогда как Кориолан изменяет Риму и переходит на сторону вольсков, Лурия остается верен Флоренции. В дальнейшем предводитель вольсков составляет заговор против Кориолана, тогда как главный военачальник Пизы преклоняется перед благородством Лурии. Кориолан не шадит гордость Рима. Лурия пощадил Флоренцию.⁷⁷ В отличие от Юлия Цезаря, Кориолана и Марино

⁷⁶ W. Hazlitt, op. cit., p. 33.

⁷⁷ Возможно, что на мотив «спасения Флоренции» оказал некоторое влияние Отвей. В «Спасенной Венеции» изменник Джафугир в последнюю минуту раскаивается и спасает Венецию, донося на своих сообщников. Видя гибель своих друзей, он кончает с собой.

Фальеро, Лурия не честолюбив, и подозрения флорентийцев оказываются совершенно ложными. Поведение Лурии противоположно поведению гордецов, подобных Кориолану и Фальеро. Браунинг отвергает непреклонную гордость байронического героя и его эгоцентризм так же, как он отвергал романтического мечтателя или всеоправдывающее могущество свободной любви.

Лурия приходит к геронческому самоотречению в борьбе с самим собой. Различные действующие лица пытаются оказать влияние на его решение. Однако эти персонажи очерчены бледно, и их советы и доводы в пользу того или иного решения представляют собой скорее этапы собственных рассуждений Лурии, отраженные в речах других действующих лиц.

Динамика характера у Браунинга основана на преодолении субъективной правды ради высшей истины. К моменту, когда Лурия решает покончить с собой, субъективная правда для него заключается в его невиновности: он не таил честолюбивых замыслов, в которых подозревали его правители Флоренции. Поэтому с точки зрения личной он имел право защищаться от наветов своих врагов. Благо Флоренции представляет собой высшую истину, ради которой он отрекается от этого права и жертвует собой. Судьба Флоренции важнее судьбы отдельного человека, ее незапятнанная слава дороже его жизни, какой бы доблестной и безупречной она ни была.

Благодаря своему подвигу Лурия становится поистине достойным сыном Флоренции, хотя и рожденным на чужбине. Вместе с тем он и судья флорентийцев и всей итальянской культуры. Свежим взором чужестранца, влюбленного в Италию, он отделяет ценное зерно от плевелов. Те выводы, к которым Браунинг приходит в «Лурии», оказались очень важными для него как поэта, который стремился донести до своих современников ценности гуманизма, созданные в эпоху Возрождения.

Жизнелюбцев эпохи Ренессанса Браунинг постоянно противопоставляет «губителям» всех земных радостей, народность итальянского искусства — надменной гордости меценатов. Это противопоставление проходит через многие из его лучших монологов, например «Моя последняя герцогиня» («My Last Duchess»), «Епископ заказывает себе гробницу в церкви св. Пракседа» («The Bishop Orders his Tomb at St. Praxed's Church»), «Фра Липпо Липпи» («Fra Lippo Lippi») и «Андреа дель Сарто» («Andrea del Sarto»). Самого Шекспира он избразил как великого жизнелюбца. В стихотворении «В таверне „Русалка“» («At the "Mermaid"») Шекспир говорит:

I find earth not grey, but rosy,
Heaven not grim, but fair of hue.
Do I stoop? I pick a posy.
Do I stand and stare? All's blue.⁷⁸

Однако светлое гуманистическое мирозерцание Ренессанса не в силах преодолеть мрачные феодальные черты в жизни общества и в мыслях человека. Рисуя надменного аристократа, тирана собственной семьи («Моя последняя герцогиня»), губительную для вольного сердца родовую спесь («В гондоле»), лицемерное коварство католической церкви («Исповедальня»), Браунинг довольно близок к Шелли и тираноборческому пафосу «Ченчи». Особенно явной эта близость становится в стихотворном романе Браунинга «Кольцо и книга» (1868—1869), сюжетом которого служит знаменитый судебный процесс, а место действия — Рим XVII столетия.

В этом романе девять действующих лиц произносят по монологу, а убийца, граф Гвидо Франческени, — две пространственные речи. В смысле внешней композиции «Кольцо и книга» ближе к драме, чем монологи Браунинга, где всего один герой. Внутренняя композиция монологов в «Кольце и книге» — обычная для Браунинга: каждый персонаж обращается или к самому себе (внутренний монолог), или к лицам без речей.⁷⁹

Браунинг считал, что по содержанию «Кольцо и книга» несколько похожа на «Ченчи», называл трагедию Шелли «великолепной», интересовался ее источниками и читал речи защитников Беатриче на суде.⁸⁰ Убийца, граф Гвидо Франческени, в романе Браунинга во многом сходен с Ченчи. Таким образом, шекспиризированный образ Шелли получает у Браунинга новое воплощение. Гвидо, как и Ченчи, соединяет все самые отвратительные черты феодального мирозерцания с известным лоском и образованностью члена высшего общества, который воспринял, однако, только внешнюю культуру Италии эпохи Ренессанса.

Методы обличения у Браунинга и у Шелли, однако, совершенно разные. Ченчи открывает свою черную душу в монологах и репликах прямо и непосредственно. Судит его и приговаривает к смерти Беатриче. Гвидо в «Кольце и книге» произносит две

⁷⁸ R. Browning. Poetical Works, p. 529.—«По мне земля не серая, а розовая, небеса не мрачные, а светлые. Наклонюсь ли, сорву цветок. Стою ли и гляжу кругом — везде лазурь».

⁷⁹ Первый и двенадцатый монологи представляют собой своего рода пролог и заключение, в которых автор обращается к читателю.

⁸⁰ R. Browning. Letters, pp. 176, 363.—См. также стихотворение Браунинга «Cenciaja». (В сб. «Pacchiarotto and other Poems», 1876. Poetical Works, pp. 543—546). Сюжетом этого позднего стихотворения служит процесс XVII века, с которым Браунингу удалось познакомиться и который, по его мнению, проливает свет на приговор, вынесенный Беатриче. Заглавие стихотворения представляет собой игру слов с намеком на фамилию Ченчи (E. Verdoe, op. cit., p. 97).

длинные речи в свою защиту.⁸¹ Они обнаруживают его полную моральную несостоятельность. Он злодей и преступник не только потому, что, заподозрив свою жену Помпилию в измене, нанес ей, юной матери с двухнедельным младенцем, смертельные раны и убил ее приемных родителей, у которых она пыталась скрыться. Гвидо — преступник прежде всего потому, что все его воззрения противоречат гуманистической этике и все его аргументы в пользу своей правоты направлены на уничтожение высших принципов нравственности. В свое оправдание он постоянно ссылагается на сословные привилегии. На них, по его мнению, только и может держаться общество, в котором он живет. Если его знатное имя так мало ценится, что, передав его жене, он не получил права располагать всеми ее помыслами, чувствами и даже самой жизнью, то законы Рима — ничто.⁸² Государство, которое на них опирается, рухнет, если граф Гвидо, один из столпов римской аристократии, будет осужден за то, что посмел воспользоваться преимуществами своего сословия.

Как ни ложны доводы Гвидо для непредубежденного взгляда, ни гражданский, ни церковный суд,⁸³ перед которым он предстал, ни общественное мнение не в силах вынести приговор. Стремясь блеснуть эрудицией, адвокат и прокурор путаются в юридических тонкостях.⁸⁴ Жители Рима толкуют дело каждый по-своему. Резинвец почти готов сочувствовать Гвидо. Сердобольный обыватель жалеет молодую жену. Светский человек цинично говорит, что каждый со своей точки зрения всегда прав, и с любопытством следит за сенсационным процессом.⁸⁵

Дело Гвидо передается на окончательное решение папе римскому. Он может помиловать Гвидо или подписать ему смертный приговор. Папа колеблется. С одной стороны, поддерживать феодальное миросозерцание — принцип католической церкви, и ее поборники вряд ли будут довольны казнью Гвидо. С другой стороны, папа — дряхлый старец, он столько перевидал на своем веку, что готов усомниться, возможно ли вообще отделить добро от зла и не является ли милосердие и непротивление во всех случаях простейшим и самым безопасным выходом. Однако он чувствует приближение смерти, ему уже не милы земные почести

⁸¹ R. Browning. *The Ring and the Book*, vol. II, London, 1889, «Count Guido Franceschini», pp. 1—82; «Guido», pp. 149—243.

⁸² Этот аргумент напоминает слова Шейлока: *If you deny me, fie upon your law, // There is no force in the decrees of Venice* («The Merchant of Venice», IV, 1) — «Если вы мне откажете, позор вашему законодательству, нет силы в декретах Венеции». В речах Гвидо, по-видимому, скрыт ряд замаскированных намеков на IV акт «Венецианского купца».

⁸³ Беззаконие и корыстолюбие, царившие в церковном суде, и чудовищную бесчеловечность папских приговоров Браунинг позднее иллюстрировал в стихотворении «Cenciaja».

⁸⁴ R. Browning. *The Ring and the Book*, vol. II. «Dominus Hyacinthus de Archangelis», pp. 242—313; vol. III, pp. 1—63.

⁸⁵ Ibid., vol. I, «Half-Rome», «The Other Half-Rome», «Tertium Quid», pp. 58—188.

и папская тиара, и потому в свой последний час он стал свободнее от предрассудков своей касты и от догматов церкви, и правда неожиданно озарила его сознание, так долго блуждавшее в сумерках. Последним усилием воли он подписывает смертный приговор.

Конфликт, который не может привести к абсолютно верному решению, был характерен для «Ченчи». Подобного рода конфликты предпочитал в своих драмах и Браунинг. Несколько аналогичная дилемма есть и в монологе папы. Он находит наилучший из возможных выходов, но остается неудовлетворенным, так как казнь Гвидо может послужить предостережением для его единомышленников, но не может искоренить все зло, которое приносит их идеология.

При характеристике действующих лиц в «Кольце и книге» Браунинг пользуется многими приемами, восходящими в конечном итоге к Шекспиру. Принцип многосторонности в изображении характера, который поэты XIX века восприняли у Шекспира, Браунинг очень широко применяет в этом романе, и многогранность характера получает у него даже несколько гипертрофированную форму. Романтическое представление, согласно которому великий сердцеед Шекспир изучал душевные побуждения человека во всех тонкостях и никогда не выносил ему поспешного приговора, выливается у Браунинга в стремление выслушать каждое действующее лицо, до конца взвесить все, что оно может привести в свое оправдание, и отметить малейшие оттенки его мироощущения. В результате монологи «Кольца и книги» разрастаются, осложняясь изложением приводящих обстоятельств и разветвляющимися в разные стороны рассуждениями.⁸⁶ Этот характерологический принцип становится особенно очевидным в речах Гвидо Франческيني.

Романтики считали, что у Шекспира нравственный урок скрыт в речах его действующих лиц, так что мораль его драм можно понять, только следя за каждым словом всех персонажей. Эта точка зрения на метод Шекспира-моралиста повлияла на Браунинга и привела его к несколько схематичному распределению крупиц истины по монологам «Кольца и книги». Отсюда получилось типичное для него понимание многогранности образа, которое можно уже заметить в его драмах. В «Кольце и книге» все персонажи говорят об одном и том же: об убийстве Помпилии и ее приемных родителей. Каждый из них рассуждает о преступлении со всех доступных ему точек зрения. При этом Браунинг показывает каждого из них то в одном аспекте, то в другом. Между тем никто из них не знает всей правды о Гвидо и Помпилии. Даже она сама, умирая от ран, не в силах отдать себе полного отчета в чудовищном преступлении, жертвой которого

⁸⁶ В общей сложности «Кольцо и книга» достигает объема свыше 20 000 строк белого стиха, отдельные монологи занимают 2000 строк и больше.

она стала.⁸⁷ Однако доля справедливости есть в суждениях любого из них, даже светского циника.

Таким образом, все главные действующие лица характеризуются по многу раз в монологах разных персонажей в соответствии с интересами, углом зрения и образом мыслей каждого из них. Этот прием отраженных характеристик, вероятно, возник не без влияния Шекспира. Об отраженной характеристике Полония в речах Гамлета настойчиво говорил, например, Кольридж. Для Браунинга эти характеристики были особенно важными, так как они позволяли полнее осветить исторический фон, открыв, как воспринимали современники поведение героев и события, в которых они участвовали. В «Кольце и книге» Браунинг уделяет этим отраженным характеристикам больше внимания, чем в других сочинениях. Три монолога жителей Рима преследуют исключительно эту задачу, не говоря уже о речах главных действующих лиц.

Таким образом, влияние Шекспира, точнее романтического восприятия его творчества, проникает в «Кольцо и книгу». Однако это не непосредственное воздействие, а влияние, прошедшее через шекспиризованную драму, через «Ченчи» и собственные драматические опыты Браунинга. Зависимость его стихотворного романа от этого влияния — еще одно свидетельство зыбкости жанровых границ в романтической поэтике. Вместе с тем «Кольцо и книга» — мост, переброшенный между романтическим шекспиризмом и новыми методами психологического романа, которые получили развитие у многочисленных учеников Браунинга, прежде всего у Джорджа Мередита и его последователей.

Романтическая шекспиризованная драма, которая казалась, например, Эллардаису Николлу мертворожденной, пустила живые побеги в разных областях литературного творчества, и в лирике, и в романе. Связующим звеном была поэзия Браунинга.

Ученым знатоком Шекспира Браунинг никогда не был. Он отказался, например, писать предисловие к новому изданию Шекспира на том основании, что это находится «совершенно за пределами его возможностей».⁸⁸ Текст шекспировских драм, однако, он знал превосходно. Его стихи и письма полны скрытых цитат и реминисценций из Шекспира.⁸⁹ До конца дней Шекспир и елизаветинцы оставались для него недостижимыми и вечными образцами совершенства. Обращаясь в письме к критику Фер-

⁸⁷ R. Browning. *The Ring and the Book*. vol. II, «Pompilia», pp. 167—241.

⁸⁸ R. Browning. *Letters*, p. 212. — В конце жизни Браунинг был избран председателем Шекспировского общества, но считал это звание «чисто почетным» (*ibid.*, p. 365).

⁸⁹ G. R. Elliott. *Shakespeare's Significance for Browning*. «*Anglia*», 1908, Bd. XXXII: см. также: R. Browning. *Letters*, pp. 40, 153, 154, 182.

нивалю, Браунинг говорил в год своей смерти: «Желал бы я, чтобы то, что я пишу, читалось в свете их творчества, а именно — Шекспира, Деккера, Хейвуда и остальных упомянутых в предисловии к „Виттории Коромбона“ Уэбстера».⁹⁰

Эстетические теории Кольриджа и немецких романтиков были еще живы в середине века; у некоторых исследователей создавалось даже несколько преувеличенное представление, что сознание современников Браунинга было насквозь «пронизано» и «насыщено» этими идеями предыдущего поколения.⁹¹ Без сомнения, они были широко известны. Не мог не знать их и Браунинг, хотя и относился скептически к отвлеченности немцев и утверждал, что не читал их и ничего не знает об их влиянии на Кольриджа.⁹²

С романтическим толкованием Шекспира Браунинг соприкоснулся особенно близко во время сотрудничества с Макриди. Однако обоих больше интересовало практическое приложение этого толкования к актерскому и драматургическому искусству, чем отвлеченные теории. Пусть драмы Браунинга оказались непригодными для сцены и уступали его лирическим монологам в художественном совершенстве, но они приблизили к нему шекспировские образы, представляли своего рода комментарий к ним и послужили для него школой характерологического мастерства.

Браунинг не остался в пределах поэтики своих предшественников, а преобразовал общие предпосылки, характерные для критиков Шекспира, исполнителей шекспировских ролей и авторов шекспиризированной книжной драмы романтического периода.

Романтики смотрели на образы Шекспира как на высшее достижение характерологического совершенства. Браунинг увидел в них живую связь с гуманизмом эпохи Возрождения. Вследствие этого философское осмысление, к которому были так склонны романтики, приобрело у него дополнительные черты историзма. Они помогали определить, что следует оживать в памяти XIX столетия как величайшие ценности Ренессанса, а в чем заключаются глубокие и поучительные пороки этой эпохи.⁹³

⁹⁰ R. Browning. Letters, p. 301.—Уэбстер издал свою трагедию с предисловием, после того как остался недоволен ее исполнением на сцене, и решил ее напечатать как «драматическую поэму» (см. J. Webster and C. Tourneur. Best Plays. «Mermaid series», London, 1893, p. 3).

⁹¹ O. P. G. O'vil. Browning's Poetics. Aligarh, 1955, p. 33.

⁹² Cp. A. Orr. (Mrs Sutherland). Life and Letters of Robert Browning. London, 1891, p. 107.

⁹³ В этом отношении показательна, например, полемика, которую Браунинг ведет в «Оправданиях епископа Блуграма» против своего современника кардинала Уайзмэна, поборника идей Ньюзмэна, оксфордского движения и возвращения к феодальной идеологии, прежде всего к католицизму. В этой полемике Браунинг ополчается против иезуитского принципа «ложью излечивать ложь» и опирается при этом на образ миланского кардинала Пандульфа. Шекспир изобразил его в «Короле Иоанне» как лицемерного и коварного дипломата, превосхитившего приемы самого хитроумного и жестокого макиавеллизма.

Романтики особенно высоко ценили у Шекспира монолог. Браунинг развивал шекспиризированный монолог как самостоятельный жанр, стремясь сохранить эмоциональную и волевою целеустремленность, которая особенно пленяла поэтов и критиков чачала века в драмах елизаветинцев. При этом он достиг значительного перевеса лирического над драматическим и полнейшего подчинения сюжета характеру, что также соответствовало тенденциям романтиков. Наконец, Браунинг построил из монологов роман «Кольцо и книга», открыв широкую дорогу отраженным характеристикам и психологически многоплановому изложению в повествовательные жанры.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗГЛЯДЫ РОБЕРТА БРАУНИНГА

Со смерти Байрона и до наших дней Роберт Браунинг — самый значительный поэт Англии. Читателям и критикам он часто представляется грандиозной, изолированной фигурой. Трудно, однако, поверить, чтобы автор, который оставил такой неизгладимый след в поэзии своей страны, не принял участия в разрешении острых литературных вопросов своего времени.

Критическая литература о Браунинге в Англии и в США чрезвычайно обширна. Его философские взгляды, этический смысл его поэм и стихотворений, источники его сюжетов и т. п. изучены во множестве статей и монографий, и подчас один или два стиха служили материалом целого исследования. Есть особые справочники, которые помогают понять этого сложного поэта.¹ Были созданы специальные общества, изучавшие его наследие.² Переписка Браунинга издавалась несколько раз.³ По ней можно судить о широте его личных связей с писателями и критиками его времени, например с Томасом Карлейлем, Ф. Дж. Фернивалем, Данте Россетти, Джоном Рескином, Чарльзом Диккенсом, Уильямом Теккереем, а также со знаменитым актером и режиссером Уильямом Макриди и со многими другими. К концу жизни Браунинга его дом стал местом паломничества для писателей и художников. Никто не сомневался во влиянии, которое он оказал на современников. И все же часто может показаться, что у Браунинга не было с ними внутренней связи, не было даже отчетливо сложив-

¹ A. Orr (Mrs Sutherland). *A Handbook to the Works of Robert Browning*. London, 1927; E. Berdoe. *The Browning Cyclopaedia*. London, 1928; W. C. De Vane. *A Browning Handbook*. New York, 1940.

² Первое общество по изучению творчества Роберта Браунинга было создано в Лондоне еще при его жизни (1881). Аналогичные общества возникли затем в различных частях Англии и в США.

³ Наиболее полное издание: *Letters of Robert Browning*, ed. by Th. Wise. Yale Univ. Press, 1933.—Дальнейшие ссылки без указания издания по этому собранию писем.

шихся мнений по литературным вопросам, которые их волновали.

Действительно, у Браунинга нет литературных манифестов. Больше того, он избегал вступать в литературную полемику и даже в своей переписке и личных беседах был, как правило, очень осторожен, боясь оскорбить самолюбие других писателей. За всю свою жизнь он написал всего две литературно-критические статьи — очерк, посвященный Чаттертону,⁴ и предисловие к письмам Шелли (1852). Эти письма оказались подделкой и изданы не были.⁵ В своих стихах Браунинг, однако, часто обсуждает вопросы эстетики и творчества. При этом они так тесно переплетаются с проблемами этического порядка, что на первый взгляд вопросы нравственности почти заслоняют вопросы художественного творчества. Многие почитатели Браунинга в Англии и особенно в США предпочитали видеть в нем проповедника особого нравственного учения, а не поэта⁶ и трактовали его идеи, приписывая их к своим собственным, зачастую узким и ханжеским убеждениям и весьма вольно толкуя отдельные, выхваченные из контекста слова.

Почти вся поэзия Браунинга принадлежит к жанру драматического монолога и камерной драмы. При поверхностном изучении его творчества это жанровое своеобразие отводило его от широкой дороги развития английской литературы, где поэма или роман представлены гораздо богаче, чем излюбленные жанры Браунинга. Поэтому и возникло впечатление, что он слабо связан с общей эволюцией английской литературы XIX века. Наконец, он долго жил за границей, и это могло ослабить его связь с Англией и отечественной литературой. Как известно, он провел много лет в Италии, и там были сосредоточены его интересы. От своих любимых поэтов Байрона, Шелли и Лэндора Браунинг унаследовал сочувствие к народно-освободительным движениям, о чем говорит, например, стихотворение «Через алжирскую равнину к Абд эль Кадеру» («Through the Metidja to Abd-el-Kader», 1842), посвященное эпизоду борьбы арабов против французского владычества в Алжире. Больше всего Браунинга трогала судьба Италии, где многие английские поэты предшествующего поколения находили приют, а иногда и новую родину.

Любовь итальянцев к родине произвела глубокое впечатление на Браунинга, когда он впервые приехал в Италию, чтобы собрать дополнительные материалы для поэмы «Сорделло». И, по-

⁴ Этот очерк («Essay on Chatterton») был первоначально напечатан анонимно в «Foreign Quarterly Review» (July 1842). Авторство было раскрыто только в 40-х годах нашего столетия (см. Browning's Essay on Chatterton, ed. D. Smalley. Harvard, 1948).

⁵ Предисловие Браунинга к письмам Шелли было впоследствии опубликовано Обществом по изучению творчества Браунинга (Browning Society Papers, vol. I, 1881).

