

Н. А. СИГАЛ

СОЦИАЛЬНАЯ КРИТИКА В ЛИТЕРАТУРЕ ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

Французский классицизм складывается в первой половине XVII века как художественный стиль, наиболее полно выражающий основные насущные проблемы общественной действительности. Борьба классической эстетики против поверхностного эмпиризма, отталкивание от всего частного, случайного, тенденция к обобщению связаны с растущим значением политических, социальных и философско-этических вопросов, с моральным авторитетом и общественно-воспитательной ролью литературы. Эволюция, которую переживает проблематика французского классицизма начиная с 30-х годов и до конца XVII века, является прямым отражением той идеологической борьбы, которая сопровождает процессы становления, укрепления и начало разложения и кризиса французской абсолютной монархии.

Так, в 30—40-е годы, в период обострившейся борьбы между абсолютизмом и остатками старой сепаратистски настроенной знати, в период массовых крестьянских восстаний и жестоких репрессий королевской власти против повстанцев, на первый план выдвигается политическая проблематика, которая находит свое отражение в трагедиях Корнея.

Начиная со второй половины XVII века наблюдается тяготение к разработке публицистических жанров, в которых общественные проблемы получают уже не сублимированное, а более прямое, непосредственное отражение. Существенно новый этап в этом смысле открывают «Письма к провинциалу» Паскаля (1657) — острый, перерастающий в сатиру памфлет против иезуитов. Публицистическая тенденция отчетливо проступает и в других жанрах — в стихотворной сатире (Буало) и комедии (Мольер).

В 60—70-е годы собственно политическая проблематика отступает на второй план, зато особенно важное значение приобретает социальная и морально-этическая.

В 80—90-е годы, когда кризис и разложение французского абсолютизма особенно явственно обнаруживаются во внутренней и внешней политике, в экономическом упадке и усилении идеологического гнета, публицистическая тенденция в литературе становится преобладающей. «Характеры и нравы нашего века» Ла Брьюера дают обобщенную социальную и этическую картину современного французского общества, в последних трагедиях Расина с новой силой воскресает политическая проблематика, последние сатиры Буало клеймят фанатизм и идеологическую диктатуру иезуитов.

Разумеется, в этом схематически намеченном поступательном движении проблемы и литературные жанры не просто сменяют друг друга — они сосуществуют и взаимодействуют. Начиная со второй половины века мы все чаще сталкиваемся со своеобразным «взаимопроникновением» жанров, перекличкой тем, мотивов, образов, чуть ли не цитат. Такое «взаимопроникновение» исподволь разрушает классическую систему замкнутых жанров.

Это в частности касается одной из центральных проблем классической эстетики — проблемы типизации, которая нередко толкуется только как абстрагирование, аналитическое обобщение, как плоскостное, схематическое, одностороннее изображение человеческих характеров.

Бесспорно, тяготение к обобщенному отражению действительности, отвлечение от индивидуального присущи эстетике классицизма. Однако художественные методы этого обобщения, особенности и степень абстрагирования обнаруживают значительное разнообразие в зависимости от идеологической направленности и содержания того или иного произведения.

В литературе французского классицизма XVII века можно отчетливо различить два метода типизации: образный, в котором общее принимает конкретно-индивидуализированные формы и раскрывается в действии, и, условно говоря, «публицистический», подающий авторскую точку зрения непосредственно, в обнаженном виде. Эти два метода по-разному преломляются и соотносятся друг с другом в отдельных жанрах и у разных писателей. Крайними полюсами можно считать, с одной стороны, Расина, у которого авторский голос почти всегда звучит опосредствованно, растворяется в образах; с другой стороны, «чистых» публицистов — Паскаля, Ла Брьюера, Буало как автора стихотворных сатир. Корнель и Мольер занимают промежуточное положение. Однако вопрос о взаимодействии обоих методов в творчестве этих писателей оказывается при более внимательном рассмотрении значительно более сложным.

В дальнейшем, в литературе XVIII века, внутреннее единство указанных методов (в особенности в драматургии) утрачивается,

происходит заметный сдвиг в сторону «публицистического» элемента.

В наши задачи не входит подробное рассмотрение литературных явлений просветительского классицизма, мы попытаемся наметить лишь основные тенденции развития, восходящие к «чистому» классицизму XVII века и принявшие новые формы в эпоху Просвещения.

* * *

«Публицистическая» струя в классической комедии утверждается далеко не сразу. По сути дела, в домольеровской комедии она почти не дает себя знать. Так, Корнель, начавший с нравоописательных комедий, редко пользуется приемами публицистического подчеркивания авторской точки зрения. Сделав несомненный шаг вперед по сравнению со своими предшественниками, отказавшись, с одной стороны, от внешней занимательности сюжета, с другой — от грубоватых комических эффектов, Корнель впервые придал традиционной для комедии любовной фабуле социальный аспект.

Любовь в этих ранних комедиях Корнеля изображается как галантная игра, как светская забава, которую сами действующие лица не принимают всерьез. Корнель раскрывает пустоту и эгоизм своих персонажей, не оправдывая, но и не изобличая их. Он решает психологические и этические вопросы на конкретном социальном фоне, но не осмыслив и не поняв более глубоких общественных предпосылок, которыми они обусловлены, не определив своего отношения к ним. С этим связана его мягкая, сглаженная манера, избегающая гротеска и преувеличения.