⁶ Современный американский исследователь Кинг отмечает: «Догматический интерес к Браунингу как философу и учителю подрывал возможности трезвой критики» (R. A. King. The Bow and the Lyre — the Art of Robert Browning. Michigan, 1957, p. 4).

добно Байрону, который не раз противопоставлял героический подъем народов, борющихся за свою независимость, безразличию англичан к судьбе своей родины, Браунинг сопоставил гражданскую самоотверженность итальянцев с тем политическим застоем, который, как ему казалось, он видел в Англии. В стихотворении «Англичанин в Италии» («The Englishman in Italy: Piano di Sorrento», 1845) приехавший из Англии путешественник играет и шутит с девочкой, пока она не спрашивает его, почему он, взрослый человек, занимается такими пустяками. Тогда англичанин вспоминает, что нищета и голод нависли над его далекой родиной, как «черная туча Сирокко на небе», а в парламенте между тем идут бессмысленные дебаты, и до сих пор не решено, стоит или нет отменять душащие народ хлебные законы. От этих-то мыслей и старался отмахнуться англичанин, забываясь в пустой болтовне, так как не верил в свои силы и способности помочь своей стране. Вопрос маленькой итальянки звучит поэтому для него укором: в Италии каждый понимает, что обязанность взрослого человека — заниматься серьезным делом и помнить о судьбах своего народа.

Рядом с «Англичанином в Италии» Браунинг поместил в том же сборнике 1845 года стихотворение под заглавием «Итальянец в Англии» («The Italian in England»). Итальянский эмигрант рассказывает, как он подвергался преследованию за свои политические убеждения, как гналась за ним австрийская полиция с собаками, как он в течение нескольких дней прятался без пищи в старом акведуке и как, наконец, ему помогла деревенская девушка, ни минуты не задумываясь об опасности, которой она себя подвергала. Вывод из сопоставления обоих стихотворений ясен — в Италии совершаются подвиги подлинного героизма; в Англии народ при внешнем благополучии голодает, но государственная машина, начиная с ржавого парламентского механизма, оплела всю страну так, что борьба кажется бесперспективной и безнадежной, и англичанин бежит в другие страны, где тешится в бездельи.

Скептическое отношение к парламенту характерно для многих английских писателей XIX века. Достаточно вспомнить разочарование Байрона, полное пренебрежение Шелли и острую критику Теккерея. В позднейшие годы Браунинг мало интересовался борьбой парламентских партий и даже плохо разбирался в ней. Лучше всего, быть может, об этом свидетельствует сонет «Почему я либерал?» («Why I am a Liberal?», 1885), написанный под конец жизни. Его часто приводят при определении политических воззрений Браунинга. По сути дела, сонет говорит прежде всего о том, как мало Браунинг вникал в программу даже той партии, которой сочувствовал: термин «либеральный» он считает возможным понимать в смысле «свободолюбивый» и объясняет свои симпатии к либеральной партии любовью к свободному труду, к равенству и братству всех людей.

Испытывая распространенную среди передовых людей Англии неудовлетворенность парламентом и его деятельностью, Браунинг был довольно безучастен в политической жизни Англии вообще. Чартистское движение — одно из крупнейших общественно-политических явлений века — оставило его равнодушным. Подобно Диккенсу и Теккерею, он не был сторонником революционных движений. Однако это не означало еще, что он относился с безразличием к Англии и ко всему английскому. Браунинг остается английским поэтом. Мысли о родине преследуют его во время путешествия, как преследовали английских изгнанников Байрона и Шелли на четверть века ранее.⁷ Он сетует так же, как в свое время сетовали они, на упадок гражданских чувств среди английских писателей.

В знаменитом стихотворении «Утраченный вождь» («The Lost Leader», 1845) он упрекает Вордсворта в политическом ренегатстве, как нередко упрекали его они. Поборник свободы в молодые годы, Вордсворт, как известно, вскоре стал переходить на консервативные позиции. После смерти Саути, в 1843 году, ему было предложено звание поэта-лауреата, и он его принял. Таким образом, он завершил литературную карьеру поступком, который, будь Байрон и Шелли живы, показался бы им постыдным. Браунинг снова ставит Вордсворту в упрек его отступничество⁸ и напоминает о свободолобии величайших поэтов Англии:

Shakespeare was of us, Milton was for us,
Burns, Shelley were with us — they watch from their graves!
He alone breaks from the the van and the freemen,
— He alone sinks to the rear and the slaves.⁹

Современное состояние английской литературы живо интересовало Браунинга. Различные течения в области мысли, литературы и искусства Англии не оставляли его безучастным. Отказываясь вступать в литературные споры на страницах периодической прессы, он нередко вел скрытую полемику с современниками. Его взгляды на литературу и искусство широко отражены в его стихах. В письмах к Элизабет Баррет-Браунинг и к самым близким друзьям рассыпаны его суждения по литературным во-

⁷ См., например, три стихотворения под общим заглавием «Home Thoughts from Abroad», а также «The Englishman in Italy» в сб. «Dramatic Romances and Lyrics» (1845). Ссылки на поэтические сочинения Браунинга даются по изданию: Robert Browning. Poetical Works. Oxford, 1944.

⁸ В письме к известному исследователю Вордсворта А. Б. Гросарту, который обратился к нему с просьбой разъяснить смысл стихотворения, Браунинг уже к концу жизни нашел возможным согласиться, что в некоторых деталях это стихотворение было чересчур резким, но тем не менее настаивал, что продолжает считать ренегатство Вордсворта «фактом, достойным всяческого сожаления» (см. E. Verdoe, op. cit., pp. 256—257).

⁹ «Шекспир был нашим, Мильтон был за нас, Бернс, Шелли были с нами, они смотрят на нас из могил! Только он [Вордсворт] оторвался от авангарда свободных, он один ушел к рабам в арьергард» («The Lost Leader» в сб. «Dramatic Romances and Lyrics», 1845).

просам и его оценки современных авторов и непосредственных предшественников. Его волнуют судьбы романтической традиции в современной английской поэзии. Он затрагивает в своем творчестве некоторые проблемы английского критического реализма. Он обсуждает эстетические теории, имевшие большой резонанс в его время, и отстаивает собственные взгляды на роль и значение искусства в жизни и, в частности, значение народного творчества. Некоторые неточные представления о Браунинге как поэте, оторванном от современной ему действительности, и о месте, которое его творчество занимало среди литературных течений XIX века, зависят в значительной мере от недостаточного внимания к его взглядам на литературу и задачи поэзии.

Поэты-прерафаэлиты во главе с Данте Россетти смотрели на Браунинга как на своего учителя.¹⁰ Из этого, однако, не следует, что Браунинг видел в них своих единомышленников: он был явным противником направления, которое романтическая поэзия приняла в викторианский период.

Большинство поэтов так называемого неоромантического направления превозносили Кольриджа и Китса. Для Браунинга истоки романтической традиции лежали в творчестве Шелли и Байрона. Его первая поэма «Полин» («Pauline», 1833) была подражением Шелли, главным образом его «Поэме о душе» («Eripsygidion»). Впоследствии он дал высокую оценку поэзии Шелли в предисловии к его письмам. Он ставил Байрона несравненно выше поэтов Озерной школы и писал Элизабет Баррет, что согласен пойти куда угодно, чтобы увидеть хотя бы пару перчаток Байрона или локон его волос, но у него «не было бы никакого желания даже комнату перейти, если бы на другом ее конце стояла бутылка с экстрактом всего, что могут дать Вордсворт, Кольридж или Саути».¹¹

Поэзия Россетти и его последователей казалась Браунингу «надушенной», похожей на «безделушки, вынутые из ящичка киварисового или сандалового дерева». «Ненавижу женственную расслабленность его школы, — восклицал он, — переодетых женщинами мужчин, которые еще вдобавок говорят устаревшие слова и пользуются архаическими ударениями, чтобы речь казалась еще мягче... И как я ненавижу „Любовь“: ¹² слезливый молодой человек протягивает руки сюда, свои крылья туда и обнимает парочку влюбленных — в жизни-то они бы ведь его пинками прогнали».¹³

¹⁰ См. подробнее: R. G. Watkin. Robert Browning and the English Preraaphaelites. Breslau, 1905.

¹¹ To E. Barrett, 22 Aug. 1846.

¹² Поэма Кольриджа «Love», которая особенно нравилась прерафаэлитам.

¹³ To I. Blagden, 19 June 1870.

Поэзию Теннисона Браунинг считал неискренней, искусственной и слащавой. Особенно была для него неприемлемой поэзия позднего Теннисона, т. е. стихи того периода, когда Теннисон достиг всеобщего признания в Англии, получил титул лорда и звание поэта-лауреата и стал своим человеком при дворе. Правда, у Браунинга были с ним личные счеты: он полагал, что Теннисон видит в нем опасного соперника и стремится препятствовать росту его славы через своих клеветников, к числу которых Браунинг относил будущего поэта-лауреата Альфреда Остина.¹⁴

Тем не менее трудно заподозрить в предвзятости, основанной на личных мотивах, мнение Браунинга, которое он высказывает в одном из писем 1870 года. Этот отзыв о трактовке средневековых сюжетов в «Идиллиях короля» вполне соответствует его оценкам поэзии прерафаэлитов и в этом смысле совершенно последователен. Он даже сравнивает «Идиллии» Теннисона с поздними поэмами Уильяма Морриса. «Я согласен с вами насчет новой книги Теннисона, — пишет Браунинг Изабелле Блэгден, — так пусто, что у меня уже все выветрилось из головы. Как раз мы с ним смотрим на задачи поэзии! Вот идиллия о рыцаре, который изменил другу и соблазнился его любовницей, после того как обещал помочь ему завоевать ее любовь. Теннисон думает, что он должен описать и замок, и блики лунного света на башнях, и все что угодно, а души-то и нет. Что же, известного однообразия нам ожидать приходится, если новая идиллия должна быть под стать предыдущим. Моррис сладостен, живописен, всегда умен — но как он меня временами утомляет!»¹⁵ Его ранние лирические стихи были первыми побегами — дальнейшее сделано все на той же старой закваске, но так вымучено: нет никакой сущности».¹⁶

Слова Браунинга находятся в полном противоречии с тем благоговейным преклонением, которым викторианцы окружали Теннисона. Этот культ встретил со стороны Браунинга резкий отпор, и его мнение, по-видимому, оказало воздействие на других авторов. Так, с его оценкой Теннисона почти совпадает отзыв Джорджа Мередита, который, как известно, испытал сильное влияние Браунинга и ставил его чрезвычайно высоко: «Подумать только! И это в наши дни самый известный поэт Англии поет тоненьким голоском о существах, лишенных живого, человеческого духа». «Ваш поэт, — пишет он своему другу Ф. Мэкси, — отстал на двадцать лет» и называет героев и героинь Теннисона «фигурками из севрского фарфора».¹⁷

Прерафаэлиты и Теннисон часто обращались к балладной

¹⁴ См. Th. W. I. s. e. Letters of Robert Browning, pp. 358—363, foot-note.

¹⁵ Речь идет о «The Earthly Paradise», pt. III.

¹⁶ To J. B. l a g d e n, 22 March 1870.

¹⁷ To F. A. M a x s e, 19 Dec. 1869 (Letters of George Meredith, ed. by W. M. Meredith, vol. I. New York, 1912, p. 197). См. также: L. H. Z w a g e r. The English Philosophic Lyric. 1931, p. 136. J. L i n d s a y. George Meredith. His Life and Work. London, 1956, p. 527.

форме. Однако Браунинг видел в этом еще один признак манерности. В том же письме к Изабелле Блэгден он говорил, что отнюдь не против подражательной баллады, но тогда она должна сохранять черты народных оригиналов. В другом письме к ней же он замечал, что архаизация и многословие превратили стиль Суинберна в образчик «цветистого бессилия».¹⁸

Известные точки соприкосновения между Браунингом и прерафаэлитамы связаны с его глубоким знакомством с искусством итальянского Возрождения, которое их особенно сильно к нему привлекало.¹⁹ Однако они смотрели на старых итальянских мастеров совершенно другими глазами, чем Браунинг. Поэтому, например, картины кумира прерафаэлитов Берн-Джонса, подражавшего итальянцам, главным образом Боттичелли, которого он понимал чрезвычайно условно, оставили Браунинга совершенно холодным: «вычурно» — было его приговором.²⁰ Браунинг сумел увидеть в итальянской живописи многое, что оставалось скрытым для поэтов и художников из школы Россетти и Берн-Джонса. Так, в поэмах-близнецах «Фра Липпо Липпи» («Fra Lippo Lippi») и «Андреа дель Сарто» («Andrea del Sarlo») Браунинг излагает свои взгляды на взаимоотношение жизненной правды и технического совершенства в искусстве.²¹

Андреа дель Сарто (1487—1531), прозванный «безупречным художником», достиг тонкой техники: никто не мог его превзойти в точности рисунка или в выписке детали. В поэме Браунинга он человек замкнутый в себе, «слепая летучая мышь, которую не соблазнит солнце», и сколько бы усердия он ни вкладывал в свои картины, он все же остается ремесленником. Образ Филиппо Липпи (1412—1469) совершенно иной. Он — выходец из народа, вне общения с ним для фра Липпо нет ни искусства, ни жизни. Он также умеет выписать любую деталь, но для него важен в первую очередь смелый штрих, которым он улавливает в лице живых людей живые чувства и страсти. Он ищет оригиналы в уличной толпе или среди сгрудившегося в храме народа, и нет для него низких, недостойных искусства тем: все достойно кисти художника, если он сумеет почувствовать биение пульса народной жизни.

Сравнение этих двух художников приводило к выводам, которые шли вразрез с тенденциями, характерными в это время для неоромантической поэтики. Она грозила ввести разграничения между поэтическим и непоэтическим, возвышенным и низменным куда более условные и стеснительные, чем классические правила, против которых боролись романтики в начале века. Эти тенден-

¹⁸ To J. Blagden, 19 June 1870.

¹⁹ Р. Уоткин доказывает, что итальянский Ренессанс открыли для Англии XIX века не прерафаэлиты, как обычно считалось, а Браунинг (см. R. G. Watkin, *op. cit.*).

²⁰ См. W. C. De Vane, *op. cit.*, p. 278.

²¹ Обе поэмы вошли в сб. «Men and Women» (1855).

ции современной поэзии Браунинг считал пагубными. Он их усматривал и в поэзии Теннисона, и в стихах прерафаэлитов. Отсюда резкость его отзывов, в которых он почти не делал между ними различий. «Андреа дель Сарто» и «Фра Липпо Липпи» выражали его общие эстетические взгляды, применимые и к поэзии.

В поэзии первой трети XIX века Браунинга интересовали не те проблемы и темы, которые занимали прерафаэлитов или Теннисона: В начале своего творческого пути, сразу после «Полин», он обратился в полудраматической поэме «Парацельс» (1835) к теме Фауста, которая однажды уже послужила в английской романтической литературе основой для лирической драмы — «Манфреда» Байрона.

В конце 20-х и к началу 30-х годов Англия стала гораздо больше интересоваться немецкой литературой. Этому значительно содействовал Томас Карлейль: он перевел «Вильгельма Майстера» на английский язык, увлекался немецкой литературой, старался ближе познакомиться с ней англичан, написал труд о Шиллере и вступил в личную переписку с Гёте, который его высоко ценил. Смерть Гёте в 1832 году и выход в свет второй части «Фауста» еще больше оживили интерес к его творчеству. За 1834—1835 годы вышло не меньше пяти переводов «Фауста» на английский язык.²²

Легендарную личность Фауста Браунинг заменил историческим лицом — ученым XVI столетия Парацельсом и даже пользовался в качестве источника сочинением Парацельса «De Fundamento Sapientiae».²³ Поэма Браунинга не знает Мефистофеля и аллегорической борьбы добра и зла. Для нее типичны прометеевские мотивы, и некоторые места кажутся почти перефразировкой «Раскованного Прометея» Шелли. Величие Парацельса для Браунинга заключается в том, что он, простой смертный, взял на себя задачу титана. Парацельс Браунинга — человек, и, как человек, он должен ошибаться. Его первая ошибка состояла в том, что, гордый своей миссией ученого, он не нашел в своем сердце любви к людям: он был готов служить человечеству, но не любить его. Он терпит поражение и титаническим усилием воли начинает новую борьбу. Поэма кончается смертью Парацельса. Несмотря на его заблуждения, Браунинг оправдывает его приблизительно так же, как Гёте оправдывал Фауста:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

²² См. J.-M. Carré. Goethe en Angleterre. Etude de littérature comparée, 3-me éd. Paris, 1920, p. 225; R. Albrecht. Robert Brownings Verhältnis zu Deutschland. München, 1912, SS. 44—45.

²³ См. E. Berdoe. op. cit., p. 314.

Этот мотив особенно важен для Браунинга: Парацельс к концу жизни понял, насколько ограничены возможности одного человека и насколько мал срок его жизни, но нашел утешение в мысли, что с начала и до конца мужественно нес светоч прогресса. «Парацельс» свидетельствует о том, что именно привлекало Браунинга в литературе первой трети века. Он ищет в поэзии романтического периода не образцов живописности, средневековых декораций или архаических украшений, а романтическую героиню. Вместе с тем «Парацельс» для Браунинга — первый опыт психологического осмысления исторического сюжета и первая трактовка проблемы героического в его творчестве.

Эта трактовка оставляет простор для романтического порыва и страсти, для бунта и протеста: вся жизнь Парацельса проходит в борьбе против ретроградов и филистеров. В поэме, однако, возникает и новый вопрос: если подвиг заключается в стремлении к недостигаемой цели, то не сводится ли он к самоотверженной настойчивости вне зависимости от результатов, к которым она приводит? Этот вопрос вырастал из романтических традиций, которые Браунинг стремился свести воедино и осмыслить по-новому, и превращался в одну из главных проблем его творчества. Насколько близко он подошел к ее разрешению, остается спорным для его комментаторов и по сей день.

В первые годы после завершения «Парацельса» он искал ответа в поэме «Сорделло» (1840) и в камерных драмах 30—40-х годов и оставался неудовлетворенным. Герой драмы «Стрэффорд» (1837), следуя чувству чести и долга, отдает себя делу не только безнадежному, но и не стоящему его усилий и жертв. Сорделло — поэт, мечтатель с высокими и чистыми побуждениями. Он способен жертвовать собой, но не в силах принять на свои плечи тяжелую ответственность, как требует от него родина. И Браунинг спрашивает: «Быть может, такая жизнь — всего лишь жалкий фарс? Что же осталось от всего, чем был, чем жил Сорделло?»²⁴ В самом конце поэмы деревенский мальчик идет по родным для Сорделло ломбардским холмам и поет песню на его стихи, не зная, кто их сочинил. Эти несколько строк — все, что сохранила народная память. В них оправдание всех мук Сорделло — он сделал для своего народа много меньше, чем мечтал сделать, но нечто ценное и жизненное он ему все-таки оставил: стихи для песни, которая не забудется.

Заключение поэмы, таким образом, частично оправдывает Сорделло: пусть он не истинный герой, но его стремления и жертвы не были вовсе тщетными, иначе он не оставил бы следа в народной памяти. Нечто героическое, возможно, в нем было: героизм — не качество характера и поведения, которое в каждом случае можно или безоговорочно приписывать человеку, или полностью ему в нем отказывать. Героизм — свойство душевной

²⁴ R. Browning. Poetical Works, pp. 164—165.

жизни и поступков, проявления которого следует настойчиво разыскивать и тщательно взвешивать.

Изучая памятники, связанные с жизнью Сорделло, Браунинг не сразу находит ту оценку его деятельности и душевного облика, которая могла бы его убедить. Лишь тогда, когда он услышал народную песню, он почувствовал, что жизнь Сорделло была не только жалким фарсом, занимательным, но пустым историческим эпизодом. В ней таились и подлинные человеческие ценности. Это заключение выражает одновременно и отношение Браунинга к памятникам прошлого. Во многих случаях они представляют собой лишь источники фактов и подробностей, которые могут сообщить художественному сочинению яркий исторический колорит. Однако самое драгоценное в них — примеры чистых и высоких побуждений и героических усилий человека. Народный суд — лучший критерий при отборе. Народная оценка — стрелка, указывающая путь к немеркнущим от времени образцам, та нить, которая помогает связывать настоящее с прошлым и определить, что в этом прошлом живо, а что мертво.

Заключительные строки «Сорделло» связаны с замыслом камерной драмы «Пиппа проходит» (*Pippa passes*, 1841), хорошо известной как в Англии, так и за ее пределами. В этой драме, после не удовлетворивших Браунинга героев «Стрэффорда» и поэмы «Сорделло», он как бы вовсе отказывается на время от героических образов: центрального героя в пьесе «Пиппа проходит» нет. Главная пружина действия скрыта в песенках, которые работница шелкопрядильной фабрики, девочка Пиппа, распевает в день Нового года на улицах родного Азола. Песни Пиппы проникнуты народными идеалами справедливости и счастья. В одной из песенок говорится о лучезарном южном утре, когда мир кажется прекрасным, все злое скрыто от взора человека и он верит в возможность блага для людей (I действие). В другой — звучит любовь, не знающая социальных преград (II действие). В третьей — повторяется старый сказочный мотив о добром короле, при котором народ не знал неправды (III действие). Пусть эти песни наивны, как наивна девочка Пиппа, пусть они отражают во многом неразвитое сознание итальянского народа под гнетом иноземного ига, — в этих песнях его чувства, мысли и чаяния.

По мнению Браунинга, кто не слышит в песне или легенде живой радости или искреннего горя, не видит в простых и подчас наивных образах народную мудрость, жажду справедливости и высокую гуманность, тот убивает памятники народного творчества, к которым прикасается. Таковы педантичные и сухие изыскания многих ученых, например, в области древней письменности Востока, которым охотно посвящало статьи «Эдинбургское обозрение». При этом Браунинг, по-видимому, считал, что мно-

гие из этих рецензий были написаны без настоящих знаний. В пьесе «Пиппа проходит» пародийный монолог Блуфокса направлен против «Эдинбургского обозрения», поверхностных рецензий и ученых буквоедов. Имя Блуфокс (Blufoks — blue fox) содержит намек на голубые с оранжевым обложки журнала.²⁵

Блуфокс — второстепенный персонаж, пособник главных злодеев — епископа и его управляющего. В своем единственном монологе он хвастается, что изучил верования всех народов, якобы занимался сирийским языком и древними армянскими книгами. Бездельник и циник, готовый на любое грязное дело, лишь бы набить карманы (ему поручено соблазнить Пиппу), англичанин Блуфокс с презрением относится к науке и к сказаниям народов Востока. Слоняясь по свету, живя среди ученых Кенигсберга, он набрал обрывки сведений и теперь рад пустить пыль в глаза полицейским, которым велено передать ему приказание епископа. Его мелкая душонка способна все опошлить, да и его учителя, разбирая древние надписи, отличались больше исследовательским азартом, чем стремлением действительно проникнуть во внутренний смысл памятников, запечатлевших творчество народов в далеком прошлом.