Социально-этическая тема — изображение «прециозной» любви и нравов высшего общества дается здесь косвенно, подразумевается, не выступает как предмет сатирического осмеяния и обобщения. В комедиях Корнеля частные судьбы частных людей не перерастают в общественную проблему. *Верное* изображение нравов еще не становится *типическим*, ибо оно остается на периферии социальной проблематики. Лишь тридцать лет спустя та же тема приобретает заостренное сатирическое воплощение в комедии Мольера «*Смешные жеманницы*». За этот промежуток времени отчетливо проступили характерные социальные черты прециозности как литературного и бытового явления, галантно-прециозные романы дали обильный и эффектный материал для гротескного пародирования, но главное — драматург, обратившийся к этой теме, сумел взглянуть на нее со стороны, глазами сурового критика, беспощадного обличителя общественных недугов. Корнель изобразил *распространенное* явление, Мольер — *социально-обусловленное*. Второстепенная, казалось бы, тема «прециозного» понимания любви утратила свой

частный характер, стала достойной сатирического осмеяния, ибо она выступила в более широком контексте.

Лишь в одной из своих ранних комедий Корнель обращается к острой социальной теме — и в этом случае он действительно вводит «публицистический», авторский элемент. Однако поставленная им тема оказывается преждевременной, случайной, единичной для общественных условий XVII века. Безошибочное умение нащупать закономерную, типичную для современности политическую проблематику определило успех и значение лучших трагедий Корнеля. В комедийном жанре и связанной с ним социальной проблематике это чувство ему изменяет. Так, в комедии «Субретка» (1633) Корнель предвосхищает тематику буржуазной литературы эпохи Просвещения. Центральный образ пьесы — девушка-бесприданница, состоящая компаньонкой при богатой родственнице, активная, практическая, знающая себе цену — это первый набросок тех третьесословных героинь, которых мы в изобилии находим в буржуазной комедии и романе XVIII века. Однако в отличие от них она терпит неудачу — ни ловкость, ни предприимчивость, ни привлекательная внешность не могут обеспечить ей выгодную партию и независимое положение в обществе. В конце пьесы покинутая ветренными и корыстными поклонниками, героиня произносит обращенный к публике монолог, формулирующий безрадостную мораль пьесы: все решают деньги, они опрокидывают естественный ход вещей — юноши следуют не зову сердца, а жадности, старик покупает себе молодую невесту, красота и ум ничего не значат, если нет богатства.

Таким образом, героиня в конце пьесы выступает в роли «резонера», обычно отсутствующего в других комедиях Корнеля. Этот «публицистический» элемент подчеркивает и обобщает основную тему, раскрытую всем ходом действия.

При своих несомненных драматургических достоинствах «Субретка» осталась одинокой в комедийном репертуаре XVII века. Ни тема, ни характер главной героини не нашли отклика в современных условиях. В отличие от Мольера, который умел всегда писать вовремя, Корнель поторопился на сто лет. Когда Мариво писал в 1731 году свой роман «Жизнь Марианны», а драматурги середины XVIII века на все лады варьировали ричардсоновскую «Памелу», о «Субретке» Корнеля никто уже не вспоминал.

* * *

Комедия Мольера представляет существенно новый этап в искусстве классицизма, в частности, в вопросе о типизации она стоит неизмеримо выше всей предшествующей и последующей литературы XVII века. Мольеру более чем кому-либо другому из

французских писателей этой эпохи удалось понять и воплотить ведущие социальные проблемы современной действительности с точки зрения наиболее передового третьесословного сознания. Тематика всех комедий Мольера концентрируется вокруг этих узловых социальных проблем, хотя каждая пьеса в отдельности раскрывает какой-нибудь один особый аспект.

В творчестве Мольера мы видим сочетание «публицистического» и образного элементов. В силу этого Мольер стоит как бы на скрещении различных жанров французской классической литературы. Отдельными сторонами и темами своего творчества он смыкается с публицистами (Паскалем), сатириками (Буало), от него тянутся нити к Ла Брьюеру.

Переключка с жанром стихотворной сатиры особенно заметна в комедии «Докучные» (1662), где элемент публицистический отодвигает на второй план образное раскрытие темы. Сатирическое описание светских нравов дается в виде ряда словесных зарисовок и приобретает самодовлеющий характер. Фабула совершенно формально объединяет серию портретов, иногда «заочных», введенных в сценическое действие лишь в виде рассказа от имени условного героя (в данном случае тождественного с автором).

Однако даже эта описательная характеристика, этот рассказ дается у Мольера динамически — в виде сценки с элементами диалога (в дальнейшем этот прием использует Буало в некоторых своих сатирах — III, VIII, IX; таким образом, влияние жанров оказывается здесь взаимным).

Портреты, нарисованные Мольером в «Докучных», еще не представляют психологически разработанных характеров; обычно они воплощают одну комическую черту (или манию), и лишь совокупность их приближается к социально-обобщенному типу пустого светского фата («докучного»). Метод здесь, таким образом, чисто аналитический, обобщение носит еще механический характер.

В последующих пьесах прием «авторской зарисовки» типов широко применяется Мольером, его собственный голос звучит более откровенно. В «Критике на Школу жен» Мольер еще выступает под псевдонимом «резонера» Доранта, в «Версальском экспромте» — уже под своим настоящим именем. Одновременно с этим сближением и в конечном счете полным отождествлением резонера и автора усиливается публицистический, оценочный элемент комедии.