Монолог Блуфокса непонятен вне общего замысла пьесы. Это не случайный, хотя на первый взгляд неоправданный в лирической драме, выпад против «Эдинбургского обозрения». Отношение Блуфокса к народному творчеству, сохранившемуся в древних памятниках, противопоставляется чуткой интерпретации фольклора в устах Пиппы. Вывод Браунинга: только тот, кто близок к народу и чист душой способен понять истинную ценность его творчества. Эта мысль не нова: она была прочно закреплена в английском романтизме его лучшим фольклористом — Вальтером Скоттом. Для него постоянным примером глубокого и полного проникновения в фольклор был Роберт Бернс.²⁶ В своих романах Скотт всегда стремился показать, что песня, пословица и сказка пронизывают все речи, все мысли и весь быт народа. У Браунинга фабричная работница Пиппа живет песнями и старыми сказаниями. Ее собственная импровизация сливается с народной творческой стихией.

Пиппа проходит по улицам Азола, и ее песни доносятся до других жителей городка. Они слышат ее в критический момент своей жизни, и на миг черное снова становится для них черным, а белое — белым: в песнях Пиппы — выношенные народом понятия о нравственности и правде, и в этом — сила их воздействия.

Вера в нравственное превосходство народных масс над моралью высших сословий распространилась в английской литературе еще в начале столетия, в романтический период. Тогда в этом убеждении еще ясно звучали отголоски идей французской

²⁵ См. E. Berdoo, op. cit., p. 351.

²⁶ W. Scott. Essay on the Imitations of the Ancient Ballad Poetical Works. vol. IV. Edinburgh—London, 1833, pp. 22—23.

революции, пафос народно-освободительных движений и первый грозный ропот осознающего себя пролетариата. Оно наложило яркий отпечаток, например, на творчество Вордсворта, Скотта и Шелли. Позднее, с развитием социальной борьбы, с возникновением представления «о двух нациях», это убеждение получило новую интерпретацию у Диккенса, Гаскелл и многих других и стало характерным для всех демократически настроенных авторов 30—40-х годов. Даже Теккерей, опасливо относившийся ко всякой идеализации, поражался, насколько народный театр в Париже чище в нравственном отношении, чем театр, рассчитанный на вкусы высших сословий.²⁷

Песня Пиппы проникает и в нежные сердца, и в сердца сомневающиеся, и даже в жестокие и черствые. И под влиянием мгновения, когда песня касается их слуха, люди идут на подвиг ради блага народа, раскаиваются в преступлении или, отвергнув приговор молвы, смело решаются на милосердный поступок. Даже жестокосердный епископ отказывается от задуманного злодеяния. Это сказка. Такая же сказка, как те, о которых сложены песни Пиппы, или как волшебные превращения злых в добрых, которыми не гнушался Чарльз Диккенс. И, подобно всякой сказке, в пьесе о певунье Пиппе есть правда: велика сила народного слова.

Пиппа и не подозревает о воздействии, которое оказывают ее песни: она всего лишь сосуд для их мудрости. Но сосуд должен быть чистым, и Пиппа чиста в своем детском неведении, чиста в своей близости к народу и к его идеалам, чиста, наконец, как бессознательная жертва козней богатых и знатных и как маленькая мученица, обреченная на изнурительный фабричный труд. Она, как нередко отмечалось, несколько сродни детским образам Вордсворта. Вместе с тем сиротка Пиппа одного поколения с Оливером Твистом и маленькой Нелл. Недаром Диккенсу нравились черты чувствительности и мелодраматизма, которые в это время проявились у Браунинга, чтобы затем почти исчезнуть. Читая драму Браунинга «Пятно на гербе» («A Blot in the 'Scutcheon», 1842), Диккенс, по его собственному признанию, был глубоко тронут и всей душой горевал о судьбе героини. Особенно ему нравились слова, которые она повторяет в доказательство своей невинности: «Я была так молода, у меня не было матери».²⁸

Подобно Оливеру и маленькой Нелл, а также Полю Домби и другим детским персонажам Диккенса, Пиппа одарена необыкновенной наивной чистотой. У обоих авторов эта чистота противопоставлена порочности мира, в котором живут эти дети. У Диккенса, однако, этот мир порока и зла обрисован на широком полотне, тогда как в пьесе Браунинга его изображение сведено к миниатюре, к отдельным картинкам жизни Азоло. Нелл и Пиппа

²⁷ W. M. Thackeray. French Dramas and Melodramas. В сб. «The Paris Sketch Book».

²⁸ J. Forster. The Life of Charles Dickens, vol. II. London, 1873. p. 25.

одинаково воплощают абстрактный идеал с оттенком мистики и сказочной идилличности.²⁹ У Диккенса, однако, мудрость Нелл принадлежит ей самой, это своеобразная нравственная интуиция, которая развивается под влиянием тяжелых испытаний. У Браунинга идеалы и вера Пиппы — в ее песнях, а песни уходят своими корнями в фольклор, причем эта связь ясно показана и даже подчеркнута.

Песни Пиппы вместе с тем окрашены абсолютной верой ребенка в счастье и в благость providения. Нельзя безоговорочно приписывать Браунингу чувства и мысли Пиппы, как это часто делается.³⁰ Песни Пиппы — часть ее характеристики. Неведение зла — основная ее черта. Она не знает, что вокруг нее творится: жизнь преступной пары — Себалда и Оттимы, совершивших убийство, или жизнь карбонария Луиджи, которому предстоит идти на смерть и разбить сердце своей матери, одинаково представляются ей безоблачно счастливыми. Видеть в песнях Пиппы итог мировоззрения Браунинга было бы так же ошибочно, как считать, что Диккенс смотрел на мир глазами Нелл.

Пиппа не знает, кто обрек ее на непосильный для детских плеч фабричный труд, почему она так одинока, и какая опасность грозит ей в этот лучезарный день Нового года, единственный праздник в году, когда свободны шелкопрядильщицы Азола. Пиппа не знает, что она — племянница епископа. Смерть ее отца на его совести. Наемный убийца не посягнул на жизнь Пиппы (тогда еще младенца), чтобы затем шантажировать всемогущего прелата. Теперь убийца сам в руках епископа, и Пиппа, законная наследница его брата, должна погибнуть.

Склонность изображать социальную несправедливость, рисуя судьбу невинных и неспособных к сопротивлению жертв, была, конечно, особенно характерна для Диккенса, но постоянно наблюдается и у других авторов. Среди английских реалистов, однако, не было единства в отношении к этому приему. Теккереи, например, в повести «Кэтерин» резко возражал против него, считая, что он ведет к искажению действительности. Он утверждал, что социальная несправедливость приводит свои жертвы не только к физическим страданиям, но и к моральной гибели. Не следует поэтому изображать эти жертвы невинными и чистыми, а следует обличать нравственное разложение всех слоев общества, прежде всего тех, в чьих руках богатство и власть.

«Пиппа проходит» отражает, таким образом, точку зрения Браунинга на один из спорных вопросов английского реалистического направления.³¹ Он считает, что невинная жертва — вполне

²⁹ Ср. Т. И. Сильман. Диккенс. М., 1958, стр. 173—184.

³⁰ Ср. История английской литературы, т. II, вып. 2. М., Изд. АН СССР, 1955, стр. 71.

³¹ Несмотря на дружеские отношения Браунинга с Диккенсом и Теккереем, прямых отзывов об их творчестве у него не встречается, так же как и об английском реалистическом романе вообще (E. T. Blanchard. *Fielding the Novelist. A Study in Historical Criticism*. London, 1927, p. 439).

достойный предмет художественного изображения. Однако она не может занимать ведущее место в развитии действия вследствие своей пассивности. Это место принадлежит тем, кто принимает активное участие в борьбе между правдой и неправдой. Поэтому главный психологический интерес сосредоточен на этих действующих лицах, а Пиппа оттеснена в обрамляющие драму лирические эпизоды. Жалость, которую она возбуждает при этом, не представляет собой главной движущей силы драматических конфликтов. Персонажи драмы изменяют свое поведение не под влиянием сострадания, а под воздействием народной правды, которая заключена в песнях Пиппы.

Судьба отдельной жертвы, по мнению Браунинга, неотделима от судьбы всего народа. Изображать ее вне этой связи поэтому бессмысленно: Пиппа приобретает смысл и значение только в общей картине жизни городка Азоло, микрокосма жизни всей Италии с ее сочетанием феодальных пережитков и современного фабричного быта, засилия католических прелатов и роста народно-освободительного движения. Эти различные силы куют судьбы Италии, а также, следовательно, и маленькой Пиппы. В них заложены начала злой и доброй воли и возможности героизма, как, например, у карбонария Луиджи, одного из тех, кто услышал песни Пиппы. Песни могли внести ясность в решения этих людей, но характер их поведения зависит от разнообразных условий, в которых сложились убеждения каждого.

Реакция человека на внешние условия и направление, которое принимают его творческие силы, создают почву для внутреннего конфликта, из которого вырастает его поведение. Эта внутренняя борьба и составляет главный предмет интереса Браунинга. В сборниках лирических монологов («Dramatic Lyrics», 1842; «Dramatic Romances and Lyrics», 1845; «Men and Women», 1855, и в других) он создал целую галерею психологических портретов. Каждый обусловлен временем и средой. С этой точки зрения их можно рассматривать как типы: тип итальянского мецената эпохи Возрождения — «Моя последняя герцогиня» («My Last Duchess»), тип современного прелата — «Оправдание епископа Блуграма» (Bishop Blougram's Apology), тип куртизанки времен абсолютной монархии во Франции — «Лаборатория» («The Laboratory») и т. п. Общие типичные для века черты в этих образах — фон, на котором развивается конфликт в душе героя.

Поведение человека представляется Браунингу как бы загадкой: искусство художника состоит в том, чтобы найти к ней ключ, исследуя его психологию в связи с теми фактами действительности, которые обусловили ее. В этих взглядах — следы того интереса, которым были окружены волевые и загадочные натуры в романтической литературе предшествующего поколе-

ния. Но еще больше в них точек соприкосновения с воззрениями реалистов XIX века, которые ставили во главу угла вопрос о зависимости характера от окружающей действительности. Теккерей потому и полемизировал с Диккенсом в повести «Кэтерин», что в его глазах Диккенс этим пренебрег и идеализировал Оливера и Нэнси.³²

Внимание к окружающей обстановке и к ее воздействию на характер человека соответствовало некоторым основным принципам Браунинга. Однако, воспитанный в значительной мере на романтической эстетике начала XIX века, он сомневался, кому следует отдавать предпочтение: поэту, который заглядывает в глубь собственной души и силой воображения, как бы интуитивно, познает мир, или автору, который точно отображает и изучает действительность и ее влияние на своих героев. Этот вопрос был, следовательно, связан с теорией интуитивного воображения, которую распространял в свое время Кольридж и которой не чужды были, например, и Ли Хант, и даже Шелли. Он усложнялся тем, что корни этой теории лежали в романтической эстетике немецкого идеализма, к которому в 30-х годах Томас Карлейль снова оживил интерес.

Насколько можно судить по письмам и стихам Браунинга, он никогда немецкой философией не увлекался и, по-видимому, был знаком с ней довольно поверхностно. Тем не менее вопрос был для Браунинга настолько важным, что он стал главной темой его статьи о Шелли, которая вылилась в литературно-теоретическое рассуждение. Похвальное слово Шелли ввело в заблуждение некоторых исследователей, например, А. Орт, позволив предположить, что Браунинг отдает предпочтение поэзии «субъективной», построенной на усилиях отвлеченного воображения и на погруженности поэта в самого себя. Более того, они даже полагали, что Браунинг стремился подражать отвлеченности Шелли.³³ Это впечатление неточное. «Если и может казаться, — говорит Браунинг в этой статье, — что субъективное творчество — высшее требование любой эпохи, тем не менее объективная поэзия, в самом строгом смысле этого слова, должна сохранять свою первоначальную ценность, так как мы всегда будем иметь дело с миром как точкой отправления и как основой: мир нельзя изучить и отбросить в сторону — к нему следует возвращаться и снова его изучать. Духовное восприятие может быть бесконечно утонченным, но сырой материал этого восприятия должен сохраняться».³⁴

Далее, в этой же статье Браунинг говорил, что объективность всегда остается главным принципом драматической поэзии, сле-

³² См. Н. А. Егунова. Теккерей в полемике с Диккенсом. Уч. зап. ЛГУ, № 266, сер. филолог. наук, вып. 51, 1959.

³³ Чрезмерную отвлеченность поэтического творчества Браунинг вообще считали пороком. Ср. стихотворение «Transcendentalism» («Men and Women», 1855).

³⁴ Цит. по кн.: G. R. Elliott. Shakespeare's Significance for Browning. Halle, 1909, p. 12.

довательно, и его собственной. Действительно, он никогда не допускает расплывчатости, отвлеченной умозрительности или беспочвенного самоанализа в своих монологах. Он всегда возвращает читателю ощущение того внешнего мира, из которого выросло сознание его персонажей. Для этой цели ему служат в первую очередь реальная ситуация, которая постепенно обрисовывается в монологе, собеседник, к которому персонаж обращает свою речь, и обстановка, в которой эта речь произносится: ночные улицы Флоренции («Фра Липпо Липпи»), столовая епископа, в которой он принимает и старается задобрить своего гостя, журналиста Гигадибиса, опасаясь его язвительного пера («Оправдание епископа Блуграма»), портретная галерея в доме итальянского мецената («Моя последняя герцогиня») и т. п. Обстановка подает повод для монолога и одновременно создает основу для исторического фона, который определяет и объясняет сознание персонажа.

Таким образом, один из острых вопросов английского критического реализма: определяются ли нет психология человека и его душевные качества социально-исторической действительностью, а если да, то в какой мере, — разрешался Браунингом в первой своей части в положительном смысле. К этому же решению всегда склонялись и романисты «блестящей школы». Что касается второй части вопроса, то она оставалась в середине XIX века самой спорной.

Внимание Браунинга сосредоточивалось преимущественно не на описании внешних воздействий, а на их преломлении внутри человека и на тех психологических процессах, которые превращали эти побуждения в решимость и действие. Само собой разумеется, что широкая панорама современного общества оказалась вне рамок его стихов. В этом смысле у романистов реалистической школы был значительно больший материал, в котором они находили причины, предопределяющие характер и поведение персонажей. Это не мешало тому, что в оценке отдельных возможностей современной реалистической литературы Браунинг оказался проницательнее, чем они, например, в оценке одного из самых ярких явлений реалистического романа XIX века — Бальзака.

Англия 30—40-х годов приняла Бальзака недружелюбно. Лондонские журналы были склонны не доверять всему французскому: боялись распространения революционных идей из Франции, страшились возрождения бонапартистских настроений. Английские критики изображали французскую литературу источником безнравственности, способным подорвать устои буржуазного общества. «Если считать литературу выражением образа мысли, — писал консервативный „Блэквудс мэгэзин“, — то для

Франции нет больше надежды. Ее литературные таланты запятнаны всяческими пороками».³⁵ «Куортерли ревью» говорило, что Бальзак «портит свои произведения невероятными и непристойными сценами», «его популярность во Франции свидетельствует о крайнем упадке нравов»³⁶ и т. п. Эти антифранцузские позиции были настолько резко выражены, что вызвали возмущенную статью Сент-Бёва «О взглядах на нашу современную литературу за границей».³⁷

Статья Сент-Бёва дала повод для ответной статьи Стюарта Милля о Виньи в «Вестминстер ревью».³⁸ журнале, который старался бороться против стремления консервативной критики преградить для иностранной литературы доступ к английским читательским кругам. Милль выражал, между прочим, пожелание, чтобы английские критики отнеслись к романам Бальзака внимательнее, однако настороженное отношение к Франции и к французской литературе пустило корни, и преодолеть его было нелегко. Оно накладывало отпечаток даже на таких авторов, как Теккерей. Это легко заметить там, где он касается политических вопросов, например в рецензии на «Историю французской революции» Т. Карлейля для газеты «Таймс» или в статье «Наполеон и его система» в сборнике «Парижские очерки» (1841). Вместе с тем он отнюдь не был галлофобом, нередко очень сочувственно отзывался о французском народе, хорошо знал Париж и возмущался поверхностными или неверными картинами его жизни в современных английских сочинениях о Франции. И все же он не одобрял Бальзака. Прочитав в 1832 году «Шагреневую кожу», он заявил, что у Бальзака «нет характеров», и увидел в его романе «эксцентричность», которая, по его мнению, была «величайшей ошибкой и единственным достоинством» французской романтической школы.³⁹ К этой школе относил Бальзака и большая часть английских критиков, притом отзываясь о ней весьма неблагоприятно.⁴⁰

Теккерей предпочел Бальзаку Шарля Бернара на том основании, что персонажи его романов, «хотя и достаточные мерзавцы, но они не живут в состоянии судорожной преступности, и мы следуем за автором в его живом, язвительном рассказе, не рискуя наскочить на ужасы, подобные тем, которые приготавливают для нас Бальзак и Дюма».⁴¹ Шарлотта Бронте признавалась, что ро-

³⁵ «Blackwood's Magazine», Oct. 1831.

³⁶ «Quarterly Review», June 1836.

³⁷ «Revue des Deux Mondes», Juin 1836.

³⁸ «Westminster Review», Apr. 1838.

³⁹ Letters and Private Papers of W. M. Thackeray, ed. by Gordon Ray, vol. 1, London, 1946, стр. 225.

⁴⁰ См. подробнее: M. Moraud. Le romantisme français en Angleterre de 1844 à 1848. Paris, 1933.

⁴¹ W. M. Thackeray. On Some French Fashionable Novels, в сб. «The Paris Sketch Book», Complete Works, ed. by W. P. Trench and J. B. Henneman, vol. XV. New York, p. 100.

маны Бальзака «оставляют у нее дурной вкус во рту».⁴² Диккенс считал возможным вовсе пройти мимо него.

Причины, по которым английские реалисты отворачивались от Бальзака, крылись не только в некоторой неприязни викторианской Англии ко всему французскому. Были причины и специфически литературного характера. Быть может, лучше всего их выразила Шарлотта Бронте. Она писала Джорджу Льюису: «Мы можем восхищаться Бальзаком, но он нам не нравится: мы относимся к нему скорее как к знакомому, который вечно показывает нам наши недостатки в самом непривлекательном виде и который редко вызывает к жизни наши лучшие чувства».⁴³ Она противопоставляла ему Теккерея, перед которым преклонялась. Теккерей, по ее словам, «хранит в своем сердце глубокое чувство: если бы было иначе, ему доставляло бы удовольствие искоренять и разрушать, на самом деле — он только перевоспитывает».⁴⁴

Бальзак в глазах Бронте плох тем, что, показывая порок, он не учит, как его исправлять. Следовательно, она все же видела, что Бальзак рисовал нравы и бичевал их недостатки. Теккерей же казалось, что Бальзак изображает порок с единственной целью — насладиться его ужасами и пощекотать воображение читателя. Бронте и Теккерей согласны в том, что изображать порок допустимо только при условии, если нравоучительные цели автора абсолютно ясны. Романисты школы Диккенса и Теккерея считали необходимым постоянно указывать читателю, где добро, а где зло, и ни на минуту не позволять ему забывать о воспитательных целях искусства.

Браунинг был моралистом, но вместе с тем и противником оголенной тенденциозности. Он скрывался за своими персонажами, редко говорил от собственного лица и стремился незаметно внушить читателю свои выводы. Шекспир в этом отношении был для него высшим образцом.⁴⁵ Поэтому отсутствие нравоучительности не могло быть для Браунинга препятствием к восприятию романов Бальзака. В письме к Элизабет Баррет от 27 апреля 1846 года Браунинг говорил о действующих лицах Бальзака: «Они живут, движутся — разве это не гениально?»⁴⁶

Элизабет Баррет, которая прежде восхищалась Жорж Санд, но теперь под влиянием Браунинга увлеклась Бальзаком, отвечала: «Бальзак, как мне кажется, поразительным образом доказывает свою веру в жизненность и реальность того, что создает. Это писатель с удивительным дарованием, с избытком жизни во всем, со взглядами и со словом великого провидца. По-моему,

⁴² E. Gaskell. The Life of Charlotte Brontë, vol. II. Leipzig, 1857, p. 168.

⁴³ Ibid., p. 167.

⁴⁴ Ibid., p. 168.

⁴⁵ О значении Шекспира для Браунинга см. подробнее: G. R. Elliott. Shakespeare's Significance for Browning. «Anglia», 1909, vol. XXXII.

⁴⁶ The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett-Browning, vol. II. London, 1913, p. 107. Далее — The Letters...

во Франции нет писателя, который мог бы с ним сравниться хотя бы отдаленно,— нет ни одного. Но где же в Англии читатель, который мог бы это признать? Снова следует, пожалуй, сказать: такого нет».⁴⁷ Впечатление, которое Бальзак произвел на Браунинга, было настолько сильным, что после первого же знакомства с его романами Браунинг, по собственному признанию, перестал читать английских романистов.⁴⁸

Много лет спустя после первого знакомства с творчеством Бальзака Браунинг говорил в одном из дружеских и искренних писем к Изабелле Блэгден: «Поверьте мне, не только одни поэты да художники — люди с воображением, как прекрасно знал Бальзак».⁴⁹ Браунинга привлекало в Бальзаке характерологическое мастерство⁵⁰ и отсутствие обнаженной тенденциозности, а также волевой, творческий характер многих его персонажей, их развитое воображение и способность претворять свои стремления в действие: «они живут, они движутся».

Увлечение Бальзаком было, следовательно, связано для Браунинга с проблемой героического — весьма сложным и запутанным вопросом в английской литературе середины XIX века. Недаром попытки его распутать приводили иногда к кажущемуся отказу от героики вообще: «Ярмарка тщеславия, роман без героя». Недаром английские критики часто называют это время «негероическим веком» (the unheroic age). На самом деле герои в английской литературе 30—50-х годов, конечно, были: декоративный, холодный Гэлахад Теннисона, скромные, но стойкие в своем пассивном сопротивлении герои Диккенса, герой-неудачник чарист Barton у Гаскелл и другие. Героя искал в «Эсмонде» Теккерей и остался им недоволен.

Проблема героического, таким образом, была важной для Браунинга не только потому, что она вытекала из романтических традиций. Она оставалась одним из самых острых вопросов его времени, в решении которого принимали участие авторы самых различных направлений и взглядов. После первых попыток найти на него ответ в ранних поэмах и драмах Браунинг снова и снова к нему возвращается, освещая его с самых разных сторон.

Воспитанный в молодые годы на поэзии Байрона и Шелли, он считал воображение обязательным условием героических поступков, а героика — обязательным признаком подлинно твор-

⁴⁷ The Letters... p. 113.

⁴⁸ Ibid., p. 107.

⁴⁹ To I. Blagden, 19 Sept. 1867.

⁵⁰ Возможно, что Бальзак оказал и непосредственное влияние на характерологическое мастерство Браунинга. Ср. O. P. G. O'Neil, Browning's Poetics. Aligarh, 1955, p. 23.

ческой деятельности, как особенно ярко показывают монологи в сборнике «Men and Women» (1855), в котором он, вероятно, достиг наибольшего совершенства в этом жанре.

Казалось, ему было по пути с Томасом Карлейлем, который героизировал знаменитых и гениальных людей прошлого, требуя, чтобы их память окружили особым культом героического. Однако Браунинг за Карлейлем не пошел: это было невозможно, так как этому противодействовал гуманизм Браунинга, почерпнутый в первую очередь из итальянской ренессансной культуры, у Шекспира и у английских романтиков. В молодости Браунинг был склонен видеть в Карлейле своего учителя. Карлейль пробудил в нем интерес к немецкой литературе, сочувствовал его литературной деятельности и разделял отрицательное отношение к взглядам тех, кто рассматривал поэзию как утонченное, но пустое искусство.

В борьбе против засилия филистерских вкусов английской буржуазии Карлейль и Браунинг были заодно, и Браунинг сохранил с ним добрые отношения до конца жизни.⁵¹ Вместе с тем он не воспринял острой критики существующих в Англии общественных порядков, которые К. Маркс и Ф. Энгельс ценили у Карлейля. Политические взгляды Карлейля остались чужды Браунингу и тогда, когда Карлейль превратился фактически в теоретика «Молодой Англии» и феодального социализма. С этими реакционными воззрениями Карлейля были связаны, как известно, и его идеи культа героев, изложенные в лекциях «О героях, культе героев и героическом в истории», которые Браунинг слушал в 1840 году.⁵² В этих лекциях Карлейль стремился убедить своих слушателей, что гениальные личности предназначены свыше к тому, чтобы властвовать над людьми, и считал оправданными любые формы принуждения.

Несмотря на глубокое уважение к Карлейлю, Браунинг всем своим творчеством отверг эти взгляды и даже вступил с ним в скрытую полемику. В монологе «Оправдания епископа Блуграма» упоминаются три гениальные личности, которых Карлейль возвеличил в лекциях, а именно: Наполеон (у Карлейля — «герой-король» — «The Hero as King»), Лютер (у Карлейля — герой-священнослужитель — «The Hero as Priest») и Шекспир (у Карлейля — герой-поэт — «The Hero as Poet»). Блуграм доказывает, что деятельность великих людей была ограничена условиями времени и возможностями отдельной личности. Они не могли предусмотреть всех ее последствий и наряду с великими целями часто стремились к осуществлению мелких личных желаний. Конечно, взгляды Блуграма нельзя целиком приписывать Браунингу, как нельзя приписывать ему слова других

⁵¹ См. Alex. Carlyle. Letters of Carlyle to Mill, Sterling and Browning. New York, 1923.

⁵² O. P. Govil, op. cit., p. 39; R. Browning. New Letters, coll. by W. C. De Vane and K. L. Knickerbocker. London, 1951, pp. 18—19.

персонажей.⁵³ Блуграм вдобавок — личность отрицательная, лицемер из лицемеров. Его литературный прототип — Пандульф из «Короля Джона» Шекспира. Одновременно в лице Блуграма Браунинг изобразил ревнителя католической религии в Англии, своего современника кардинала Уайзмэна.⁵⁴ Монолог «Оправдания епископа Блуграма» направлен против католицизма и в этом смысле может быть поставлен рядом со стихотворениями «Исповедальня» (*The Confessional*, 1845) и «Монолог в испанском монастыре» (*Soliloquy of the Spanish Cloister*, 1842) и с речами Гвидо, убийцы из поэмы «Кольцо и книга» (*The Ring and the Book*, 1868—1869).

Однако монолог Блуграма доказывает в полном соответствии с этическими взглядами Браунинга, что даже вконец испорченный человек может в минуту искренности коснуться истины, если он умен. И между чудовищными софизмами Блуграма нет-нет и блеснет правда. В частности, его рассуждения о героическом во многом совпадают с мнениями, которые Браунинг нередко высказывал по другим поводам, хотя своим эпикурейским цинизмом Блуграм и грешит против убеждений самого автора. Тем более его доводы годятся для полемических целей, так как позволяют высказать точку зрения, совершенно противоположную взглядам Карлейля, и вскрыть их антигуманистическую основу.

В монологе Блуграма Браунинг трактует Шекспира в том же плане, как Парацельса, Липпо Липпи, поэта в стихотворении «Глазами современника» (*Howit Strikes a Contemporary*, 1855), композитора в монологе «Маэстро Гуго из Саксен-Гота» (*Master Hughes of Saxe-Gotha*, 1855) и других. Разница лишь в том, что Блуграм, отталкиваясь от чрезмерного возвеличения Шекспира, подчеркивает снижающие моменты в его характеристике: Браунингу было особенно важно доказать, что, несмотря на гениальность, мудрость и славу, Шекспир все же был человеком.

В романтическом представлении начала XIX века Шекспир сочетал в себе величайшую человечность и титаническую силу мысли. Для последующих поколений в романтическом культе

⁵³ Вопрос о том, насколько Браунинг выражал в речах своих действующих лиц собственные взгляды, постоянно стоял на повестке дня Общества по изучению творчества Браунинга. Это объяснялось тем, что не в меру рьяные поклонники Браунинга были склонны часто принимать каждое слово монологов за откровение «учителя». Сам Браунинг нередко с раздражением говорил о стремлении своих ценителей приписывать ему суждения его героев (см., например, письма к известному исследователю Шекспира Фернивалю: *Th. Wise. The Letters of Robert Browning*, pp. 199 и 228).

⁵⁴ Обличение Уайзмэна в этом монологе вызвало шумиху в английской критике и прессе. Она не вполне улеглась до начала настоящего века. Апологеты Браунинга даже считали своим долгом убеждать читателей, что он вовсе не имел в виду Уайзмэна, хотя Браунинг молчаливо согласился с тем, что увидев Уайзмэна в облике Блуграма.

Шекспира были, по-видимому, две основные возможности развития: либо превратить Шекспира в сверхчеловека, либо усугубить черты его человечности. Карлейль пошел по первому пути и дошел до его крайнего предела. Браунинг предпочел второй.

Карлейль обоготворил Шекспира и превратил его в орудие националистической пропаганды. Он сопоставляет Шекспира с Одним: Шекспир такой же бог англосаксов, каким был Один для германцев. Он — «английский король», который продолжает царствовать и в Северной Америке. Имя Шекспира — клич для объединения англосаксов всех стран и свидетельство их национального превосходства. У Карлейля гениальность и героичность легко становится оправданием подчинения масс одной выдающейся личности. Отсюда Карлейль затем переходит к утверждению, согласно которому культурное превосходство дает право одной нации поработать другую, одному классу — угнетать другой.

Для Браунинга гениальный человек тем и замечателен, что он умеет отдать все свои творческие силы избранному делу и служить ему. Поэтому он становится героичным в своей самоотверженности. Этот героизм рождается в муках и во внутренней борьбе. Следовательно, если отнять у гения его человеческую силу и человеческую слабость, если наделить его сверхчеловеческими способностями и правами, то весь его героизм пропадет, а вместе с тем и его гениальность превратится в ничто.

Внутренняя борьба, по мнению Браунинга, — обязательный спутник героической жизни гения. Она возникает на почве исторических условий, накладывающих свой отпечаток на сознание всех людей, в том числе и героя. Обстоятельства частной жизни входят в состав факторов, которые зависят от исторической обстановки и обуславливают сознание. Поэтому Браунинг устами Блуграма напоминает поклонникам Шекспира, что он не только творил, но и жил и наслаждался жизнью. Он умел сочетать с мудростью и величайшим поэтическим даром необычайное жизнелюбие. У Карлейля смех Шекспира — смех небожителя, у Браунинга — смех человека, для которого светило солнце, были женщины и пенилось вино. Таков портрет Шекспира в стихотворении Браунинга «В таверне „Русалка“» («At the Mermaid») из позднего цикла «Пакьяротто и как он работал в гнев» («Pacchiarotto and how he worked in Distemper» 1876).

В этом стихотворении Шекспир сидит за кружкой пива, его приятели играют в кости, и он весело болтает с ними о глупцах, которые выдумали, будто он гонится за славой. Из этой дружеской беседы возникает вопрос о взаимоотношении личной и творческой жизни поэта.

По мнению Браунинга, душевные богатства накапливаются в скрытой от читателя личной жизни поэта и отражаются в эти-

ческой направленности и в лирической окраске стихов. Однако тематически творчество «объективного поэта», по терминологии Браунинга, далеко от его личной жизни и не может служить к ней ключом. Жизнелюбие Шекспира — признак его человечности, оно выражалось в его творчестве, оно должно было быть у него и в личной жизни. Любимый поэт Браунинга и его главный учитель, Шекспир, так же как и все его герои, — прежде всего человек. Отсюда и нарочитое «снижение», вернее «очеловечение», образа в стихотворении «В таверне „Русалка“».

Суждения Браунинга по литературным вопросам рождались и развивались вместе с его поэтическим методом, они не носили случайного характера, хотя иногда и высказывались как бы по случайным поводам: в дружеском письме или в монологе одного из персонажей, где, казалось бы, речь идет совсем о другом. Браунинг действительно не примкнул ни к одной из основных литературных школ: ни к школе Данте Россетти, ни к школе Диккенса и Теккерея. Он отказался также идти вслед за Карлейлем, властелином многих умов в середине века. В этом смысле он стоял обособленно, говорил своим голосом и настаивал на собственных требованиях.

Английская поэзия середины века питалась романтическими традициями. Браунинг отвел эти традиции от узкого русла, в которое вводили их Тенисон и прерафаэлиты, и фактически стал в оппозицию к ним. Героизму романтической поэзии он предпочел ее созерцательности, историческую точность — абстрактным картинам рыцарских времен, трагизм внутренних сомнений — лирическому прекраснотушению. Погружаясь в изучение памятников прошлого, он считал необходимым для поэта различать познавательную историческую ценность памятника и его идейную глубину и поэтическое совершенство, способные вдохновлять последующие поколения. Он противился вместе с тем формально-эстетическому восприятию фольклора, считая народное творчество источником не только прекрасных форм и образов, но и нравственной чистоты и мудрости.

Доказывая, что одна из главных задач художника — изображать человеческое сознание в его социально-исторической обусловленности, Браунинг касался одного из центральных вопросов критического реализма. Одновременно в споре о способах тенденциозного изложения он предложил собственное решение, опираясь при этом на Шекспира и на Бальзака, которого он воспринял с большей провицательностью, чем многие английские писатели и критики середины века.

Браунинг видел, что наряду с обнаженной, прямой обличительной тенденциозностью, с одной стороны, и идеализацией образа — с другой, существует третий путь — путь Шекспира,

путь «объективной драматизации», по терминологии Браунинга. Отсюда возникал для него вопрос о взаимоотношении писателя и читателя. Он решал его в борьбе с реакционным «культом героя» и преувеличенным преклонением перед гениальной личностью. Гений для Браунинга — человек с человеческими слабостями, но способный на героическую борьбу с внешними обстоятельствами и с самим собой. В этой борьбе он прежде всего — слуга своего народа и человечества.

В творчестве Браунинга с полной очевидностью объединились свойства и тенденции, которые кажутся несовместимыми при схематических представлениях об английской литературе этого периода. Романтические традиции сочетались у него с поисками новых средств реалистической убедительности, близких к принципам критического реализма, героика волевого человека — с его историко-социальной обусловленностью, подражание Шекспиру — с исследованием наилучших методов тенденциозного изложения. Характеристика людей, близких к народу, приводила снова к романтическим проблемам фольклора. Несмотря на отнесенность к обособленности, Браунинг оказался не вне, а в центре литературной борьбы, и нашел своеобразные творческие решения многих спорных вопросов, имевших важнейшее значение для литературной эстетики XIX века.

СТИЛЬ «ТОМА ДЖОНСА»

Английские просветители XVIII века боролись за ясный и общепонятный язык. Они стремились к точности словоупотребления и к логичности синтаксических конструкций. В этом, несомненно, их большая заслуга перед родным языком. Свои требования они применяли и к повседневной речи, и к языку художественных произведений. Они ставили себе задачу поднять речевую культуру.¹ Это особенно ясно отразилось в сатирико-нравоучительных журналах Аддисона и Стиля, в которых находили себе место как критика стиля различных писателей, так и юмористические очерки, в которых высмеивались недостатки устной и письменной, главным образом эпистолярной, речи.

Просветители были противниками сословных жаргонов и потому, что эти жаргоны, засоряя язык, могли помешать его коммуникативной функции, и потому, что они были по преимуществу принадлежностью дворянской верхушки и отражали ее вкусы, против которых они постоянно боролись. Наибольшей решительностью в этой борьбе отличался Свифт.

В 1710 году Свифт поместил на страницах «Болтуна»² статью о языке, в которой он отстаивал чистоту литературного языка и зло высмеивал увлечения модными словечками дворянского жаргона. Спустя год Свифт обратился к графу Оксфорду с письмом,³ в котором предлагал создать академию по примеру Парижской

¹ См. H. Davis. *The Conversation of the Augustans*. Stanford, 1951.— Дэвис рассматривает влияние писателей первой половины XVIII века на разговорную речь и язык литературы.

² «The Tatler», 28 Sept. 1710.

³ A Proposal for the Correcting, Improving and Ascertaining the English Tongue, in a Letter to the Most Honourable Robert Earl of Oxford and Mortimer, Lord High Treasurer of Great Britain, 22 Feb. 1711.— Идея создания академии была выдвинута, как известно, еще в 60-х годах XVII века Томасом Спратом (Th. Sprat. *The History of the Royal Society*, 1667, см. *Prose Works of Th. Sprat*, vol. VIII. London, 1897—1908, p. 205).

для усовершенствования английского языка. Письмо разрослось в целый трактат, в котором Свифт доказывал необходимость единства языка и говорил об упадке гражданственности как о главной причине пороков английской литературной речи. В засорении языка он обвинял прежде всего придворную аристократию с ее сословными жаргонами, а также пуритан-фанатиков с их проповедями.⁴ От литературного стиля Свифт требовал простоты, ясности и доступности.

Естественно, что полного единодушия по вопросам языка художественной литературы у просветителей не было. Так, заметны значительные расхождения во взглядах на отражение сословных различий в языке литературных сочинений и на привилегии высших сословий в области культуры, в частности на их право регулировать развитие художественной речи. Вопрос носил общий, принципиальный характер. Оттого точка зрения разных авторов на его решение получала отражение и в более частных моментах их стилистических систем.

Так, Александр Поп, глава английского просветительского классицизма, считал, что писать хорошо, а также оценить хороший слог способен только человек, начитанный в литературе древних. В общих чертах сходной точки зрения придерживался и Аддисон: цитации из древних были для него признаком слога образованного человека. Наряду с жаргонными словами многие авторы, прежде всего Поп и Джонсон, предлагали исключить слова «грубые» и «низкие», под которыми подразумевались в первую очередь слова, имеющие широкое хождение в обыденной речи «простых» людей. Слова с обобщенным и отвлеченным значением предпочитались словам со значением вещественно-конкретным. Поэтому классический стиль Попа и его последователей изобилует перифразами.

Основные положения классической поэтики Попа, как известно, изложил в «Опыте о критике», обобщив те черты, которые складывались в конце XVII века у Драйдена и его современников. Эти положения стали также предпосылкой стилистической системы Попа. Его стилистические принципы приобрели огромный авторитет в глазах авторов XVIII века. На их основе был создан тот условно-поэтический стиль, который утвердился как господствующий в поэзии второй половины века и получил в Англии название «poetic diction».⁵

Каждый одаренный поэт, конечно, отбирал средства условно-поэтического стиля в соответствии со своими задачами и вносил в свой язык индивидуальные черты. Однако в целом классические штампы, перифразы, излюбленные формы олицетворений,

⁴ См. также: J. Swift. A letter to a young Clergyman. И по этому поводу: W. B. Ewald. The Masks of Jonathan Swift, ch. VIII (Two Advisers on Style). Oxford, 1954. p. 91.

⁵ Термин «poetic diction» появился в Англии уже с конца XVII века, содержание этого понятия определилось в XVIII веке.

трафаретные эпитеты, латинизмы, склонность к антитезам, закругленность предложений, стремление избегать «грубых» слов и т. п. стали почти неотъемлемыми признаками серьезных поэтических жанров и оставались типичными, например, для Грея, Гольдсмита, Эйкенсайда и почти всех значительных поэтов эпохи Просвещения, а тем более для мелких эпигонов. От этой стилистической традиции не были свободны и такие авторы конца века, как Каупер или даже Блэйк, несмотря на своеобразие его стиля и символической системы.

Многие стилистические принципы Попа перенес из поэзии в прозу создатель «ученого» стиля в художественной литературе Сэмюэль Джонсон. Подводя итог гонению на «низкую» лексику и высказывая крайнюю точку зрения, Джонсон писал в биографии Блэкмура: «Слова становятся низкими в зависимости от случаев их применения или от общих свойств тех, кто их применяет»,⁶ — имея в виду, что слово, которое часто бывает на устах простолюдина, тем самым оказывается непригодным для литературного стиля. «Самые героические чувства не окажут на нас воздействия, и самые прекрасные идеи лишатся своего величия, если мы передадим их словами, которые обычно употребляются по низкому и обыденному поводу и оскверняются грубыми устами», — писал он в одной из своих статей.⁷

Эта точка зрения сохранилась почти до конца века. Под ее влиянием Дж. Битти писал, например: «В любом языке есть много слов, которые употребляются только необразованными людьми или в совершенно домашней обстановке для того, чтобы выразить то, что в воспитанном обществе принято скрывать. Эти слова можно назвать „подлыми словами“, и их никогда не следует вводить в возвышенные описания, изящные произведения или в обсуждение любой серьезной и высокой темы».⁸

Это отношение к языку породило затрудненность стиля, самым ярким примером которого был напыщенный и тяжеловесный стиль прозы Джонсона; «джонсоновский стиль» стал в Англии на целое столетие синонимом трудного, тяжелого слога. Тем не менее в большей или меньшей степени стиль Джонсона наложил отпечаток на язык почти всех прозаиков конца XVIII и начала XIX веков. Не избежал его влияния, например, и Вальтер Скотт (преимущественно в речи «от автора»). Только в середине 30-х годов Карлейль имел возможность сказать: «Вся структура нашего джонсоновского языка рушится до основания». Английские критические реалисты окончательно осудили стилистическую систему Джонсона и подорвали ее авторитет.

Однако стиль Попа не только породил перифрастические штампы, но и был школой острой сатирической лаконичности для многих писателей последующих поколений. Джонсон не

⁶ S. Johnson. *Lives of the Poets*, vol. II. London, 1905, p. 228.

⁷ «The Rambler», No 168.

⁸ J. Beattie. *Dissertations Moral and Critical*. 1783, p. 649.

только прививал английской прозе склонность к длинным «ученым» словам, антитезам и параллелизмам, но и учил точности в различении смысловых и стилистических оттенков слова. Тем не менее развитие языковых выразительных средств в художественной литературе ограничивалось.

Опираясь на Попа, Сэмюэль Джонсон ополчался против Свифта с его демократическими требованиями простоты и общедоступности языка художественной литературы. Свифт и отчасти Аддисон и Стиль считали необходимым сближение языка художественной литературы с живой разговорной речью. Однако для Аддисона, например, это сближение могло идти только до весьма ограниченных пределов. Эпистолярный стиль, которым он преимущественно пользуется в своих очерках, представлял для него нечто среднее между живой и строго литературной речью. Сходным стилем писал позднее свои романы в письмах Ричардсон. Такое отношение к языку находится в полном соответствии с общим умеренным и «примирительным» направлением «Болтуна» и «Зрителя», стремившихся во всех вопросах политики и культуры найти средний, компромиссный путь. Один только Свифт прямо говорил, что простота — «лучшее украшение» и что «ее можно найти во всех областях жизни».⁹

Частичное решение этой проблемы просветители находили в разделении жанров согласно принципам классической поэтики, опирающейся на Аристотеля. В «низких» жанрах, например в резкой полемической сатире, допускалась известная вольность в выборе слов. В этом отношении очерк или роман также пользовались некоторыми преимуществами перед поэзией. Однако это решение было далеко не совершенным, поскольку точной оценки стилистических возможностей слов не было. Правда, Свифт предлагал проверять смысл слов на народном словоупотреблении. По большей же части критерии были значительно менее надежными. Стилистические достоинства слова определялись согласно более или менее условному взгляду на поэтическое и непоэтическое, на изысканное и «простое».

Просветители стремились, таким образом, провести резкое разграничение между литературным и нелитературным языком, и если не поставить знак равенства между литературным языком и языком литературы, то, насколько возможно, сблизить их между собой. Распределение стилистических средств по жанрам по-

⁹ «The Tatler», 22 Sept. 1710.—Уже во второй половине XVII века под влиянием развития публицистики и морально-дидактической литературы во время и после английской буржуазной революции были приложены значительные усилия для того, чтобы усовершенствовать стиль прозы и сделать его более доступным. Многие английские и американские историки литературы (например, Бэйт, Эрл) видят в этом настолько значительное явление, что называют его «реформой» прозаического стиля. Они склонны считать, что простота Свифта, а также неукрашенный и даже суховатый прозаический стиль Дефо представляют собой более или менее непосредственное следствие этой реформы.

могало сохранять это представление и было его обязательным условием. К истинно литературному языку относились средства, которые считались пригодными для высоких, серьезных жанров. Если же в литературное произведение попадали средства низкого, т. е. «нелитературного», характера, его относили к разряду «низких» жанров, т. е. не к настоящей литературе, а, так сказать, к ее побочным проявлениям.