Вместе с тем «авторская зарисовка» у Мольера принципиально отличается от широко распространенного в то время салонного жанра «литературного портрета», т. е. описательной характеристики определенного конкретного лица. Такие портреты были излюбленными упражнениями светских дилетантов в прециозных са-

лонах,¹ они занимают значительное место и в галантно-прециозных романах (особенно у Мадлены Скюдери), где их назначение — соотнести псевдо-исторических героев и героинь с современными прототипами — известными лицами великосветского общества. Хотя портреты эти и претендовали на индивидуальное изображение конкретных людей, они оставались чрезвычайно условными и отвлеченными, написанными по одному штампу. Поэтому большинство романов было снабжено так называемыми «ключами», раскрывавшими реальные имена.²

Во второй половине XVII века «литературный портрет» широко входит как составной элемент в эпистолярную литературу. В мемуарах Ларошфуко и кардинала де Рец, в письмах госпожи де Севинье он достигает высокого художественного совершенства, но и в этих лучших образцах сохраняет абстрактный, мало индивидуализированный характер. В какой-то мере техника «литературного портрета» подготовила типовые зарисовки в «Характерах» Ла Брьюера.

Это вошедшее в моду портретирование нередко заставляло современников искать портреты там, где их совсем не было. С легкой руки «романов с ключом» любое произведение воспринималось как слегка завуалированная условными именами хроника великосветской жизни. Так, враги Мольера постоянно обвиняли его в портретном изображении тех или иных влиятельных лиц. Сам Мольер решительно возражал против подобного рода истолкования его комедий. В «Версальском экспромте» он специально останавливается на этом вопросе, попутно раскрывая и свое принципиальное отношение к индивидуальному портретированию в литературе: «Надо быть помешанным, чтобы искать в комедии своих двойников. . . Мольер. . . художник, рисующий нравы и не желающий касаться личностей. . . Почему, скажите, надо непременно приписывать кому-то все эти жесты и выражения и сорить его с людьми. . . когда все это может быть подмечено у сотни разных лиц? Если задача комедии — изображать человеческие недостатки вообще и главным образом недостатки наших современников, то Мольеру невозможно создать характер, который не напоминал бы кого-нибудь из окружающих» (явл. 4-е). В «Критике на Школу жен» та же мысль выражена еще более отчетливо: «Сатира этого рода высмеивает нравы, и только отраженным образом — личности. . .» (явл. 6-е).

Даже в тех случаях, когда Мольер действительно заимствует отдельные черты, словечки, выражения у тех или иных конкретных

¹ Ср. ироническое высмеивание этой моды в «Смешных жеманницах» (явл. 10-е).

² См. об этом у: Victor Cousin. La société française au XVII siècle d'après le Grand Cyrus de M-lle de Scudéry. Paris, 1858, 2 v.

прототипов, его образ носит обобщенный характер.³ Так, в «Ученых женщинах» комическая сцена ссоры поэта Триссотена и ученого Вадиуса (д. III, явл. 6-е) в гротескной форме воспроизводит общеизвестный эпизод из жизни современных литературных салонов — ссору прециозного поэта аббата Котена и ученого филолога Менажа. Сходство с Котеном подчеркивается созвучием фамилий (первоначально персонаж Мольера назывался Трикотен) и методом прямого цитирования: Триссотен читает в качестве своих подлинные стихи Котена (д. III, явл. 3-е). Вместе с тем фигуры эти выходят за рамки индивидуальных портретов — они не представляют для автора самоцели, они не изолированы от других персонажей, а включены в широкий контекст большой сатирической темы — обличения салонной псевдокультуры. Взаимодействие нескольких комедийных образов, единство общего замысла превращает индивидуальный портрет в собирательный сатирический тип.

В этом смысле сатирическая комедия XVIII века обнаруживает существенно иную тенденцию. Отказавшись от обобщенной типизации, подчиненной единой сатирической теме, она сосредоточивает внимание на персональной сатире.⁴ Так, Вольтер в комедиях «Завистник» и «Шотландка» высмеивает своих литературных противников — аббата Дефонтена и журналиста Фрерона. Гротескная фигура последнего лишь поверхностно связана с общим содержанием пьесы, сентиментальной «серьезной» комедии, по типу скорее приближающейся к мещанской драме. Карикатурное сходство с реальным прототипом подчеркивается созвучием имени (Фрерон — в пьесе Фрелон, т. е. «трутень, дармоед»). Сатирическая фигура продажного журналиста, политического доносчика и клеветника, была в высшей степени актуальна в годы, когда была написана «Шотландка» (1760), вскоре после запрещения «Энциклопедии», в атмосфере усилившейся реакции и травли прогрессивных мыслителей, и это до известной степени определило успех комедии. Но образ этот остается более или менее изолированным и случайным, он не поднимается до уровня обобщенных типов мольеровской комедии.

Если мы обратимся к трем главным комедиям Мольера — «Тартюф», «Дон-Жуан» и «Мизантроп», — то увидим, что способы типизации, построения драматического характера, соотношения

³ Вопрос о прототипах мольеровских персонажей занимает большое место в специальной литературе. Сошлемся здесь на книги: A. Tillety. Molière. Cambridge, 1936; P. E. m a r d. Tartuffe. Sa vie, son milieu et la comédie de Molière. Paris, 1932.