Фильдинг в этом отношении сыграл положительную роль и примером, и критическим отношением к стилистическим принципам своих современников и непосредственных предшественников. Между тем исследователи английской литературы XVIII века до последних лет оставляли его язык в тени.

Художественная речь XVIII века изучена в целом довольно подробно. Особенно повысился интерес к стилистическим проблемам XVIII века за последние сорок лет. В 1924 году появилась монография Томаса Куэйля об условном поэтическом языке английских классиков.¹⁰ Его наблюдения легли затем в основу нескольких работ других исследователей.¹¹ Изучив множество литературных памятников, Куэйль и авторы позднейших трудов показали, что классическая поэтика господствовала в творчестве английских художников слова почти на всем протяжении XVIII века, хотя ее каноны подвергались постоянным нарушениям.¹²

Вопросы стиля нередко затрагиваются и в трудах по истории литературы XVIII века, не посвященных специально этим проблемам.¹³

За последние десять — пятнадцать лет появилось несколько работ о стиле прозаиков XVIII столетия: например, большой

¹⁰ Th. Quayle. *Poetic Diction*. London, 1924.

¹¹ J. Arthos. *The Language of Natural Description in XVIII Century Poetry*. Univ. of Michigan, 1949 (подробная рецензия в «*Philological Quarterly*», 1950, No 3, pp. 250—251); R. D. Spector. *Language control in the XVIII Century*. *Word Study*, XXVII, 1951; J. Jack. *Augustan Satire: Intention and Idiom in English Poetry*. Oxford, 1952; E. P. Wasserman. *The Inherent Values of XVIII Century Personification*. *PMLA*, LXV, 1950; D. J. Greene. *Logical structure in XVIII Century Poetry*. «*Philological Quarterly*», 1952. No 3. и др.

¹² Куэйль указывает, что стилистическая система классиков, особенно ее чрезмерные строгости, вызвали протест с самого своего зарождения, например в трактате Джона Дэвиса «Развитие и реформа в современной поэзии» (см.: J. Davis. *The Advancement and Reformation of Modern Poetry*). — Th. Quayle, op. cit., p. II. Ср. также: W. J. Bate. *From Classic to Romantic*. Cambridge, U.S.A. 1946, pp. 38—39, 47.

¹³ См. E. Congleton. *Theories of Pastoral Poetry in England, 1684—1798*. Gainesville, 1952; M. Fitzgerald. *First Follow Nature: Primitivism in English Poetry*. New York, 1947; H. F. Brooks. *The Imitation in English Poetry*. *Review of English Studies*, 1949, XXV; O. Doughty. *English Lyric in the Age of Reason*. London, 1922; F. Gallway. *Reason, Rule and Revolt in English Classicism*. New York, 1940; B. H. Stern. *The Rise of Romantic Hellenism in English Literature, 1732—1786*. Menasha, Wisconsin, 1940; A. F. Clark. *Boileau and the French Classical Criticism in England*. Paris, 1925, и др.

труд о стиле Сэмюэля Джонсона, а также работы о стиле Аддисона, Дефо и Стерна.¹⁴ В различных монографиях комментируется сатирический стиль Свифта.¹⁵ Есть и несколько более старых работ о языке английских романистов XVIII века.¹⁶

При довольно большом количестве трудов по языку художественной литературы XVIII века особенно поражает, как мало внимания в этом отношении уделено Фильдингу. Между тем он оказал большое влияние на английскую литературу, еще не до конца оцененное. Многие писатели опирались на эстетические взгляды Фильдинга с его демократизмом и смелыми реалистическими принципами. У него искали опоры, например, Вальтер Скотт и Байрон, в частности, в области стилистических проблем.¹⁷

В предисловиях к отдельным книгам романа «История Тома Джонса, найденуша» Фильдинг, как известно, излагал свои взгляды на искусство и литературу. В этих предисловиях разнилось и его отношение к языку. В отличие от многих современников, Фильдинг считал, что писатель должен обращаться к возможно более широкому кругу читателей. Аддисон защищал в «Зрителе»¹⁸ свое право писать общедоступным языком. Фильдинг пошел много дальше Аддисона. Предисловие к первой книге «Тома Джонса» он начал со сравнения между писателем и

¹⁴ См. W. K. Wimsatt. *The Prose Style of Samuel Johnson*. New Haven—London, 1941; его же. *Philosophic Words: a Study of Style and Meaning in «The Rambler» and «Dictionary» of Samuel Johnson*. New Haven, 1948; J. L. Auner. *Studies in the Prose Style of Joseph Addison*. Upsala, 1951; J. H. Raleigh. *Style and Structure and their Import in Defoe's Roxana*. Univ. of Kansas, 1953; T. Behrman. *Laurence Sterne und sein Einfluß auf die englische Prosa des 18. Jahrhunderts*. Zürich, 1936.

¹⁵ См. W. B. Ewald. *The Masks of Jonathan Swift*. Oxford, 1954; J. M. Bullitt. *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire*. Cambridge, 1953; M. Price. *Swift's Rhetorical Art: a Study in Structure and Meaning*. London, 1953; P. O. Clark. *A «Gulliver Dictionary»*. *Studies in Philology*, 1953, London, pp. 592—624; N. Williams. *The Test of Gulliver's Travels*. London, 1952.

¹⁶ См. W. Uhrstrom. *Studies in the Language of Samuel Richardson*. Upsala, 1907; Fr. Horten. *Studien über die Sprache Defoes*. Bonn, 1914; G. L. Lannert. *An Investigation into the Language of «Robinson Crusoe»*. Upsala, 1910, и др.

¹⁷ Специальные работы о языке Фильдинга не указаны ни в одном известном нам библиографическом источнике или списках литературы, приложенных к монографиям: *The Cambridge Bibliography of English Literature*, 1941; A. G. Kennedy. *A Bibliography of Writings on the English Language*, 1927; J. E. Tobin. *Eighteenth Century English Literature*. New York, 1939; Fr. Cordasco. *Henry Fielding. A List of Critical Studies*, published from 1895 to 1946. Long Island Univ. Press, 1948; Fr. H. Duden. *Henry Fielding*. Oxford, 1952.—Лишь немногие работы, не посвященные специально языку Фильдинга, затрагивают эти вопросы, например: A. R. Humphreys. *Fielding's Irony: its Methods and Effects*. («*Review of English Studies*», 1942, vol. XVIII); H. Lückner. *Die Verwendung der Mundart im englischen Roman des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1915.

¹⁸ «*The Spectator*», 15 May 1712, No 379.

трактирщиком: «Автор не должен смотреть на себя как на джентльмена, который дает обед личным друзьям или угощает бедных из филантропии, но скорее как на человека, который содержит дешевый трактир и радушно приглашает пообедать всякого, кто способен ему заплатить. В первом из этих случаев известно, что хозяин вправе предложить своим гостям все, что пожелает, и даже, если это им окажется не по вкусу, они не должны бранить обед, а, напротив, соблюдая правила вежливости, обязаны делать вид, что довольны, и хвалить все, что им подадут. Положение хозяина трактира совершенно иное. Те, кто платит за обед, требуют, чтобы он удовлетворял их вкусам, даже очень капризным и разборчивым, и если им не все нравится, они оставляют за собой право критиковать, бранить и даже посылать обед к черту, сколько им угодно».¹⁹

Согласно Фильдингу, следовательно, писатель обращается к широкой читательской публике. Он отдает свои сочинения на ее справедливый и нелицеприятный суд и несет перед ней ответственность за их качество. Читатель из низших слоев общества, по мнению Фильдинга, не просто допускается к художественной литературе, как бы из милости, — напротив, именно этому читателю писатель служит в первую очередь. Для того чтобы удовлетворить этого взыскательного читателя, автор не может удовольствоваться знакомством с одной частью общества. Настоящий писатель, замечает он в предисловии к 9-й книге «Тома Джонса», должен обладать не только художественным даром, но и знаниями, а под знаниями Фильдинг понимает, кроме образования и начитанности, также и знание жизни и общества. Знакомство с разными слоями общества нужно писателю не меньше, а, возможно, больше всего остального.

Узнать жизнь разных общественных слоев из вторых рук нельзя. Писатель должен сам общаться и разговаривать с людьми разных состояний. «Хотя может показаться, — говорит Фильдинг в том же предисловии, — что знакомства с одной частью общества достаточно, для того чтобы дать писателю возможность описать хотя бы ту часть, которая ему известна, однако и в этом случае он окажется далеким от совершенства, так как недостатки каждой части бросают свет на недостатки другой. Например, претенциозность и лицемерие высших кругов становятся очевиднее и смешнее по сравнению с простотой низших, а с другой стороны, грубость и отсутствие просвещения у последних заметнее, если сопоставить их с воспитанностью, которой подчинено поведение первых. К тому же сам автор станет нравственно лучше от общения с теми и другими, так как у одних ему будет легко увидеть много примеров простоты, честности и искренности, а у дру-

¹⁹ H. Fielding. The History of Tom Jones, a Foundling. M., 1936, p. 7 (далее — Tom Jones).

гих он найдет изысканность вкуса, изящество и широту взглядов».²⁰

Для Фильдинга-просветителя развитие духовных возможностей человека связано с образованием. В обществе, которое окружало Фильдинга, образование было доступно только очень ограниченному меньшинству. Тем не менее он отнюдь не склонен отождествлять принадлежность к высшим слоям общества с просвещенностью. Он постоянно показывает, что именно в верхних слоях общества много людей грубых и невежественных. Возможно, что определеннее всего Фильдинг выразил этот взгляд в примечании к слову *mob*. *Mob* («толпа», «чернь») — сокращение от *mobile vulgus*. Свифт в статье, напечатанной в «Болтуне», поместил это слово в один ряд с другими сокращенными словами, например: *pozz* (*positive*), *phizz* (*physiognomy*), *hipps* (*hypochondria*), *plenipo* (*plenipotentiary*), — которые он встречал в жаргонной речи современных модников и в которых справедливо видел свидетельство их презрительного отношения к общенародному языку и признак низкой языковой культуры. Большинство слов, приведенных в статье Свифта, или исчезли вовсе или остались жаргонными словами.

Однако слово *mob* за тридцать с лишним лет, которые отделяют статью Свифта от «Тома Джонса», успело несколько укрепиться в языке. Фильдинг, употребив его как презрительный термин по отношению к зараженной предрассудками толпе обывателей, считает своим долгом разъяснить значение, которое он в него вкладывает. Под строкой он помещает авторское примечание: «Во всех случаях, когда это слово встречается в наших сочинениях, оно относится к людям, лишенным добродетели или разумности, независимо от их положения в обществе, и очень часто мы имеем при этом в виду именно лиц с самым высоким положением».²¹ Слово *mob* в устах антидемократических кругов приобретало смысл, пренебрежительный по отношению к общественным низам. Прислушиваясь к новым словам, сравнительно недавно вошедшим в широкий обиход, Фильдинг возражает против этого словоупотребления и одновременно обличает невежественность многих из тех, кто принадлежал к высшим сословиям и на этом основании считал себя вправе презирать простой народ.

Ложные претензии на просвещенность представляют в глазах Фильдинга одну из форм мнимого превосходства, которую следует разоблачать смехом, как и всякую иную надменную позу великих и сильных мира сего. По его мнению, ни одна узкая социальная или профессиональная группа не располагает особыми правами в области культуры и эстетики, а потому не может навязывать искусству свои требования. В этой связи Филь-

²⁰ Tom Jones, pp. 437—438.

²¹ Ibid., p. 32.

динг ставит под сомнение господствующие эстетические взгляды своего времени и, в частности, особые полномочия, которыми облакали себя литературные и театральные критики. «Какое право имеет критик, — спрашивает он в предисловии к 5-й книге „Тома Джонса“, — налагать те или иные законы на литературу и при этом не давать ясного объяснения, почему необходимо соблюдать эти законы? ... разве кто-нибудь из наших современников пытался объяснить, что, например, имеют в виду театральные критики под словом „низкий“, с помощью которого они изгнали со сцены настоящий юмор и сделали театр скучным, как салон?»²²

Сомнения в правильности общих эстетических принципов приводили Фильдинга к переоценке и стилистических систем предшественников и современников. Он нередко высмеивал претенциозность и искусственность их стилистической манеры. Так, например, Фильдинг употребляет антистетические построения для характеристики лицемера Блайфиля. Антитеза была излюбленным приемом английских проповедников. Антистетические построения встречались также в большом количестве в художественной прозе. Особенно злоупотреблял ими в своих ранних произведениях Сэмюэль Джонсон.²³ Его очерки еще современники называли иногда «светскими проповедями». Стиль, по мнению Джонсона, был средством убеждения, которое могло быть действительным независимо от бедности или ложности содержания. Он ставил даже в особую заслугу писателю умение доказывать изощренным слогом избитую и пустую мысль. В «Биографии Свифта» Джонсон упрекал Свифта именно за то, что он «стремился достичь легкого и несложного способа передавать свои мысли» и «действовать силою одних фактов».²⁴

Фильдинг высмеивал злоупотребление антитезой в речах ханжи Блайфиля, задача которых заключалась в том, чтобы оправдать обман или скрыть ложь. «Единственным источником истинно смешного, — писал Фильдинг в предисловии к роману „Приключения Джозефа Эндрьюса“, — является аффектация. Смешное возникает при разоблачении этой аффектации, всегда неожиданно и приятно поражая читателя».²⁵ Напыщенность и условность стиля для Фильдинга — одна из форм лицемерия. Лицемер — тот, кто под звонкими и закругленными фразами скрывает пустоту и фальшивость мысли и чувства; лицемерит автор, когда он при помощи стилистических ухищрений намеренно приукрашивает действительность или когда он утверждает,

²² Tom Jones, p. 173; см. статью: R. C. Beatty, Criticism in Fielding's Novels and his Estimate of Critics. PMLA, 1934, vol. 49, No 4.

²³ W. K. Wimsatt, op. cit., pp. 48, 67—68, 71.

²⁴ Ibid., pp. 98—99.

²⁵ H. Fielding, Works, ed. by G. Saintsbury, vol. I. London, 1893, pp. XLII—XLIII.

что открыл мерило прекрасного, а это мерило не выдерживает сопоставления с реальностью.

Осуждая условность языка, которой отличались многие произведения его эпохи, Фильдинг часто пользуется контрастом стилей, ставя шаблонные слова и выражения условно-украшенного стиля рядом с разговорной лексикой, а иногда даже с просторечными выражениями и вульгаризмами. Контрасты у него при этом бывают настолько резкие, что переходят в гротеск. Так, например, в знаменитом описании драки на деревенском кладбище в одном небольшом абзаце встречается обычное для классиков поэтическое обращение к музам, шаблонные эпитеты вроде *verdant, sprightly, winding*, шаблонный поэтический перифраз *vocal art* вместо обычного слова *singing*, слова условно-поэтического лексикона — *nymph, swain, interweave* и т. п.²⁶ Наряду с этим Фильдинг употребляет народные *fiddle, wakes*, простые конкретные слова *jump, fair, bone*, слово *thump*, в котором есть элемент звукоподражательный, напоминающий глухой звук удара или падения тяжелого тела (ср. русское «плюхнуться»), и, наконец, даже грубое, вульгарное слово *carcass* («тело», «труп», «скелет», «туша»). Чем ближе соприкасаются эти стилистически разнородные элементы, тем резче эффект. Например, в короткой фразе: *he thumps the verdant floor with his carcass* — условно-поэтическое *verdant* кажется особенно смешным и неуместным в непосредственном соседстве с *thump* и вульгарным *carcass*.

Контраст Фильдинг считал одной из основных особенностей своего художественного метода. В предисловии к 5-й книге «Тома Джонса» он признается, что изучил действие и законы контрастов на образцах излюбленного английским народом жанра, «на чудесном роде представления, который называется английской дантомимой... В его серьезной части нам показывают языческих богов и героев, которые, несомненно, составляют самое скучное общество, какое могло быть когда-либо представлено зрителю; так они нарочно и задуманы (хотя об этом мало кто догадывается), чтобы по контрасту выиграла комическая сторона представления и проделки арлекина».²⁷

Таким образом, непреложным и стеснительным правилам «ученой» и условной поэтики Фильдинг противопоставляет свободное и естественное народное искусство. Он находит, что принцип контраста противоречит классическому требованию строгого разделения комического и возвышенного, а также правилу их несовместимости в пределах одного произведения. Однако Фильдинг предлагает не слияние возвышенного и смешного, а близкое сопоставление одного с другим, так как при этом выявляется истинность или ложность возвышенного, а смешное обна-

²⁶ Tom Jones, p. 143.

²⁷ Ibid., p. 176.

руживается с полной силой. Именно в разоблачении ложно-возвышенного и мнимовеликого и заключается, по мнению Фильдинга, главная задача сатирического творчества. Она, как известно, определяет философское содержание политической сатиры в его первом романе «Джонатан Уайльд Великий». К этой теме он неоднократно возвращается по разным поводам в пьесах и романах. Высмеивание псевдогероического стиля и вообще всякой фальшивой и искусственной приподнятости слога полностью соответствует обычному направлению его сатиры.

Фильдинг, однако, отнюдь не полагает необходимым отказываться вовсе от условновозвышенного в стиле. Как видно из приведенного выше рассуждения, он находит вполне закономерным, что автор пантомимы вводит богов в число своих персонажей. Все дело в том, чтобы эти боги были сопоставлены с арлекином и от этого сопоставления он выигрывал бы в живости, остроумии и занимательности. Сходной позиции Фильдинг придерживается, как показывает его творческая практика, и в области стиля. Он не только допускает, но и считает нужным пользоваться в своей авторской речи укоренившимся в литературе условновозвышенным слогом, однако так, чтобы по контрасту живее и ярче звучали простые конкретные слова и смешнее казались недопустимые в «высоком» слоге просторечные выражения. Метод Фильдинга при этом отличается, например, от героико-комического стиля Попа в «Похищении локона». У Попа возвышенное также становится смешным в применении к пустому и мелочному. Однако у него стиль подчинен в целом требованиям условной изысканности, и «грубые», простые названия обычных предметов, распространенные в обыденной речи вульгаризмы или просторечные выражения не находят места в его поэме. Напротив, Фильдинг употребляет их свободно, и преобладающее значение у него получают проделки арлекина, т. е. «грубое», простое и «низкое» лишь оттеняется возвышенным и по контрасту становится заметнее, выразительнее и ярче. Так, в сцене драки на кладбище падение деревенского увальня особенно смешно именно потому, что он шлепнулся (*thumps*) не просто на траву (*grass*), а на траву, которую Фильдинг называет, пользуясь обычной для условно-поэтического стиля перифразой *verdant floor* («зеленый ковер»).

Путем контраста стилей Фильдинг достигает не только резкого эффекта гротеска, но и очень тонко модулирует оттенки юмора, выражая этим свое отношение к описываемому. Иногда он с поразительной гибкостью переходит от одного оттенка к другому. Так, например, изображая испуг Софьи, услышавшей разгневанный голос своего отца,²⁸ Фильдинг одновременно и иронизирует, и снисходительно сочувствует ее трепетному и малодушному страху. Он передает ее испуг в двух

²⁸ Tom Jones, pp. 261—262.

развитых сравнениях: первое из них — возвышающее, второе — снижающее.

В первом он сравнивает ее страх с испугом пастушки, которая отдыхала под мирной сенью рощи и вдруг услышала зловеющие раскаты грома. В этом сравнении — полный арсенал условно-поэтических средств и образов: и любящие голубки, и пасторальные греческие имена пастушки и пастушка, и купидон, и обычные для этого стиля эпитеты, олицетворения и метафоры (*solitary grave, serene, mossy bank, verdant turf, the pale livery of death, Love dressed her cheeks* и т. п.). От слащавости, однако, его спасает слегка иронический перифраз для купидона — *that bashful boy* («застенчивый мальчик») — и следующее затем юмористическое замечание, изложенное простейшим разговорным стилем: *who (т. е. купидон) cannot speak in public and is never a good companion to more than two.*²⁹

Во втором сравнении Фильдинг неожиданно сопоставляет потрясенную и растерявшуюся Софию с веселыми собутыльниками, напуганными выходкой шутника. При этом в изложении преобладают литературные слова романского происхождения, а наряду с ними встречаются и такие выражения просторечия, как *to crack a bottle* (ср. русское «раздавить бутылку») или разговорное *to venture their necks* («рисковать сломать шею»). Быстрый переход от одного сравнения к другому производит впечатление внезапного и резкого снижения, которое вызывает смех, сглаживающий легкий налет чувствительной патетики в первом сравнении и усиливает в нем иронический оттенок.

Даже в тех случаях, когда Фильдинг пользуется стилистическим украшением, которое он считает вполне достойным и уместным, он не отказывается от своего метода контраста стилей. Так, подобно большинству просветителей, он полагает, что начитанность в произведениях древних — признак образованности. Он находит, что просвещенный писатель не должен пренебрегать возможностью привести к месту цитату из них, хотя и высмеивает злоупотребление латинскими словами и цитатами в речах своих педантов, например Партриджа из «Тома Джонса» или пастора Адамса из «Приключений Джозефа Эндрюса».

Однако, вводя цитаты в авторские рассуждения в «Томе Джонсе», Фильдинг почти всегда сопровождает их вольным переводом на английский язык. Благодаря этому цитата становится понятной и для тех читателей, которые не владеют латинским языком. Кроме того, вольный перевод позволяет Фильдингу вскрыть внутренний смысл цитаты и приложить ее остроумие и мудрость к реальным и конкретным явлениям, о которых он пишет. Наконец, вольный перевод дает Фильдингу возможность сгладить излишнюю возвышенность, которую цитации из

²⁹ «... который не умеет говорить при публике и бывает хорошим собеседником только в обществе двух человек — не больше».

древних могли бы придать его слогу. Например, в 8-й главе второй книги «Тома Джонса» Фильдинг описывает внезапную смерть капитана Блайфиля, постигшую его в ту минуту, когда он предавался мечтам о наследстве, которое надеялся получить от Олуорти. При этом Фильдинг приводит следующие строки из Горация:

Tu secunda marmora
Locas sub ipsum funus; et sepulchri
Immemor, struis domos.

И дальше поясняет их:

Which sentiment I shall thus give to the English reader: «You provide the noblest materials for building, when a pick-axe and a spade are only necessary; and build houses of five hundred by a hundred feet, forgetting that of six by two».³⁰

Таким образом, в авторской речи в «Томе Джонсе» Фильдинг постоянно прибегает к средствам условновозвышенного литературного стиля своего времени, однако переосмысляет их, применяя в юмористических и сатирических целях. С другой стороны, он значительно расширяет сложившуюся у просветителей тенденцию к сближению литературного стиля с разговорной речью и те принципы, которые были провозглашены в сатирико-правоучительных журналах Аддисона и Стиля и впоследствии развиты, хотя и не слишком смело, в эпистолярном стиле Ричардсона. Наконец, он следует заветам Свифта, стремясь к полной ясности и доступной простоте изложения. В результате авторская речь достигает у него большого разнообразия, и возвышенный стиль сочетается в ней со стилем разговорным и даже «грубым» (с точки зрения большинства стилистов XVIII века).

Языковые характеристики у Фильдинга кажутся на первый взгляд относительно мало разработанными. Однако при более пристальном рассмотрении и в этой области обнаруживается много интересного как с точки зрения художественного мастерства писателя, так и с точки зрения его отношения к языковому материалу. В романе «История Тома Джонса, найденыша» ярче всего передана речь помещика Уэстерна. Она слегка диалектально окрашена (отклонения преимущественно фонетические): он произносит «v» вместо «f», «z» вместо «s»: volk (folk), vound (found), zee (see), zinking (sinking) и т. п. Эти особенности характерны для южного диалекта (графства Сомерсетшир, в котором находится поместье Уэстерна, — одна из южных областей Англии). Однако диалект как элемент местного колорита Фильдинга не интересует.

В XVIII веке диалектальные формы чаще всего употребля-

³⁰ Tom Jones, p. 79.—«Это суждение я следующим образом переведу для английского читателя: „Часто стараются достать лучшие материалы для постройки дома, тогда как все, что нужно, — кирка да лопата: строят дома и в сот-сот футов на сто, забывая о доме в шесть на два“».

лись в литературных сочинениях для юмористического эффекта: они воспринимались просто как нелепые искажения слов. В таком плане, например, употреблял диалектизмы популярный в свое время комедиограф Сэмюэль Фут.³¹

Частично такую же роль играют диалектизмы и в речи Уэстерна, однако этим их функция не исчерпывается. Они используются и для его социальной характеристики. В сочетании с бранными словами, которыми он пересыпает свою речь при всяком удобном и неудобном случае, диалектальные отклонения характеризуют Уэстерна как человека ограниченного, грубого и малообразованного. Его невежественность и грубость типичны для помещичьей Англии XVIII века. Тем не менее речи Уэстерна вовсе не производят отталкивающего впечатления. В них много живости, соответствующей его несколько бурному темпераменту. Эта живость речи зависит оттого, что у него больше, чем у других персонажей, разговорных оборотов и фразеологических сочетаний, просторечных слов и несколько грубых, но нередко выразительных вульгаризмов. У него постоянно встречаются слова и выражения, такие как: *to trouble one's head, to make much of, to know one's mind, to be chicken-hearted, to take a dance through a horse pond, to put an end to, to lie handy, to be all flim-flam, to dilly-dally, stuff and nonsense, gibberish* и т. п.

Речь Уэстерна резко отличается от речи Олуорти. Моралист и резонер Олуорти говорит языком несколько напыщенным и в сущности бледным. Антитезы и параллелизмы, плавность и закругленность синтаксических конструкций, преобладание слов романского происхождения с отвлеченным значением — все эти особенности языка Олуорти находятся в полном соответствии с обычными нормами условно-литературного стиля, каким пользовался Джонсон, утрируя стилистические условности, а также в более умеренной форме, например, Аддисон для изложения в художественной прозе серьезных мыслей или нравственных поучений.

Почему же самый положительный персонаж Фильдинга — «идеальный» помещик Олуорти пользуется этим слогом и чем вызван невыгодный для него контраст с речами Уэстерна? Олуорти — человек ученый и несколько кабинетный, Уэстерн малообразован, но он находится в постоянном и близком общении с фермерами Сомерсетшира; как и крестьяне окружающих деревень, он знает местный диалект, как и они, употребляет живые и подчас очень образные выражения устной речи. С другой стороны, создавая образ положительного резонера, который в глазах читателя должен оставаться носителем самых серьезных

³¹ Эта традиция имеет глубокие корни в английской драматургии (см. в этой связи: E. Eckhardt, *Die Dialekt- und Ausländertypen des älteren englischen Dramas. Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas*. Leipzig, 1910).

нравственных убеждений, Фильдинг считал нужным освободить его речь от всяких элементов низкого, смешного или грубого и оттого именно в характеристике этого героя оказался в плену у господствующих литературных вкусов своего времени.

Трудно представить себе, чтобы Фильдинг вовсе не замечал, что Олуорти в его романе играет ту же роль, что и греческие боги и герои в пантомиме, т. е. роль «этого самого скучного общества, которое когда-либо было представлено зрителю» (Фильдинг). Очевидно, если продолжать аналогию, Фильдинг считал резонера в романе столь же необходимым, как греческих богов и героев в пантомиме, прежде всего потому, что он позволял создать контрастный фон для «проделок арлекина»: серьезность этого образа оттеняла юмористический характер остальной части повествования. Кроме того, Олуорти был, очевидно, необходим, чтобы вложить в роман нравоучительные рассуждения, без которых назидательная цель не могла быть полностью достигнута. При этом слог рассуждений Олуорти должен был соответствовать этим задачам.

Фильдинг не разрушал стилистическую систему классиков и не уничтожал различий между «высоким» и «низким». Он только подвергал эту дифференциацию переоценке, доказывал возможность совмещения «высокого» и «низкого» стиля в одном произведении, требуя проверки обоих стилей путем сопоставления. и приходил к выводу, что «низкое» столь же ценно, вернее, более ценно, чем «возвышенное», так как лучше выдерживает проверку при изображении действительности. Широкие и демократические взгляды на искусство и жизнь позволили ему практически убедиться в том, насколько языковые возможности общенародного языка шире, чем те узкие рамки, которые ограничивали их отбор в соответствии со стилистическими вкусами его времени.

Для Фильдинга нет абсолютных стилистических норм. В его произведении сосуществуют элементы различных стилистических слоев, и ценность каждого выразительного средства проверяется сопоставлением с другими. Вследствие этого Фильдинг отходит от стремления просветителей установить тождество между литературным языком и языком литературы, и его творчество становится каналом для проникновения новых элементов из живой речи в литературную и лабораторией для проверки литературных стилистических принципов.

В результате развитие выразительных средств в художественной литературе получило свежий импульс для движения вперед, а строгая классическая нормативность оказалась до известной степени нейтрализованной. Новаторство Фильдинга идет не вразрез со всеми требованиями просветительского классицизма, а реформирует их изнутри, сохраняя самое ценное в области упорядочения, уточнения и дифференциации стилистических средств.

«ЧУЖАЯ РЕЧЬ» В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ

Сближение авторского восприятия действительности с точкой зрения персонажа на мир — один из существенных аспектов мастерства романиста, особенно важный для характерологического искусства. Первостепенную роль при этом играют стилистические средства и среди них — несобственно-прямая речь. За последние годы советские филологи уделяли исследованию несобственно-прямой речи довольно большое внимание. Тем не менее и сам термин, и характер ее художественных функций остаются в значительной мере неясными. Так, не перестает быть спорным ее соотношение с косвенной и прямой речью, а также вопрос о том, входят ли в ее состав явления лексического или только синтаксического порядка.

Одни исследователи, например Н. С. Поспелов, полностью исключают из своего поля зрения отдельные слова и словосочетания чужой речи, вкрапленные в авторское повествование, рассматривая несобственно-прямую речь исключительно в синтаксическом плане.¹ В. В. Виноградов, напротив, видит в лексических элементах ее неотъемлемую и специфическую особенность. Так, анализируя язык Гоголя, он пишет: «Широко пользуясь приемом несобственно-прямой или чужой речи, Гоголь расцвечивает повествовательную ткань экспрессивными красками речи изображаемых персонажей. Принцип включения чужой речи, чужих слов и выражений в повествовательный язык автора не только придает ему экспрессивное и стилистическое разнообразие, но и сильно содействует обобщенному и притом сатирическому показу социальной среды изнутри».²

¹ Н. С. Поспелов, Несобственно-прямая речь и формы ее выражения в художественной прозе Гончарова 30—40-х годов. Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. IV. М.—Л., Изд. АН СССР, 1957, стр. 223.

² В. В. Виноградов, Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. III. М.—Л., Изд. АН СССР, 1958, стр. 25.

Термин «несобственно-прямая речь» В. В. Виноградов при этом поясняет словами «чужая речь» — «несобственно-прямая или чужая речь». Очевидно, это объясняется шаткостью стилистической терминологии в этой области. Точно так же, разбирая примеры из «Капитанской дочки», он отмечает: «Прием несобственной или чужой речи расширял смысловую перспективу, содействуя свободному и разнообразному отражению быта и характеров изображаемого времени».³

Другие авторы стремятся вообще не употреблять термин «несобственно-прямая речь». Так, Г. Л. Абрамович говорит о «слиянии» авторской речи с речью персонажей.⁴ Явления, на которые он при этом указывает, сходны с теми, которые В. В. Виноградов относит к несобственно-прямой или чужой речи, но их определение у Г. Л. Абрамовича расходится с тем, которое дает В. В. Виноградов. В. В. Виноградов под «чужой речью» понимает прежде всего обороты и слова, которые выделяются в авторской речи как характерные для речевых особенностей персонажей. Г. Л. Абрамович, говоря о слиянии, полагает, очевидно, что, основное в этом приеме — отсутствие четких границ между стилем авторского повествования в целом и речевой манеры действующих лиц. «Отношение писателя к тому или другому персонажу подчас передается им путем взаимодействия голоса автора с голосом действующего лица. Эти голоса иногда сливаются... порой же внутренняя авторская интонация противостоит смыслу и тону речей изображаемого персонажа».⁵

О «переплетении голосов автора и героя, составляющем единство», говорит и Е. И. Калугина.⁶ Против этого и других подобных определений резко возражает Н. С. Поспелов. Он считает, что «в случаях несобственно-прямой речи за героя говорит автор».⁷ При этом он последовательно сужает понятие «несобственно-прямая речь». Во-первых, он рассматривает ее исключительно как явление синтаксическое, во-вторых, считает ее «способом непосредственной прямой передачи от лица автора внутренней речи персонажа, его размышлений, недоумений, вопросов».⁸ Следовательно, с точки зрения Н. С. Поспелова, несобственно-прямая речь не может передавать слова, сказанные персонажем вслух. В этом смысле он отличает ее от «свободной формы косвенной речи». В книге по стилистике английского языка

³ В. В. Виноградов. Общие проблемы и задачи изучения языка русской художественной литературы. Известия АН СССР, ОЛЯ, т. XVI, вып. 5. М., 1957, стр. 419.

⁴ Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. М., Учпедгиз, 1936, стр. 147.

⁵ Там же, стр. 146.

⁶ Е. И. Калугина. Несобственно-прямая речь в современном английском языке. «Иностранные языки в школе», 1950, № 5, стр. 29.

⁷ Н. С. Поспелов, ук. ст., стр. 221.

⁸ Там же, стр. 239.

А. Р. Гальперин также стремится четко разграничить несобственно-прямую и косвенно-прямую речь.⁹

Термин «свободная форма косвенной речи» («style indirect libre») ввел в обиход Шарль Балли, подразумевая косвенную речь без союзного подчинения главному предложению с вводящим чужую речь глаголом.¹⁰ Балли указывал, что эти конструкции могут служить как для передачи чужих слов, сказанных вслух, так и для изложения внутренней речи, в частности мыслей самого автора или рассказчика.¹¹ Термин Балли затем укрепился в исследованиях по синтаксису и стилю. Он встречается, например, в «Грамматике английского языка» Дж. О. Кёрма.

Немецкие исследователи создали собственный термин — *erlebte Rede* и вступили в полемику с Балли. Так, Лерх был склонен сближать несобственно-прямую речь не с косвенной, а с прямой речью, учитывая в первую очередь эмоциональные возможности этого языкового средства. Лерх полагал при этом, что истоки несобственно-прямой речи — в силе творческого воображения писателя.¹² Фоссерианец Е. Лорк считал даже возможным говорить, что чужие мысли, переданные при помощи несобственно-прямой речи, напоминают своего рода «видение» или «галлюцинацию», при которой автор всецело погружается в сознание героя.¹³ По мнению Лерха и Лорка, наилучший материал для наблюдений над несобственно-прямой речью — современный психологический роман.

В исследованиях по русскому языку изучение творчества Пушкина, Гоголя, Гончарова и других великих писателей XIX века занимает не меньшее, если не большее место, чем изучение современной литературы. Это дало возможность рассматривать несобственно-прямую речь в ее различных функциях и применениях. Между тем советские англисты обратили внимание преимущественно на художественную прозу конца прошлого и начала настоящего столетия, находя, что у Голсуорси, Драйзера или Уэллса она представлена богаче, чем у более ранних авторов. Эта тенденция проявилась еще определеннее в интересной, но спорной книге немецкого исследователя А. Нейберта.¹⁴ Хотя он начинает изучение несобственно-прямой речи с английского романа XVIII века, главы, посвященные XVIII и XIX столетиям, представляют собой, по сути дела, не более чем введение к разбору этой конструкции в неопсихологическом (фрейдистском) романе Джеймса Джойса и его последователей.

⁹ И. Р. Гальперин. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958, стр. 203.

¹⁰ Ch. Bailly, *Le style indirect libre en français moderne*. Heidelberg, 1912, pp. 549—556.

¹¹ *Ibid.*, pp. 554.

¹² См., например: E. Lerch. *Ursprung der sogenannten «Erlebten Rede»*. Germanisch-romanische Monatsschrift, XVI, 1928.

¹³ E. Lorck. *Die erlebte Rede*. Heidelberg, 1921.

¹⁴ A. Neubert. *Die Stilformen der «Erlebten Rede»*. Halle, 1957.

Терминологическая шаткость и преимущественное внимание к литературе XX века сказались на общем представлении о росте характерологического искусства в английском романе и о роли, которую при этом играли различные возможности сближения между речью автора и речью персонажей. Языковое средство изображения (несобственно-прямая речь) смешивается с предметом изображения (внутренний монолог).¹⁵ Одно средство искусственно отделяется от других стилистических явлений, с которыми оно связано самым непосредственным образом, например несобственно-прямая речь как синтаксическая конструкция — от лексических элементов чужой речи в авторском повествовании (Нейберт). Затуманивается связь отдельного стилистического средства с общей стилистической системой, в которой отразилось отношение того или иного автора или целого литературного направления к общенародному языку, т. е. категорией эстетического и мировоззренческого порядка. Одновременно историческое значение задач, стоявших перед разными художниками слова при интерпретации психологии персонажей, выпадает из поля зрения или получает весьма ограниченное толкование. Достижения авторов XX века при этом неизбежно заслоняют достоинства романа предшествующих столетий во всем, что касается тонкости психологических характеристик или гибкости переходов от стиля авторской речи к стилю, типичному для персонажа.

В романе XVIII века синтаксическая форма несобственно-прямой речи встречается редко. Это не случайность, а следствие определенного отношения к литературному стилю. Классическая поэтика строго требовала от художественной речи логической ясности синтаксического подчинения. Эти правила довели над всеми литературными жанрами, хотя в целом соблюдались в прозе менее последовательно, чем в серьезных стихотворных жанрах. Анализируя свободно-косвенную речь, которая в терминологии Балли совпадает с несобственно-прямой, он справедливо отмечал, что подобные конструкции не соответствуют стилистическим вкусам классиков.¹⁶ Вместе с тем из этого отнюдь не следует, что романисты XVIII столетия не умели или не желали сближать авторскую речь с речью персонажей и не ценили характерологические эффекты подобного сближения. Для этих целей, однако, они пользовались не синтаксической формой несобственно-прямой речи, а иными средствами.

¹⁵ Ср., например: «Несобственно-прямая речь как стилистический прием является обобщением и типизацией характерных черт внутренней речи» (И. Р. Гальперин, ук. соч., стр. 48). Это определение позволяет предположить, что внутренний монолог, т. е. предмет изображения, входит в состав признаков несобственно-прямой речи.

¹⁶ Ch. Bailly, op. cit., p. 552.

Наиболее распространенной в английском романе эпохи Провенция была косвенная речь с элементами лексики, типичными для персонажа. Этот вид косвенной речи часто встречается, например, в «Томе Джонсе, найденныше» Фильдинга:

Mr Western ordered her to be very expeditious in packing; for his sister declared she would not sleep another night under the same roof with so impudent a slut.¹⁷

Lastly, when she reflected how much she herself was to suffer, being indeed to become little less than a sacrifice, or a martyr, to filial love and duty, she felt an agreeable tickling in a certain little passion...¹⁸

...he had, from the time of her committing it, abandoned the poor young creature, who was then no more than eighteen, as a monster, and had never since suffered her to be named in his presence.¹⁹

Partridge... was now pretty well confirmed in an opinion, that his master was out of his wits, with which opinion he very bluntly acquainted the good company round the fire.²⁰

Сходные случаи встречаются в «Векфильдском священнике» Гольдсмита. Например:

Our cousins too, even to the fortieth remove, all remembered their affinity... and came very often to see us. Some of them did us no great honour by these claims of kindred... However my wife always insisted that as they were the same flesh and blood, they should sit with us at the same table.²¹

В этих примерах прямая речь включена в косвенную, представляя собой своеобразные цитации подлинных слов действующих лиц. Иногда эти цитаты выделяются очень резко, как в примере из «Векфильдского священника» или при изложении мнения Партриджа о своем хозяине. В этих случаях речь автора и

¹⁷ H. Fielding. The History of Tom Jones, a Foundling. M., 1936, p. 315.—«М-р Уэстерн велел ей поспешить и уложить вещи поскорее, так как его сестра заявила, что она ни одной ночи не согласна больше спать под одной крышей с этакой шлюхой».

¹⁸ Ibid.—«Наконец, когда она размышляла, насколько ей самой придется пострадать, даже превратиться в настоящую жертву или в мученицу дочерней любви, она чувствовала, что это приятно щекошет известную маленькую страсть...»

¹⁹ Ibid., p. 497.—«... с тех пор, как она так поступила, он бросил на произвол судьбы несчастное создание — которому тогда не было и восемнадцати лет, — как чудовище, и никогда не позволял чтобы ее имя упоминалось в его присутствии».

²⁰ Ibid., p. 589. — «Партридж... теперь довольно прочно утвердился во мнении, что его господин рехнулся, и с этим мнением он без обиняков познакомил приятное общество, собравшееся вокруг камина».

²¹ The Plays of Oliver Goldsmith together with «The Vicar of Wakefield». London, 1909, p. 188.—«Все наши родственники, даже в девятом колене, помнили эти семейные связи... и очень часто навешали нас. Некоторые из них большой чести нам не оказывали, настаивая на своих родственных правах. Как бы то ни было, моя жена всегда утверждала, что, поскольку они с нами одной крови, они должны садиться с нами за один стол».

речь персонажа сближены, но отнюдь не слиты. В других случаях грань между ними оказывается много подвижнее. Так, если, описывая состояние духа Софии перед побегом из дома (второй пример), Фильдинг употребляет слово *martyr*, то вполне вероятно, что именно это слово пришло на ум героине, так как оно соответствовало лексикону образованной девушки во времена, когда сентиментальная фразеология была в моде. В этом отрывке есть даже легкая пародия на «Клариссу Гарлоу». Вместе с тем это слово могло принадлежать и автору, который пародийно утрирует трагическое отношение Софии к ссоре с отцом. Поэтому слово «мученица» принадлежит ей только отчасти, так как за нее говорит подшучивающий над ее отчаянием автор. Сходным образом *monster* в третьем примере стоит на грани между лексикой автора и лексикой персонажа. В обоих случаях эти слова, «чудовище, монстр» и «мученица», служат известному обобщению характеристики: так вообще склонны говорить и думать мужчины, когда бросают женщину, или девицы, не желающие подчиняться родительской воле.

У Фильдинга встречаются и развитые сочетания «чужой» речи с авторской:

Very grave and good women exclaimed against men who begot children, and then disowned them. Nor were there wanting some, who after the departure of Jenny, insinuated she was spirited away with a design too black to be mentioned, and who gave frequent hints that a legal inquiry ought to be made into the whole matter, and that some people should be forced to produce the girl.²²

Тонкое умение пользоваться предложениями, вводящими косвенную речь (например, *exclaimed against*, *insinuated*), позволяло авторам XVIII века ясно указывать, кому принадлежали слова, которые они цитировали. Вместе с тем, включая их в состав косвенной речи, Фильдинг достигал эффекта обобщения: так говорили о Дженни, таковы речи и ход мыслей добродетельных сплетниц вообще.

У авторов XVIII века цитаты подобного рода могли выполнять и другие функции. Особой тонкостью, например, отличается введение французских слов и выражений при характеристике Ла Флера в «Сентиментальном путешествии» Стерна.

La Fleur had set out early in life, as gallantly as most French-

22 H. Fielding. *Tom Jones*, p. 31.—«Очень серьезные и добродетельные женщины возмущались мужчинами, которые порождали детей, а затем отказывались от них. Не было недостатка и в таких женщинах, которые после отъезда Дженни давали понять, что ее кто-то утащил с такими черными намерениями, о которых и говорить-то нельзя, и часто намекали, что нужно было бы начать по этому делу следствие, и тогда кое-кому придется-таки вернуть девушку».

men do, with serving for a few years... as it opened no further track of glory to him, he retired à ses terres, and lived comme il plaisait à Dieu — that is to say, upon nothing.²³

Французские выражения передают образ мысли Ла Флера и французов вообще. Постепенно Йорик их усваивает, и они становятся частью его собственного лексикона, по мере того как он проникает в дух чужого языка, чужой страны и чужого народа.

La Fleur... only added, that if Monsieur had forgot par hasard, to answer Madame's letter, the arrangement gave him an opportunity to recover the faux pas; and if not things were only as they were.