⁴ Это убедительно показано в старой, но чрезвычайно богатой по материалу книге: G. Desnoiresterres. La comédie satirique en France, Paris, 1885. Ср. также у: C. Lenient. La comédie en France au XVIII siècle, vol. 2, Paris, 1888, pp. 81 и след.

прямой — авторской — и косвенной характеристик в них совершенно различны. Это ясно выступает при сопоставлении их с близкими по теме произведениями других жанров.

Так, в «Тартюфе» мы обнаруживаем совершенно очевидную тематическую переключку с «Письмами к провинциалу» Паскаля; в свою очередь, на комедию Мольера опирается в своих «Характерах» Ла Брьюйер. К этой же теме обращается в стихотворных сатирах Буало. Методы трактовки и подход к материалу в каждом случае имеют свои особенности, но вместе с тем ощущается внутренняя связь и преемственность.

Антииезуитская тема, впервые поставленная со всей остротой в «Письмах к провинциалу» Паскаля, раскрывается с помощью прямых, дословных цитат из сочинений иезуитских теоретиков. «Подлинность» и обилие приводимого материала выступают здесь как своеобразный прием публицистической типизации. Авторская позиция дана не в виде прямой полемики или отрицательной оценки, а в виде нарочито наивных реплик и вопросов «рассказчика» (т. е. условного автора писем), которые провоцируют все новые и все более откровенные разоблачения со стороны его собеседника — иезуита.

Здесь налицо зачатки того метода «отстранения», который получит свое развитие в сатирической повести Просвещения. Через голову классиков XVII века (связанных с Паскалем в другом плане — об этом см. ниже), Паскаль подает руку Вольтеру — автору философских повестей и Комментария к Библии.⁵ Вместе с тем принципиальная грань, отделяющая «Письма к провинциалу» от сатирических повестей и публицистических памфлетов просветителей, определяется именно авторской позицией. У Вольтера рассказчик стоит за пределами изображаемого явления, оно предстает уже объективированным и обособившимся от автора (что, разумеется, никак не снимает его активного, «партийного» отношения). Рассказчик — там, где он вообще дает себя знать, — гораздо более условен, чем автор «Писем», в котором при всей превеличенной наивности мы все же чувствуем самого Паскаля, страстного и заинтересованного участника полемики. Янсенистская основа мировоззрения Паскаля определила идейную ограниченность его памфлета, направленного не против церкви в целом, а только против иезуитов, против их моральной казуистики. В XVIII веке, когда теологическая сторона спора между янсенистами и иезуитами отошла в прошлое и потеряла всякую актуальность, когда иезуиты воспринимались как главные, «монопольные» представители реакционной сути католицизма, книга Паскаля

⁵ Методом прямых ссылок на библейский текст Вольтер широко пользуется с сатирическо-разоблачительной целью и в драме «Саул» (1764).

приобрела объективно более широкое звучание, а его публицистическая манера ретроспективно ощущалась, как нечто родственное сатирическому гротеску просветителей.

В XVII веке публицистическую традицию Паскаля продолжил Буало в своих последних сатирах — XI (1698) и XII «На двусмыслицу» (написана в 1695 году, опубликована посмертно в 1711 году). С Паскалем его связывали янсенистские симпатии и ненависть к иезуитам. Однако несмотря на текстуальную близость к «Письмам», трактовка материала в сатирах Буало существенно отличная. То, что у Паскаля дано как прямая речь иезуита, в XII сатире Буало перелагается и перефразируется александрийскими стихами как обличительная авторская речь. «Документальность» сменяется обобщением. Этому непосредственному и обнаженному выражению авторской точки зрения подчинена вся система стилистических средств: слова, несущие оценочную окраску, синтаксические приемы, рассчитанные на создание риторического пафоса — анафоры, параллелизм, симметрично построенные антитезы, риторические вопросы, перечисления. По своей стилистической манере XII сатира резко отличается от всех предшествующих, написанных в гораздо более спокойном нравоописательном тоне (ср., например, аналогичный по теме портрет ханжи в IV сатире, написанной в 1664 году, одновременно с первой редакцией «Тартюфа» и, быть может, под его влиянием).

В XII сатире слышится гневный голос поэта-обличителя, предвещающий публицистическую поэзию просветителей XVIII века, прежде всего Вольтера.⁶ Разумеется, и здесь сохраняют свою силу те идеологические оговорки, которые были сделаны выше в связи с Паскалем.

По-иному использует традицию Паскаля Мольер. Создавая тип ханжи-лицемера, тайного агента церкви, он вкладывает в его уста доводы, близко перекликающиеся с VII Письмом к провинциалу. Однако идейный замысел Мольера значительно шире — и соответственно шире используемые им художественные средства. Его сатира перерастает рамки антииезуитской темы и приобретает более общий антиклерикальный смысл. Недаром еще современники спорили о том, кого хотел изобразить Мольер в «Тартюфе» — иезуита или янсениста.⁷ Прямолинейно-цитатный прием Паскаля входит лишь как один из компонентов в идейную и художественную структуру мольеровского образа (см. д. IV, явл. 5-е, монолог Тартюфа, обращенный к Эльмире), но не исчерпывает и не покрывает ее.