Now, I was not altogether sure of my étiquette, whether I ought to have writ or no;²⁴

I had then but three sous left: so I gave one simply pour l'amour de Dieu, which was the footing on which it was begged. The poor woman had dislocated a hip...²⁵

I say upon it, for there is no descending perpendicular amongst'em with a «Me voici, mes enfants» = «Here I am, whatever many may think».²⁶

Эти элементы чужой речи выделяются очень сильно, так как это цитации на иностранном языке. Вместе с тем они не только характеризуют мирозерцание Ла Флера, но и психологию самого рассказчика, оттеняя свойственную ему восприимчивость к чуждой культуре, внимание к ее проявлениям в народной среде, терпимость к точке зрения других людей, гуманность и одновременно склонность прислушиваться к малейшим движениям собственного сердца. Другими словами, эти цитаты выполняют сложные функции и тем успешнее достигают цели, что они не нарушают стройности и прозрачности языкового построения, хотя и вносят лексически абсолютно чуждые элементы. Вместе с тем иноязычные элементы не только переходят из прямой речи пер-

²³ L. Sterne. A Sentimental Journey. Works, vol. IV. Edinburgh, 1803, p. 39.—«Ла Флер начал свою жизнь тем, что очень рано и весьма доблестно, как и большинство французов, служил в войсках в течение нескольких лет... но так как дальнейшего пути к славе это ему не открыло, он удалился à ses terres (франц.: на своя земля) и жил comme il plaisait à Dieu (франц.: по воле божьей), другими словами — без всяких средств».

²⁴ L. Sterne. A Sentimental Journey, p. 57.—«Ла Флер... только добавил, что если маесь забыл par hasard (франц.: случайно) ответить на письмо мадам, это даст ему возможность исправить faux pas (франц.: неловкость), если же нет — то все останется так, как было, и больше ничего».

Теперь, я не совсем был уверен в моей étiquette (франц.: этикет) и надо ли мне было написать или нет».

²⁵ Ibid., p. 45.—«У меня оставалось всего три су, и одно я дал просто pour l'amour de Dieu (франц.: ради бога), следовательно, на том именно основании, на котором меня просили подать милостыню. Бедная женщина вывихнула бедро...»

²⁶ Ibid., p. 60. — «Скажу по этому поводу, что нельзя вдруг свалиться на них сверху и просто-напросто сказать: „Me voici, mes enfants!“ (франц.: „Вот и я, дети мои“) = „Вот и я, что бы вы ни думали“».

сонажа в изложение рассказчика, но становятся частью его самохарактеристики, т. е. речь персонажа и речь автора-рассказчика тесно сближаются в этих случаях.

Если понимать стилистический эффект в общем и отвлеченном плане, то окажется, что его можно достигнуть разными языковыми средствами, и ни у одного из них в данном отношении монополии нет. Так, если говорить о сближении речи персонажа и речи автора вообще, то у Стерна эффект достигается цитатами из чужой речи на иностранном языке при полном соблюдении синтаксической ясности. Следовательно, Стерн для этой цели прибегает к двуязычию, которое на первый взгляд могло бы показаться приемом, наименее подходящим для сближения двух речевых манер. Вместе с тем его стилистический метод противоречит принципу, распространенному в теориях и художественной практике XX века, согласно которому подобное сближение получается только в ущерб логико-синтаксической стройности.

Однако общее представление о приеме — понятие отвлеченное и говорит только о самых общих целях, которые ставит себе художник. В действительности совершенно одинаковых эффектов не существует, как нет совершенно одинаковых стилистов. Каждый автор, каждая школа, каждое направление преследует свой, специфические задачи. При этом видоизменяется характер стилистических эффектов, которых они достигают, а одновременно и средств, которыми они пользуются.

В «Уэверли» Скотт рассказывает, как деревенские мальчики встречали шута Дэви, когда он вместе с хозяином отправлялся на охоту:

Two bareheaded boys... had not failed to tickle his ears with the dulcet appellation of Maister Gellatley, though probably all and each had hooted him on former occasions in the character of daft Davie.²⁷

В «Эдинбургской темнице» он говорит о нерадивом пастушке:

He suffered every «cuddie» upon the common to trespass upon a large field of peas.²⁸

Вальтер Скотт вкрапливает в авторское повествование диалектальные слова и обороты, отражающие речевые особенности его героев и героинь. Этот прием отчасти напоминает французские цитации Стерна — в обоих случаях в ткань английского литературного языка вносятся посторонние элементы. Общие цели приема также сходны: характеристика народа и проникновение

²⁷ W. Scott. Waverley. Centenary edition, vol. I. Edinburgh, 1871, p. 89. — «Двое мальчишек с непокрытой головой... не упустили случая сладостно пощекотать его слух, назвав сударем Гелатли, хотя все вместе и каждый в отдельности в других случаях, вероятно, кричали ему вслед — „сумасшедший Дэви“».

²⁸ W. Scott. The Heart of Midlothian. Centenary edition, vol. VIII, pp. 88—89. — «Он позволил каждому ослу на выгоне вторгнуться в гороховое поле».

в его образ мыслей через его речевые особенности, усвоенные автором.

Тем не менее очевидно, что конечные задачи у Стерна и у Скотта различные. Скотт — историк того народа, из которого сам вышел. Он должен объяснить его помыслы читателю и убедить его в правдивости своего рассказа. Для этого он должен соблюдать объективность повествования, оставляя автора в тени, в противоположность Стерну, у которого автор-рассказчик постоянно занят самим собой. Поэтому Скотт не переступает грани, отделяющей речь автора от речей действующих лиц, и противопоставляет характерные для них диалектизмы элементам литературной лексики. Получается довольно резкий контраст между диалектально окрашенной простонародной речью и авторским стилем, который Скотт, однако, смягчает разными способами. Например, слова *maister*, *daft*, *cuddie* — диалектальные и отражают лексику персонажей, но входят в виде крохотных цитат в авторское повествование. При них есть и вводящие предложения, и обороты, однако такие, которые не слишком сильно и неожиданно привлекали бы внимание к тому, что на мгновение повествование переключается с авторской речи на речь персонажа. Например, *to tickle his ear with the dulcet appellation*, или в другом примере — *intimated his purpose*:

*Davie Deans intimated to the Laird of Dumbiedikes his purpose of quitting wi' the land and house at Woodenend.*²⁹

Слова и обороты шотландского диалекта произвольно и быстро возникают в сознании автора, свидетельствуя о симпатии к шотландскому народу и о желании внушить ее читателю. Подобного эффекта не получилось бы, если бы читатель не почувствовал, насколько Скотту близка шотландская речь. Этому содействуют вкрапленные цитаты. Вместе с тем диалектизмы у Скотта — элементы не чужого языка, а диалекта, ветви общенационального языка Англии. Автор — посредник, который должен сблизить читателей с населением провинции. Шотландский диалект для Скотта — родное наречие. У Стерна же автор постепенно усваивает тонкости иностранного языка, который до тех пор знал довольно поверхностно. Следя за тем, как он знакомится с французским языком, читатель узнает многое и о характере французов. Главным все же остается стремление автора открыть перед читателем глубины собственного сознания и передать ему субъективное мироощущение.

Таким образом, при внешнем структурном сходстве между приемами Стерна и Скотта задачи у них разные. Различны также и языковые средства, которыми они пользуются. Важную роль в этом различии играют средства лексического порядка

²⁹ W. Scott. *The Heart of Midlothian*. Centenary edition. vol. VIII, p. 98.—«Дэви Динз дал понять Лэрду Дамбидайксу, что намерен съехать с земель и из дома усадьбы Вуденэнд».

(французские и шотландские слова и фразеологизмы). Их значение особенно заметно потому, что при сближении речи автора и персонажей с помощью коротких цитат развитые синтаксические конструкции обычно неуместны. Отсюда следует, что в пределах литературно-стилистического анализа рассмотрение элементов чужой речи без учета лексики, как правило, невозможно.

В середине XIX столетия лексика и фразеология английского романа сильно расширились прежде всего за счет разговорных и просторечных элементов, а также выражений и слов с территориальной («кокней»), сословной и профессиональной окраской. Все эти средства служили для характеристики действующих лиц в реалистическом романе. В первую очередь они включались в прямую речь персонажей.

Действие романов Диккенса развивается преимущественно в диалогической форме. Типичный для него прием «постоянной характеристики» отражается и на речевой манере его героев и героинь, которая часто отличается пристрастием к излюбленным словечкам или к выражениям определенной лексической сферы. Авторская речь содействует этому эффекту, включая элементы лексики из «чужой» речи. Чаще всего она способствует сатирическому или юмористическому эффекту. Так, Пексниф постоянно уверяет всех в своем благородстве, скромности и добродетели. В ироническом смысле Диккенс повторяет в его характеристике, что Пексниф благороден, скромен и добродетелен. При этом слова *modest* или *humble* звучат в авторской речи, как заимствованные у самого Пекснифа, так как он любит повторять эти слова.³⁰

Дочки Пекснифа разыгрывают из себя прелестных невинных созданий. Описывая девиц Пексниф, Диккенс прибегает к характерному для них лексикону: *a pure-souled being, girlishness and playfulness, child-like vivacity, sweet girl, frolicsome custom* и т. п.³¹ В некоторых случаях аффектированные восклицания и реплики этих героинь включены в повествование без признаков, вводящих прямую речь:

*Miss Mercy... was sitting upon her stool, tying on the — Oh good gracious — the petticoat of a large doll.*³²

*The Miss Pecksniff's, according to a custom they had, were amused beyond description at the mention of Mr. Pinch's sister. Oh the fright! The bare idea of a Miss Pinch! Good Heavens!*³³

³⁰ Ch. Dickens. *Martin Chuzzlewit*. Fireside edition. London—Oxford. pp. 53, 111.

³¹ *Ibid.*, pp. 33, 120.

³² *Ibid.*, p. 113. — «Мисс Мерси... сидела на табуреточке и подвязывала — боже ты мой! — нижнюю юбку большой куклы!»

³³ *Ibid.*, p. 125. — «Обе мисс Пексниф, согласно своему обычаю, донельзя веселились, когда услышали о сестре мистера Пинча. Какое чудище! Только подумать, что есть на свете мисс Пинч! Боже правый!»

...sometimes she even wore a pinafore, and how charming that was!³⁴

Чужая речь под пером Диккенса — незаменимое средство для характеристики второстепенных персонажей, так как позволяет одним штрихом подчеркнуть их индивидуальные особенности. Добродушие и готовность удовлетворяться малым, которые отличают Пинча, выделяются в авторском изложении словосочетаниями *a good thing* и *good luck*. При этом замечание в скобках — «Пинч всегда говорил, что ему везет» (*always said he had good luck*) — не оставляет сомнения в том, что эти словосочетания автор заимствовал у своего героя.³⁵ Сердобольной Полли Туддл надменный Домби после смерти первой жены кажется одиноким пленником в собственном доме. В авторском повествовании чувство жалости, которое Полли испытывает к Домби, подчеркнуто эпитетом *lope* — с простонародным оттенком.³⁶ Меццанский снобизм мисс Токс отражен в словосочетании *perfectly genteel and good* (при описании ее платья)³⁷ и т. п.

Чужая речь служит и для беглой характеристики целой группы людей. Словами *whose families were dining out* Диккенс сразу вводит читателя в атмосферу лакейской дома, хозяева которого уехали в гости, а слуги могут на свободе прохлаждаться у ворот.³⁸оборотом *went off well* он передает настроение клерков из торгового дома «Домби и сын» после банкротства фирмы. Они отметили конец своей службы у Домби пирушкой и говорили с удовлетворением, что она «сошла хорошо». Судьба фирмы и ее владельца их не печалила.³⁹ Отношение прекрасного пола к Пинчу охарактеризовано в двух коротких предложениях, которые могла сказать любая из его знакомых девиц: *For who minded Mr. Pinch? There was no harm in him!*⁴⁰ и т. п.

Почти каждая глава из любого романа Диккенса может дать целый ряд примеров «чужой» речи в виде отдельных лексических элементов или целых предложений. Они то выделены настолько резко, что их можно рассматривать как цитации подлинных слов персонажа, т. е. почти как прямую речь, то, напротив, так слиты с авторской речью, что только легкий смысловой или стилистический оттенок позволяет заметить отзвук речевой манеры персонажа.

Английские реалисты прошлого столетия знали множество способов сближения речи автора и речи действующих лиц. Осо-

³⁴ Ibid., p. 33. — «... иногда она даже носила передничек, и как уж это было мило!»

³⁵ Ibid., p. 104.

³⁶ Ch. Dickens. *Dombey and Son*. Fireside ed., p. 45.

³⁷ Ibid., p. 25.

³⁸ Ibid., p. 44.

³⁹ Ibid., p. 937.

⁴⁰ Ch. Dickens. *Martin Chuzzlewit*, p. 97.

бенно богат в этом отношении стиль Теккерея. В одних случаях, подобно Фильдингу или Скотту, он вкрапливает в авторское повествование подлинные слова своих героев и героинь:

The attack was so sharp that Matilda — as his Reverence expressed it — was nearly «off the hooks».⁴¹

... as he often told Lady Crawley in her lifetime she was such a confounded quarrelsome highbred jade that when she died he was hanged if he would ever take another of her sort.⁴²

Mr. Crawley was very earnest, for the good of the nation and the Christian world, that the old gentleman should yield him up his place in Parliament.⁴³

Иногда косвенная речь окрашивается лексикой, характерной для персонажа, и незаметно переходит в прямую (своего рода style direct libre, по французской терминологии):

What a match for George she'd be (the sisters and Miss Wirt agreed) and how much better than that insignificant little Amelia! Such a dashing young fellow as he is, with his good looks, rank and accomplishments, would be the very husband for her.⁴⁴

Этим способом может передаваться целый монолог:

And she told a long story about happier days and their earlier splendours, when Osborne lived in a very humble way in the New Road, and his wife was too glad to receive some of Jos's little baby things, with which Mrs Sedley accommodated her at the birth of one of Osborne's own children. The fiendish ingratitude of that man, she was sure, had broken Mr. S's heart: and as for a marriage he would never, never, never consent.⁴⁵

Слова too glad, he would never, never, never consent, несомненно, принадлежат миссис Седли и передают ее эмоции; earlier splendours входят в состав вводящего предложения и, конечно, сказаны автором; между тем the fiendish ingratitude на-

⁴¹ W. Thackeray. Vanity Fair, vol. I. M., 1950, p. 145.—«Нападение было настолько стремительным, что Матильда, по выражению его преподобия, чуть „не спятила“».

⁴² Ibid., p. 93.—«... как он часто говорил леди Кроули при ее жизни, она была такая чертова сварливая аристократическая стерва, что он скорее повесится, чем когда-либо снова возьмет жену из той же породы».

⁴³ Ibid., p. 97.—«Мистер Кроули весьма серьезно желал, ради блага нации и всего христианского мира, чтобы старый джентльмен уступил ему свое место в парламенте».

⁴⁴ Ibid., p. 220.—«Вот она так была бы партией для Джорджа (соглашались сестры и мисс Вирт), и насколько она была бы лучше этой незначительной маленькой Амелии! Такой блестящий молодой человек, как он, с его внешностью, офицерским чином и талантами был бы ей как раз подходящим мужем!»

⁴⁵ Ibid., p. 210.—«И она рассказала длинную историю о более счастливых днях и былом величии, когда Осборн жил очень скромно на Нью Род, и его жена уж так была рада получить кое-что из детских вещей Джоса, которые миссис Седли ей отдала, когда у Осборна появился на свет кто-то из его детей. Чудовищная неблагодарность этого человека, по ее твердому убеждению, разбила сердце мистера Седли, а что до этого брака, он никогда, никогда, никогда не согласится».

ходится на грани авторской речи и речи персонажа. По стилю эти слова, слишком литературные для миссис Седли, представляют скорее словосочетание, вводящее последнюю часть монолога. Однако они соответствуют чувствам миссис Седли, и нельзя исключить возможность, что именно она так сказала.

К «чужой» речи Теккерей прибегает, описывая настроение Джорджа перед сражением:

...He thought over his brief married life. In those few weeks he had frightfully dissipated his little capital. How wild and reckless he had been! Should any mischance befall him, what was then left for her? How unworthy he was of her. Why had he married her? He was not fit for marriage. Why had he disobeyed his father, who had been always so generous to him? ...⁴⁶

Предложение In those few weeks ... смягчает переход к несобственно-прямой речи: How wild and reckless he had been!

На несобственно-прямой речи построены у Теккерея внутренние монологи, например размышления Амелии при виде своей девичьей комнаты или знаменитый монолог старого Осборна после смерти сына.⁴⁷ Эти монологи связаны со всей характеристикой этих действующих лиц в целом и, в частности, с тем, что они говорят в других местах романа. Несобственно-прямая или свободно-косвенная речь появляется при этом и во внутренних монологах, и в речах, сказанных вслух. Так, внутренний монолог Осборна после гибели Джорджа соотносится с разговором между отцом и сыном в сцене, где Осборн, узнав, что Седли объявлен банкротом, убеждает Джорджа отказаться от Амелии:

His father told him of the wicked, rascally, shameful conduct of the bankrupt, reminded him of what he had said about Amelia, and that their connection was broken off forever, and gave him that evening a good sum of money to pay for his clothes and epaulets in which he looked so well.⁴⁸

Прилагательные к слову «поведение» (conduct) принадлежат Осборну, а не автору, особенно rascally. Бессоюзное соединение этих прилагательных отражает быстрый темп его раздраженной речи. Ее общий тон контрастирует с мучительным раздумьем в монологе после смерти сына.

Вместе с тем последний пример говорит о том, что элементы чужой речи встречаются не только в длинных монологах, замед-

⁴⁶ W. Thackeray. Vanity Fair, p. 314.—«Он перебрал в памяти всю свою недолгую жизнь женатого человека. За эти несколько недель он очень сильно растратил свой небольшой капитал. Как бесшабашно и неосторожно он себя вел! Случись с ним теперь несчастье, что останется ей? Как он ее недостоен! Зачем он на ней женился? Брак — это не для него. Зачем он не послушался отца, который всегда был к нему так щедр?»

⁴⁷ Ibid., pp. 282, 251—252.

⁴⁸ Ibid., p. 104.—«Отец рассказал ему о безнравственном, мошенническом, позорном поведении банкрота, напомнил ему о том, что говорил про Амелию, велел с ней порвать и дал ему в этот вечер порядочную сумму денег, чтобы уплатить за офицерское платье и эполеты, которые так ему шли».

ляющих ход действия и зачастую представляющих собой лирическую паузу, особенно при изложении внутренней речи (например, монолог Амелии в комнате родительского дома или мысли Осборна после смерти Джорджа). Чужая речь может также ускорять и сжимать изложение. Так, сохраняя общее впечатление многословия болтливой мисс Бриггс, Теккерей передает ее монолог не полностью, а как бы в сокращенном виде, пользуясь несобственно-прямой речью:

...he found Miss Briggs, her dame de compagnie, in tears alone in the drawing room. She had hastened home, hearing of her beloved friend's illness. She wished to fly to her couch, that couch which she, Briggs, had so often smoothed in the hour of sickness. She was denied admission to Miss Crawley's apartment. A stranger was administering her medicines — a stranger from the country — an odious Miss... — tears choked the utterance of the dame de compagnie.⁴⁹

Сжатое изложение монологов часто встречается и у других реалистов — у Джен Остин, а также у Диккенса. При этом даже вводящие предложения окрашиваются лексикой и интонацией персонажа, например у Джен Остин:

She was sure her dearest Catherine would not seriously refuse such a trifling request to a friend who loved her so dearly. She knew her beloved Catherine to have so feeling a heart, so sweet a temper, to be so easily persuaded by those she loved.⁵⁰

Аналогичные примеры встречаются и у Диккенса, и у Теккерей, например:

Briggs declared that it would be delightful, and vowed that her dear Miss Crawley was always kind and generous.⁵¹

Эмоциональные и аффектированные *declared* и *vowed* соответствуют речевой манере Бриггс и воспринимаются как введенные в косвенную речь обороты *I declare*, *I vow*, которыми Бриггс начинала свои уверения. В таких случаях вводящие предложения как бы одновременно принадлежат и персонажу, и автору.

У некоторых романистов XIX века грань между авторской и чужой речью очень неустойчива. Синтаксическая ясность у них,

⁴⁹ W. Thackeray. *Vanity Fair*, p. 141.—«...он [капитан Кроули] нашел мисс Бриггс в слезах. Она была одна в гостиной. Она поспешила домой, узнав о болезни любимого друга. Она хотела примчаться к постели, которую она, Бриггс, так часто поправляла в часы недуга. Ее отказались впустить в комнаты мисс Кроули. Чужая подавала ей лекарства, чужая незнакомка из деревни... какая-то противная мисс... слезы задушили слова компаньонки».

⁵⁰ Jane Austen. *Northanger Abbey*. Macmillan and Co., 1904, p. 80.—«Она была уверена, что милая Кэтрин не откажет в таком пустяке подруге, которая ее так любит. Она ведь знает, что у дорогой Кэтрин такое чувствительное сердце, такой мягкий характер, что тем, кого она любит, ее убедить легко».

⁵¹ W. Thackeray. *Vanity Fair*, p. 164.—«Бриггс заявила, что это будет чудесно, и уверяла, что ее дорогая мисс Кроули всегда была доброй и щедрой».

однако, сохраняется. К таким авторам относится, например, Джордж Мередит. Примером может служить описание бури в душе Уиллоби Пэттерна в романе «Эгоист» (1879). Герой мечется, не зная, цепляться ли ему за свою невесту Клэру, которая от него отвернулась, или предпочесть ей давно влюбленную в него Летицию:

We are on board the labouring vessel of humanity in a storm, when cries and countercries ring out, disorderliness mixes the crew, and the fury of self preservation divides: this one for the ship, that one for his life. Clara was the former for him, Letitia the latter. But what if there might not be greater safety in holding tenaciously to Clara than in casting her off for Letitia? No, she had done things to set his pride throbbing in the quick. She had gone bleeding about first to one, then to another, she had betrayed him to Vernon and to Mrs. Mountstuart, a look in the eyes of Horace de Craye said so as well: to whom not? He might hold to her for vengeance; but that appetite was short lived in him if it ministered nothing to his purposes.⁵²

Некоторые предложения в этом отрывке можно понять как несобственно-прямую речь:

But what if there might not be greater safety in holding tenaciously to Clara than in casting her off for Letitia? No, she had done things to set his pride throbbing in the quick.

В таком случае переходы от авторского повествования к «чужой» речи оказываются очень плавными и свободными, и связь между ними чрезвычайно тесная. Собственные мысли Уиллоби вытекают из метафоры (корабль в бурю) во вводящей части отрывка. Эта метафора отражает, конечно, точку зрения не героя, а автора, проникшего в душу героя и наблюдающего со стороны за его внутренним конфликтом. Точно так же автору принадлежит почти афористическое заключение: *that appetite was short lived in him if it ministered nothing to his purposes*. Вместе с тем не до конца ясно, от кого исходят такие замечания, как *She had gone bleeding about; a look in the eyes of Horace De Craye said...* Даже в самой эмоциональной части отрывка — в вопросе *But what if...* и в ответе *No, she had done things...* — остается неясным, могли ли в мыслях сэра Уиллоби возникнуть такие выра-

⁵² G. Meredith. The Egoist, vol. II. Leipzig, 1910, p. 175. — «Мы на борту корабля человечества, с трудом прокладывающего себе путь в бурю. Там и тут раздаются вдруг крики, беспорядок приводит команду в смятение, и дикий инстинкт самосохранения разделяет людей: один хочет сохранить корабль, другой — свое существование. Клэра означала для него первое, Летиция — последнее. Но что если безопаснее упорно держаться за Клэру, чем отвергнуть ее ради Летиции? Нет — ее поступки заживо заделали самый пульс его гордости. Она ходила к одному и к другому и показывала, как кровоточат ее раны, она предала его Вернону и миссис Маунтстюарт. Что-то во взгляде Хораса де Крея говорило о том же. Никого она не обошла. Он может не отпускать ее из мести, но жажда отмщения проходила в нем быстро, если оно не обещало помочь ему достигнуть его целей».

жения, как *holding tenaciously, throbbing in the quick*, поскольку в них заключено слишком откровенное признание своей уязвимости с оттенком иронического осуждения. Следовательно, этот отрывок можно понять и как описание чувств героя, в котором его собственных слов нет.

А. Нейберт, ссылаясь на автора специальной работы о внутреннем монологе в английском романе Л. Глаузер,⁵³ утверждает, что в «Ярмарке тщеславия» всего двенадцать случаев явной и развитой несобственно-прямой речи.⁵⁴ С точки зрения художественной и стилистической, подобный подсчет мало интересен. Он не может дать представления ни о степени сближения авторской речи с речью персонажей, ни о том, насколько часто этот прием повторяется, ни об его характере, потому что, кроме синтаксической конструкции несобственно-прямой речи, других средств сближения Нейберт не принимает во внимание. Кроме того, он рассматривает ее как исключительную принадлежность внутреннего монолога. Если аналогичные конструкции передают речь, сказанную вслух, то, по его мнению, их не следует называть несобственно-прямой речью. Применительно к авторам реалистического романа XVIII и XIX веков это мнение приводит к недоразумению, которое выходит, пожалуй, за рамки чисто терминологические.

Дело в том, что у этих писателей построение внутренней речи и речи, произнесенной вслух, почти в равной степени подчиняются законам логически ясной речевой структуры. Изображение внутренней речи как логически несовершенной относится, как известно, к более позднему времени и в английском романе связано с теориями Фрейда. Для авторов XIX века, так же как и для авторов XVIII века, мысль представляла собой внутреннюю речь, в целом так же логически расчлененную, как и все, что говорилось вслух. Следовательно, она ни синтаксически, ни лексически не отличалась от сказанного вслух. Различие могло заключаться разве лишь в несколько большей отрывочности и эмоциональности внутренней речи. Ср. пример из романа Джен Остин «Мэнсфильд-парк», который приводит Нейберт:

Her mind was all disorder. The past, present, future, everything was terrible. But her uncle's anger gave her the severest pain of all. Selfish and ungrateful to so have appeared to him! She was miserable for ever. She had no one to take her part, to counsel or speak for her. Her only friend was absent. He might have softened his father, but all, perhaps all, would think her selfish and ungrateful.⁵⁵

⁵³ См. Lisa Glauser, *Die erlebte Rede (The interior monologue) an englischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Bern, 1948.

⁵⁴ A. Neubert, *op. cit.*, S. 33.

⁵⁵ *Ibid.*, S. 20. — «Ее мысли были в полном беспорядке. Прошлое, настоящее, будущее — все представлялось ужасным. Но более всего был гнев дяди. Эгоистичной и неблагодарной — в таком свете предстать перед ним!

Даже в таком случае, когда душа героини полна смятения (her mind was all disorder), во внутренней речи нет бессвязности: она логически абсолютно ясна, и каждое предложение остается синтаксически цельным.

В некоторых приведенных примерах чужая речь в авторском повествовании допускает различное толкование. Ее можно понять и как внутреннюю речь, и как высказанную вслух. Так, мнение Партриджа, который полагает, что «его господин рехнулся», сначала представляет собой внутреннее умозаключение, которое он затем высказывает вслух (см. стр. 173). Йорик мог с одинаковым успехом сказать французское слово *étiquette* про себя или употребить его в разговоре с Ла Флером (см. стр. 175). Выражение *pour l'amour de Dieu* употребила нищенка, которая просила милостыню, а затем мысленно повторил Йорик (там же). Нельзя с уверенностью сказать, воскликнула мисс Мерси вслух *Oh good gracious* или только изобразила на своем лице смущение, которое соответствовало бы этому привычному для нее восклицанию (см. стр. 178). Неизвестно, сказал ли Том Пинч, что ему повезло, когда встретил своего друга-органиста, или только подумал. Ясно одно — он часто так говорил, а следовательно, повторял и в уме, что ему «везет». Слово *genteel* — привычное для образа мыслей мисс Токс, и в данном случае безразлично, кому и когда она говорила о своем платье, употребляя любимое словечко, важно, что понятие, обозначенное этим словом, постоянно присутствовало в ее сознании (см. стр. 179). В примере из романа Остин «Мэнсфилд-парк», который приводит Нейберт, героиня беседует сама с собой, потому что ее единственный друг далеко. Она жалуется самой себе именно так, как хотела бы пожаловаться ему на последствия своей неосторожности (см. стр. 184).

Несобственно-прямая речь в обоих аспектах, синтаксическом и лексическом, колеблется между высказанным и не высказанным вслух при описании отношений Амелии и Джорджа:

Amelia believed her lover to be one of the most gallant and brilliant men in the empire. It is possible that lieutenant Osborne thought so too. He was a little wild — how many young men are; and don't girls like a rake better than a milksop? He hadn't sown his wild oats yet, but he would soon, and quit the army now that peace was proclaimed, the Corsican monster locked up at Elba, promotion in consequence over, and no chance left for the display of his undoubted military talents and valour. . . . As for remaining in the army as a married man, that was impossible. Fancy Mrs. Osborne in lodgings in a country town; or worse still in the East or West Indies, with a society of officers, and patronized by Mrs. O'Dowd.

Она навсегда останется несчастной. Некому стать на ее сторону, посоветовать ей или замолвить за нее словечко. Ее единственный друг в отъезде. Своего отца он, может быть, и смягчил бы, но все, возможно все, станут считать ее неблагоприятной эгоисткой».

Amelia died with laughing at Osborne's stories about Mrs. Major O'Dowd. He loved her much too fondly to subject her to that horrid woman and her vulgarities, and the rough treatment of a soldier's wife. He didn't care for himself — not he; but his dear little girl should take the place in society to which, as his wife, she was entitled, and to those proposals you may be sure he acceded, as she would to any other from the same author.⁵⁶

Последняя часть этого отрывка передает слова, которые Джордж Осборн говорил Амелии: «He loved her much, too fondly...» и т. д. Начало отрывка, очевидно, представляет собой изложение мнения Джорджа о самом себе: «He was a little wild...» Можно усомниться в том, что это признание он сделал своей невесте, в глазах которой ему хотелось казаться совершенным. Однако нельзя исключить возможности того, что легкомысленный, но по-своему искренний Джордж, разоткровенничался с Амелией и даже чуть-чуть рисовался перед ней, намекая на грешки юности. Что касается планов на будущее (As for remaining in the army...), то Джордж, без сомнения, поделился с ней (to those proposals... she acceded...). В середине отрывка звучит иронический голос самого Теккерея: for the display of his undoubted military talents and valour... В этом месте восприятие переключается на точку зрения автора. Это становится заметным благодаря литературно-возвышенной лексике, которая иронически оттеняет высокомерие Джорджа и его преувеличенную оценку собственных талантов. Чужая речь, т. е. речь Джорджа, опознается по синтаксической конструкции несобственно-прямой речи и по лексическим признакам. К числу этих признаков относятся, например, небрежно-разговорный оборот *don't girls like*, избитая и несколько вульгарная форма обращения к Амелии — *dear little girl*, обычный для светских людей речевой штамп — *the place in society to which she was entitled* и т. п.

⁵⁶ W. Thackeray. *Vanity Fair*, p. 134. — «В глазах Амелии ее возлюбленный был самый блестящий и благородный человек во всей империи. Возможно, что лейтенант Осборн думал так же. Он был слегка бесшабашный малый — но ведь таковы многие молодые люди, и разве девушки не больше побоят повесу, чем солляку? Он еще не перебесился, но скоро он оставит военную службу. Теперь, когда объявлен мир, Корсиканское чудовище заперто на Эльбе, повышения в чине, следовательно, ждать нечего, и нет надежды, что он сможет проявить свои военные таланты и доблесть... Что касается того, чтобы остаться в армии после брака, — это невозможно. Только представить себе миссис Осборн в квартире, снятой в наем, в провинциальном городке или, еще хуже, в Вест- или в Ост-Индии, среди общества офицеров, где ей станет покровительствовать миссис О'Доуд. Он ее слишком любит, чтобы подвергнуть общению с такой ужасной и вульгарной женщиной и всем негодям, какие выпадают на долю жены солдата. О себе он не заботится — не похоже на него заботиться о себе, но его драгоценная девочка должна занять подобающее место в обществе, и, можете быть уверены, что она с этим полностью была согласна, как согласилась бы со всем, что не входило из тех же уст».

Отбор и применение языковых средств отражает отношение автора к языку. Любое языковое средство, в том числе и несобственно-прямая речь, несет на себе печать этого отношения. Понять и определить его можно только при условии, если каждое средство рассматривается не изолированно, а в сочетании с другими средствами. А. Нейберт приводит целый ряд удачных примеров на несобственно-прямую речь из авторов, подвергшихся влиянию теории Фрейда, но, к сожалению, комментирует эти примеры далеко не полно, так как сосредоточивает все свое внимание на синтаксической конструкции несобственно-прямой речи, не соотносит ее с другими средствами и общим отношением этих авторов к языку.

Так, А. Нейберт приводит начало первой главы из романа Джеймса Джойса «Портрет художника в молодости»:

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down the road and the moocow that was down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo. His father told him the story. . . и дальше: He was baby tuckoo. . . They were older than his father and mother, but uncle Charles was older than Dante. . . и т. п.⁵⁷

Герой-рассказчик вспоминает свое детство, стараясь воскресить образ мыслей и речь ребенка, которая звучит в изложении взрослого человека как чужая вследствие примитивности синтаксических конструкций, а также детского лексикона. В эти воспоминания вплетается голос отца, который когда-то рассказывал герою сказку. Она преломляется в его сознании, и голос отца сливается с его собственной речью (так сказать, двуплановая чужая речь).

В другом месте Нейберт цитирует монолог молодой девушки Герти из «Улисса». Она мечтает о замужестве:

He would be tall with broad shoulders (she had always admired tall men for a husband) with glistening white teeth under his trimmed sweeping moustache and they would go on the continent for a honeymoon (three wonderful weeks) and then when they settled down in a nice and cosy little homely house, every morning they would both have brekky, simple but perfectly served, for their own two selves. . .⁵⁸

В речи Герти и мещанская фразеология ее среды, и штампы,

⁵⁷ A. Neubert, op. cit., S. 109.—«В один прекрасный день, и очень прекрасный был день, шла по дороге коровушка-муу, и коровушка-муу, что шла по дороге, повстречала холосего мальчика по имени Малышка Тукку. Отец рассказал ему это . . . Он был Малышкой Тукку. . . Они были старше, чем его отец и мать, но дядя Чарльз был старше, чем Данте. . .»

⁵⁸ Ibid., SS. 135—136.—«Он будет высоким, с широкими плечами (в мужьях ей всегда нравились высокие), с блестящими белыми зубами под длинными холеными усами, и они проведут медовый месяц в Европе (три чудесные недели), а потом, когда устроятся у себя в миленьком, уютненьком домике, завтрачек по утрам будут есть вместе, за просто, но изысканно сервированным столом, только на них двоих. . .»

заимствованные из дешевых романов и вошедшие в сознание девушек с ее кругозором: *sweeping moustache, three wonderful weeks, perfectly served*. Однако эти выражения и словосочетания местами можно принять за авторскую речь. Например: *she had always admired tall men for a husband*, где только просторечное сочетание *admired* с предлогом *for* выдает, что это говорила сама Герт. Особо выделяется слово *brekky*, как довольно редкое сокращение *breakfast*. Оно сразу переводит мысль в план интимных переживаний, которые могут выражаться, по мнению Джойса, только совершенно особым, нелитературным языком, одновременно и примитивным, и эмоциональным.

Отношение к лексике у Джойса иное, чем у Теккерея и у его современников. Речевые признаки социального характера уступают место особым выражениям, которые, по мнению автора, представляют собой необходимую принадлежность внутренней речи с ее низким психофизиологическим фоном. Лексические элементы позволяют опознать чужую речь как в том случае, когда она принадлежит Амелии и Джорджу, так и тогда, когда Джойс стремится передать внутренний ход мыслей своих героев.⁵⁹

Так, в следующем отрывке несобственно-прямая речь выделяется преимущественно по лексике и принадлежит она той же Герт.

*She gazed out towards the distant sea. It was like the paintings that man used to do on the pavement with all the coloured chalks and such a pity too leaving them there to be all blotted out.*⁶⁰

She gazed out towards the distant sea — вводящее предложение от автора. Голос героини начинает чувствоваться с разговорного словосочетания *that man* и отчетливо слышен в плеонастическом употреблении *all, there (with all the coloured chalks... leaving them there to be all blotted out)*, характерными для ее эмоционально-неряшливой речи.

⁵⁹ Некоторые исследователи, например Калевки, считают, что несобственно-прямая речь опознается по ситуации, которая подсказывает читателю, говорит персонаж или автор (Th. K a l e p k y. *Zur französischen Syntax. Zeitschrift für roman Philologie*, XXIII, 1899; F. L ä f t m a n. *Stellvertretende Darstellung*. «Neophilologus», 1929). При этом как бы упускается из вида, что «ситуация» создается языковыми средствами, в том числе лексическими, и отражается в монологе, который в противном случае потерял бы с ней связь. Поэтому полностью обойти лексический элемент этим исследователям по большей части не удастся. Нейберт, например, злоупотребляет довольно туманными терминами «языковая сфера персонажа» или «языковый уровень». Эти термины у него, по-видимому, обозначают одновременно и словесные или профессиональные речевые особенности и характер языкового отбора, типичный для персонажа и т. п. Естественно, что лексический момент входит в это понятие (A. Neubert, *op. cit.*, SS. 136, 147).

⁶⁰ A. Neubert, *op. cit.*, S. 136. — «Она глядела туда, на далекое море. Оно было похоже на картины, которые тот человек рисовал на панели всеми этими цветными мелками, и так жаль оставлять их там, где они так быстро стираются».

Отбор и сочетание стилистических средств здесь, как и всегда, отражают отношение автора к языку вообще. В романах Джойса и писателей его школы лексический примитивизм, детский язык, интимный язык, нарочитая неряшливость в отборе слов, субъективная семантизация и т. п. в одинаковой мере разрушают ясность, отчетливость и стройность литературного языка, как и синтаксическая отрывистость или незаконченность предложений.

Склонность к отрывистым и неполным конструкциям сказывается, естественно, и в построении несобственно-прямой речи, и тем сильнее, что она всегда тяготела к несколько неразвитым синтаксическим построениям и в XIX веке часто применялась при повышенной эмоциональности повествования. У авторов XX века эта тенденция нередко получает преобладающее значение, например у Дороти Ричардсон:

The snowman they both made in winter — birth of Satan and then Eve ... his studies and book-buying — and after five years her own disappointing birth as the third girl.⁶¹

Односоставные предложения следуют одно за другим, передавая неотчетливые, недодуманные мысли сонного человека. Ряд завершается неполным предложением с признаком несобственно-прямой речи, еле намеченным местоимением *her*.

Иногда несобственно-прямая речь предшествует и, так сказать, вводит отрывочные предложения в «поток сознания». В романе Виргинии Вульф «Миссис Даллоуэй», например, герой думает, глядя на портрет девушки:

Daisy all in white, with a fox-terrier on her knee; very charming, very dark, the best he had seen of her. It did come, after all, so naturally, so much more naturally than Clarissa. No fuss. No bother. No finicking and fidgiting. All plain sailing. . .⁶²

Благодаря предложению *the best he had seen of her* дальнейшее воспринимается также как бы в третьем лице (*he found he could go on without fuss, he found it all plain sailing*). В этом смысле *No fuss. No bother* можно также понять как несобственно-прямую речь. Вместе с тем эти безличные предложения могут быть истолкованы и как обрывки прямой речи. В таком случае *the best he had seen of her* служит вводящим предложением.

В этих и аналогичных примерах третье лицо в несобственно-прямой речи позволяет внести некоторую ясность в «поток сознания», прикрепив обрывки мысли к определенному действующему лицу. Следовательно, у романистов школы Джойса несобствен-

⁶¹ Ibid., S. 132.—«Снежная баба, смастерили зимой... рождение Сатаны и затем Евы... его занятия и увлечение покупкой книг—и потом, после пяти лет—разочарование при ее собственном появлении на свет третьей девочкой».

⁶² Ibid., S. 139.—«Дэзи вся в белом, с фокстерьером на коленях, очень мила, очень темненькая брюнетка, никогда он не видел, чтобы она так хорошо получилась. Ну, вот и пришлось, так естественно, гораздо естественнее, чем с Клариссой. Никакой возни. Никаких хлопот. Никаких капризов и вертепости. Спокойное плавание...»

но-прямая речь может иногда тормозить разложение логико-синтаксической структуры. В этом смысле она до некоторой степени способствует упорядочению синтаксиса.⁶³ У авторов XIX века, напротив, несобственно-прямая речь представляла собой своего рода вольность и выражала тяготение к свободному построению и к смешению лексики разных стилей.

Писатели школы Джойса относились нигилистически не только к литературному языку, но и к законам языка вообще, нарушая и разрушая их своими экспериментами. Некоторые исследователи находили даже возможным говорить в связи с творчеством этих романистов о некоем «экстралингвальном нексусе», т. е. предложении, построенном вне законов языка и его реальных возможностей, другими словами, допускали существование синтаксиса «заумного языка».⁶⁴

Эти романисты отдавали предпочтение употреблению синтаксической конструкции несобственно-прямой речи в ущерб другим средствам, которые широко использовались в романах XVIII и XIX веков при передаче слов и мыслей действующих лиц. Прежде всего они вытесняли этим путем косвенную речь с ее подчиненностью придаточного предложения главному, вводящему, т. е. моменты логико-синтаксического членения. Затем наряду с другими средствами несобственно-прямая речь входила у фрейдистов в «поток сознания» и под пером этих авторов приобретала расплывчатый характер.

Английские реалисты требовали от своих героев и героинь не только членораздельной речи, но и логически последовательной мысли. Способность облекать ее в четкую словесную форму не покидает их персонажей даже в минуты сильного волнения. Внутренний монолог в реалистическом романе построен на мысленно сложившейся речи. Поэтому, в отличие от Джойса и его последователей, реалистам были чужды поиски средств воплощения мысли, оторванной от речевого процесса. У них, следовательно, не было надобности расширять функции несобственно-прямой речи в этом направлении.

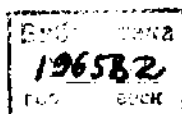
⁶³ Прав И. Р. Гальперин, когда он отмечает, что несобственно-прямая речь «качественно преобразовывает внутреннюю речь. Эта последняя, как известно, не имеет коммуникативной функции; несобственно-прямая (изображенная) речь имеет эту функцию». Это замечание, однако, не соответствует определению несобственно-прямой речи в том же параграфе, как средства, которое передает только внутреннюю речь. Становится непонятным, в чем состоит различие между конструкцией, передающей мысли персонажа, и речью, высказанной вслух (См. И. Р. Гальперин, ук. соч., стр. 48).

⁶⁴ См. B. Feh r. Substitutionary Narration and Description. «English Studies», vol. XX, No 3, June 1927, p. 103.—Бернард Фер по своим воззрениям был близок к немецким формалистам, например к К. Фосслеру (ср. у Нейберта, который частично соглашается с Фером,— A. Neubert, op. cit., S. 115).

Вместе с тем у реалистов середины XIX века были все основания употреблять самые разнообразные средства для переходов от авторской речи к речи персонажей с различными оттенками сближения и контраста. Неумимые собиратели ценностей народного слова, они бережно и тонко использовали его выразительные возможности в ткани романа. Как истые гуманисты, они не только уважали человека, но и восхищались языком, который он создал, и полагали, что языковые законы довлеют над человеческой мыслью с первых моментов ее зарождения. Авторы фрейдистских романов подчиняли психику человека низменным инстинктам и старались раскопать в его сознании бесформенные и не проверенные разумом обрывки мыслительного процесса. Именно это казалось им особенно важным, именно для этого они подыскивали языковые средства, способные, по их мнению, хотя бы приблизительно передать аморфность мысли, не сложившейся в речь. Совершенно очевидно, что у романистов этих двух направлений было абсолютно различное отношение к языку. Нельзя, следовательно, подходить к разбору стилистических приемов и средств в реалистическом романе с мерками, созданными на основе анализа психологических романов XX века.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Вальтер Скотт и Бернс	3
История и теория литературы в сочинениях Вальтера Скотта	16
<u>Албанские впечатления</u> Байрона и «Гяур»	70
Романтические традиции лирического монолога	76
Шекспировские образы книжной драмы	93
Литературные взгляды Роберта Браунинга	130
Стиль «Тома Джонса»	154
«Чужая речь» в английском романе	169



Клименко Екатерина Иннокентьевна

Традиция и новаторство в английской литературе

Редактор *Н. А. Захарова*

Техн. редактор *С. Д. Водолагина*

Корректор *Г. А. Морген*

Сдано в набор 24 IV 1961 г. М-06241. Подписано к печати 1 IX 1961 г.
 Уч.-изд. л. 12,91. Печ. л. 12. Бум. л. 6. Формат бум. 60 × 92¹/₁₆.
 Тираж 2500 экз. Заказ 510.

Типография ЛОЛГУ. Ленинград, Университетская наб., 7/9.

67 коп.

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1961