⁶ Сам Вольтер признал эту преемственность традиции в своем «Послании к Буало» (Epiire à Boileau. Mon testament, 1769).

⁷ Ср. письмо Расина к Николю от 10 мая 1666 г. Подробнее вопрос о прототипах Тартюфа изложен в книге: P. E m a r d. Tartuffe. Sa vie, son milieu et la comédie de Molière.

Образного обобщения и типизации Мольер достигает сочетанием целого ряда приемов. Тут и прямая осудительная авторская оценка с обязательным обобщением данного случая — ее произносит специальный «резонер», стоящий, по сути дела, вне действия. Тут и косвенная характеристика, даваемая Тартюфу «заинтересованными» лицами пьесы и подготавливающая на протяжении целых двух актов его первое появление. И наконец, наглядное раскрытие характера через его собственные речи и действия, составляющие фабулу пьесы.

Мольеру удалось синтезировать в лице Тартюфа разнообразные частные черты, характерные для иезуитов, янсенистов, негласных агентов Общества Св. Даров и официальных служителей церкви. Именно благодаря этому он сумел создать собирательный тип, раскрыв разные аспекты его характера и деятельности — начиная от мелкого вымогательства и пошлого адюльтера и кончая политическим доносом и шпионажем.

Тартюф не только задуман шире и обобщеннее, чем соответствующие типы у Паскаля и Буало, — он раскрыт не описательно, а в действии, в непосредственном столкновении с объектами и жертвами своей деятельности. Буало и Паскаль говорят о возможных выводах из проповедуемой иезуитами доктрины, Мольер показывает ту общественную среду, в которой реально осуществляется эта доктрина, показывает ее фактические последствия. Более широкая постановка проблемы воплощается в более разнообразных средствах сатирической типизации и художественного обобщения.

Даже там, где образное раскрытие темы оттесняется на второй план публицистическо-декларативным, обнаруживается идейное и художественное превосходство Мольера над его современниками. Так же как и в «Докучных», «авторский» публицистический элемент его комедии, заключенный в монологе резонера Клеанта (д. I, явл. 6-е), по внешней форме напоминает жанр стихотворной сатиры: отвлекаясь от конкретного частного случая, резонер обобщает его — в этом смысле характерно употребление отвлеченных понятий, выполняющих собирательную функцию. И вместе с тем, несмотря на эту кажущуюся абстрактность, монолог резонера все время соотносит развернутую и обобщенно-типизованную характеристику с тем, что уже известно зрителю о Тартюфе из разговоров других действующих лиц. Тем самым монолог приобретает динамику, «драматичность», не свойственную стихотворной сатире — жанру по преимуществу статичному.

Та же тема по-иному решается в моралистической прозе Ла Брьюера. С жанром стихотворной сатиры ее объединяет «авторская» точка зрения. Вместе с тем психологическое углубление образа у Ла Брьюера вырастает на основе комедийной техники

Мольера с ее тщательно разработанным искусством характеристики. В своем портрете ханжи Ла Брюйер, с одной стороны, отталивается от Тартюфа и, с другой, полемизирует с ним. Он явно стремится снять черты гротескного заострения, которые кажутся ему черезчур грубыми и преувеличенными, смягчить их и придать им больше правдоподобия: «Он (ханжа) не скажет: „моя плеть“, „моя власяница“ (ср. первую реплику Тартюфа, д. III, явл. 2-е: «Лоран, примите плеть, примите власяницу...», — Н. С.), но делает так, что ему и без слов поверят, будто он носит власяницу и бичует себя плетью». «Если ему удастся внушить доверие какому-нибудь состоятельному человеку, который может оказать ему поддержку, он не станет ухаживать за его женой, признаваться ей в любви и т. п.». «Он не будет пытаться получить все его наследство или дарственную на имущество, особенно если речь идет о том, чтобы отнять его у сына, у законного наследника...».⁸

В этой завуалированной, но несомненной полемике с Мольером Ла Брюйер следует классицистическому принципу логического правдоподобия характера. Его ханжа обрисован тоньше, но заметно обеднен по сравнению с Тартюфом — он гораздо безобиднее, масштабы его деятельности уже. Ла Брюйер (как и Буало в XI и XII сатирах) полностью игнорирует существенный дополнительный штрих, введенный Мольером, — Тартюф как шпион и доносчик выпадает из рационалистической схемы «единого» и последовательного, «цельного» характера. Поставив своей задачей дать обобщенный тип лицемерного ханжи, Ла Брюйер сосредоточивает все внимание на морально-психологическом портрете, упрощая или оставляя в стороне социальные связи, придающие образу Тартюфа обличительную силу. Этот метод можно проследить и на других характерах, нередко тематически перекликающихся с комедийными образами Мольера. Социально-конкретизованные, гротескно-заостренные типы Мольера подвергаются в «Характерах» рационалистическому анализу, разлагающему их на составные части, абстрагируются и обедняются.

Особенно заметно эта разница выступает при сопоставлении самого сложного и многогранного образа, созданного Мольером, — Дон-Жуана с соответствующими типами у Буало и Ла Брюйера.

В IV сатире Буало (1664) в числе других примеров «отклонения от разумной человеческой природы» непосредственно за типом ханжи следует краткая (всего шесть стихов) характеристика светского вольнодумца и скептика, для которого «высший закон — его прихоти». Для Буало вольнодумие в религиозных вопросах — факт не мировоззренческий, а моральный.

⁸ La Bruyère. Les Caractères. Hachette, ed. 9-me, Paris, pp. 412, 414, 415.

В «Дон-Жуане» Мольера, написанном всего лишь через год после этой сатиры, образ аристократа-вольнодумца вырастает до большого социального обобщения. Традиционные черты, завещанные испанской легендой и ее последующей обработкой у Тирсо де Молина, переосмыслиются: распутство и безбожие Дон-Жуана из моральных черт становятся социальными. Быть может, нигде Мольеру не удалось так последовательно воплотить социальную обусловленность характера, как в этой комедии. Аристократизм Дон-Жуана выступает во всех разнообразных ситуациях и отношениях, которыми окружает его Мольер: в традиционных сценах с женщинами, в сцене с нищим, в небольшой сценке с кредитором, вскользь намечающей тему будущей комедии «Мещанин во дворянстве».

Внутренняя сложность этого образа, богатство его содержания отражается в способах построения характера: декларативный, «публицистический» способ сближается с образным раскрытием. Если в «Тартюфе» носитель авторской точки зрения — резонер — лишь поверхностно связан с общим развитием действия, то в «Дон-Жуане» в качестве резонера выступает комический персонаж — слуга Сганарель, наделенный самостоятельной характеристикой. В «Дон-Жуане» Мольер использует тот же способ «предварительной» характеристики, подготавливающей появление главного действующего лица, что и в «Тартюфе»: но она не растворена в репликах нескольких персонажей, а сосредоточена в монологе Сганареля (д. I, явл. 1-е). Вместе с тем здесь отсутствует тот элемент формального обобщения (т. е. превращения индивидуальной характеристики в типовую), который заключен в монологе Клеанта в «Тартюфе». Обобщение появляется значительно позже — в V акте — в монологе самого Дон-Жуана, объясняющего Сганарелю причины своего мнимого раскаяния и «обращения». Таким образом, функции резонера частично переданы главному действующему лицу: обличаемый на какой-то момент становится обличителем. На этот раз в монологе Дон-Жуана действительно появляются характерные стилистические приемы публицистической типизации: собирательные отвлеченные понятия, множественное число, безличные обороты, наречия времени («нынче», «теперь»), также несущие обобщающую функцию.

Особенность этой «резонерской» типизации в том, что она тесно переплетается с саморазоблачением, в принципе чуждым классической комедии и составляющим, напротив, характерную особенность трагического жанра. В классической трагедии саморазоблачение, естественным образом вытекающее из психологического самоанализа, обычно составляет высшую точку трагического конфликта. Вместе с тем оно не нарушает психологического правдоподобия образа, ибо тема классической трагедии

поднята над сферой обычных бытовых отношений, сублимирована.

В комедии, действие которой разворачивается в реально-бытовой сфере, саморазоблачение может произойти лишь случайно, невольно, по недоразумению или ошибке, оно приводит к комическим ситуациям, либо существенно нарушает правдоподобие характера (вспомним, как Ла Брьюер, также оперирующий типами и характерами, взятыми из этой реальной, бытовой сферы, устраняет все детали поведения, которые могли бы разоблачить его ханжу).

Сатирические персонажи комедий Мольера могут в конце (а порой с самого начала пьесы, например Жорж Данден) раскаиваться в совершенной единичной ошибке, но они никогда не отказываются от того, что составляет сущность их характера или мировоззрения: Гарпагон не признает пороком скупость, Тартюф — лицемерие, Арнольф (в «Школе жен») — семейный деспотизм и ретроградство (то же относится к соответствующим комическим персонажам «Мещанина во дворянстве», «Ученых женщин», «Многомного»). Финальная неудача представляется им случайностью, несчастным стечением обстоятельств, они не видят того, что видит публика, автор, резонер, другие действующие лица. Сатирический тип остается верен себе до конца — в этом проявляется классический принцип правдоподобия, принцип цельного, последовательного характера, и в этом же противопоставлении обличаемого обличителям заключен публицистический пафос и назидательный смысл комедии.

Иначе обстоит дело с саморазоблачением Дон-Жуана: в открытом монологе V акта, в котором звучит тема «Тартюфа» (лицемерие как модный порок), в новом аспекте выступает цинизм Дон-Жуана, ставшего из вольнодумца ханжой. Это не противоречит психологическому рисунку образа, а, напротив, обогащает его дополнительными чертами, усложняет его. Вместе с тем саморазоблачение вносит существенно новый оттенок в жанровую специфику пьесы, сближая ее с «серьезным» жанром трагедии.

Дон-Жуан — отнюдь не комический характер, хотя и выступает порою в комических ситуациях (сцена с двумя крестьянками, с кредитором, с отцом). Напротив, смешными выглядят его партнеры и антагонисты. Особенно заметно это в сценах со Сганарелем, несущих основную идейную нагрузку.

Здесь мы вновь наблюдаем частичное совмещение, слияние автора с казалась бы разоблачаемым героем. Когда Дон-Жуан опровергает комически-нелепые разглагольствования Сганареля относительно религии, мы слышим аргументацию самого Мольера — последователя философии Гассенди. Когда же безбожие Дон-Жуана проявляется не в рассуждениях, а в поступках, оно несет на себе явную печать поверхностного аристократического

вольнодумия, более похожего на барскую причуду, чем на философское мировоззрение (см., в особенности, сцену с нищим).⁹

Эта сложность внутренней структуры образа резко выделяет Дон-Жуана не только среди персонажей Мольера, но и на фоне всей французской классической комедии.

При сопоставлении трактовки вольнодумства в мольеровском «Дон-Жуане» и в моралистической прозе Ла Брьюера превосходство великого комедиографа обнаруживается еще более наглядно, чем в случае с Тартюфом. Последняя глава «Характеров» целиком посвящена резкой критике вольнодумцев. Ла Брьюер отрицает вольнодумие как идеологию, растворяет его в отдельных бытовых и моральных явлениях. Аристократическое вольнодумие, по его мнению, лишь маска, прикрывающая разнузданность нравов, приверженность к земным наслаждениям и лень мысли. Знатные вельможи слишком безразличны к серьезным вопросам, чтобы задумываться над ними — этим исчерпывается их неверие. Для одних — вольнодумие дань моде, для других, напротив, способ прослыть оригинальным. Основная мысль Ла Брьюера такова: последовательных, «бескорыстных», убежденных вольнодумцев не бывает; под влиянием болезни, старости, страха смерти или из карьеризма бывшие вольнодумцы превращаются в ханжей. Внешне это превращение напоминает эволюцию мольеровского героя, но осмысление и выводы у Ла Брьюера прямо противоположны: вся глава о вольнодумцах превращается в безоговорочную апологию религиозного мировоззрения и решительное осуждение атеизма.

Одностороннее и враждебное понимание вольнодумия сказывается и на литературной манере Ла Брьюера: с его точки зрения, вольнодумец — вообще не «характер», поэтому вместо целостного, психологически законченного портрета, мы видим лишь отдельные, порою меткие, но частные черты.

Совершенно особым способом соотносятся публицистический и образный элементы в третьей центральной комедии Мольера «Мизантроп» (1666). Здесь основным методом сатирической типизации является характеристика через разговоры других действующих лиц. Прием «предварительной» характеристики, подготавливающей появление главного действующего лица, как бы вывернут здесь наизнанку: главный герой — Альсест дает обобщенную (а иногда и конкретную) характеристику остальных персонажей по мере их появления на сцене.¹⁰

Сюжет, внешнее развитие действия играет подчиненную роль. По сути дела, все персонажи пьесы занимаются тем, что взаимно

⁹ См. об этом в статье А. А. Смирнова «Образ Дон-Жуана у Мольера». («Ученые записки ЛГУ», № 64, 1940, стр. 79—82).

¹⁰ Ср. об этом у: M. Rudolph. Der Aufbau der Komödien bei Molière. Diss., Leipzig, 1928.

характеризуют друг друга — и это, в свою очередь, является их собственной отраженной характеристикой. У второстепенных персонажей она выступает как злословие светских бездельников и сплетниц, как оборотная сторона их притворной учтивости и напускной любезности, у главного героя — Альсеста — как благородный обличительный пафос, утверждающий подлинную правду и искренность человеческих отношений.

Обобщенные морально-философские положения в монологах Альсеста конкретизируются и подтверждаются, с одной стороны, наглядно — поведением других, осуждаемых им персонажей, с другой стороны, той оценкой, которую сами эти персонажи дают друг другу. По сравнению с «Критикой на Школу жен» и «Версальским экспромтом», где прямая характеристика дается обнаженно, устами резонера или от имени самого автора, метод «словесного портрета» заметно осложняется и углубляется. Тем самым меняются функция и место резонера.

Это уже не служебная фигура, не сторонний наблюдатель, стоящий вне действия и лишенный самостоятельной морально-психологической характеристики (как, например, в «Школе жен» или «Тартюфе»). Это и не персонаж, «резонерствующий» эпизодически, как в «Дон-Жуане». Резонер становится центральным драматическим характером пьесы, ее «моральной темой».

Вместе с тем функции резонера выполняет в некотором роде также основной антагонист Альсеста Филит: в связи с характеристиками Альсеста он высказывает прямо противоположные суждения, через которые косвенно раскрывается его собственный моральный облик.

Ни в одной пьесе Мольера авторская позиция не выступает в такой осложненной форме, как в «Мизантропе», и ни один из его персонажей не подвергался такому упрощенно-биографическому истолкованию, как образ Альсеста, зачастую полностью отождествлявшийся исследователями с самим Мольером. Наряду с этим мы столь же часто сталкиваемся в критической литературе с безоговорочной апологией Филита как выразителя авторской точки зрения.¹¹ В «Мизантропе» достигается наиболее полное органическое слияние «публицистического» и образного моментов, синтез прямой и отраженной характеристик, отвлеченной социально-этической проблемы и тщательно разработанного психологического портрета.

¹¹ Эта, по нашему мнению, ошибочная концепция нашла свое отражение и в «Истории зарубежных литератур XVII века» С. Д. Артамонова и Р. М. Самарина (М., 1958, стр. 211—217).

* * *

В трагедии «публицистический» элемент яснее всего выступает у Корнеля в пьесах, трактующих политические темы. В «Сиде» он почти совершенно отсутствует. В «Горациях» образный и публицистический методы уравнивают друг друга: основная идея трагедии — становление сильной державы, гражданский и патриотический долг индивидуума по отношению к государству — раскрывается, с одной стороны, через действие и характеры героев, с другой стороны — в монологах, несущих отчетливый отпечаток «авторской» речи. Диалог между двумя антагонистами трагедии — Горацием и Куриацием, спор, в котором выступают две противоположные точки зрения, отражает двойственную позицию самого автора, трагическую неразрешимость поставленной проблемы.¹² Двойственность эта сказалась и в монологе Камиллы, представляющем хрестоматийный образец корнелевского «красноречия» и вместе с тем прямо противоположном по смыслу основной патриотической идее пьесы. Начиная с этой трагедии, в пьесах Корнеля все чаще встречаются обобщенные афоризмы, сентенции в стихотворной форме, представляющие своего рода политический катехизис его времени. Этот прием авторского обобщения в рамках драматического жанра совершенно нехарактерен для Расина.

В «Цинне» публицистический элемент значительно возрастает, получает перевес над образным и даже, в известном смысле, обособляется от него. Это сказывается прежде всего на гораздо более статичном характере действия. Торжество мудрого и милосердного монарха над заговорщиками-республиканцами раскрывается в развитии сюжета, в образах героев и в особенности — в декларативной форме — в программных монологах Августа и его жены Ливии. Но одновременно с этим «авторским» обобщением основной политической темы в «Цинне» выступает и другая идея, казалось бы несовместимая с первой. Она заключена в патетических тираноборческих монологах республиканцев и резко противоречит отрицательной моральной характеристике этих персонажей. Их слова оказываются убедительнее, чем поступки, приобретают независимое от характера и драматической функции звучание.

В этом смысле «Цинна» не только по теме, но и по своему художественному методу предвосхищает трагедию просветительского классицизма. Вольтер продолжает именно эту, идущую от Корнеля традицию, несмотря на то что сам он в своем комментарии к сочинениям Корнеля подверг его придиричливой и порой несправедливой критике. Напротив, традиция Расина, который всегда оставался

¹² Подробнее об этом см.: Н. А. С и г а л. Политическая идеология Пьера Корнеля. «Ученые записки ЛГУ», № 122, 1949, стр. 270.

для Вольтера идеалом трагического поэта, внутренне бесконечно далека от художественной системы Вольтера.

В политических и антиклерикальных трагедиях Вольтера противоречие между драматическим характером героя и его речами прoustупает гораздо более обнаженно, чем у Корнеля. В век Просвещения психологическое правдоподобие перестает быть эстетической задачей трагедии. Ее смысл — в «публицистическом», по преимуществу декларативном заострении основной политической тенденции или в отдельных злободневных выступлениях, вводимых попутно и не связанных непосредственно с основным содержанием пьесы.

Поэтому в трагедии Вольтера «Брут» изменник Тит произносит такие же пламенные тираноборческие монологи, как его отец, консул Брут, воплощающий республиканскую доблесть и самоотверженность. Поэтому Оросман в «Заире», этот «султан без полигамии», по меткому выражению Лессинга, красноречиво осуждает (с позиций политического публициста эпохи Просвещения) гаремные нравы и сластолюбивых, изнеженных монархов, а условно-мифологический персонаж Филоктет, искусственно введенный Вольтером в сюжет «Эдипа», с пренебрежением говорит о своем царском происхождении, которому он противопоставляет личные заслуги.

Той же публицистической задаче подчинен у Вольтера и прием «саморазоблачения», о котором говорилось выше в связи с комедией.

У великих трагиков XVII века «саморазоблачение» было одним из способов отраженной характеристики, но каждый использовал этот способ по-разному в соответствии со своим пониманием трагического характера, смысла и назначения трагедии. У Корнеля «саморазоблачение» создает трагическую гиперболизацию образа, подчеркивает его «величественность», исключительность, к которой неприменимы обычные повседневные этические критерии (например, Клеопатра в «Родогуне»). Такой герой, согласно теории Корнеля, должен вызывать ужас и одновременно восхищение «величием своей души».

У Расина, напротив, «саморазоблачение» способствует психологическому углублению образа, обнажает смятение и бессилие героя перед властью его собственных страстей, делает даже исключительное правдоподобным и в конечном счете приводит к этическому оправданию героя. Это целиком отвечает эстетической концепции Расина — трагедия должна воздействовать прежде всего через сострадание.

Ничего подобного мы не видим в просветительской трагедии Вольтера. Если попытаться свести к одному слову ее главную цель, то это не ужас и сострадание (как у Аристотеля), не восхищение

(как у Корнеля), не сострадание (как у Расина), а негодование. Поэтому основным приемом воздействия становятся обличительные тирады. Их должно быть как можно больше, они должны произноситься как можно чаще, даже если это противоречит психологическому рисунку образа. Поэтому Магомет у Вольтера сам себя называет честолюбивым самозванцем и обманщиком, строящим свое могущество на людских заблуждениях и на жестоком преследовании своих врагов (д. II, явл. 4-е, 5-е, 6-е). Драматург-публицист не может ждать еще три акта, пока разоблачение наступит в ходе развития самого сюжета. Его нетерпеливая публика, привыкшая видеть в театре общественную трибуну, ждет лозунгов, оценочных формул, афоризмов, выражающих основную тенденцию пьесы. Искусство рационалистического анализа характера уже не соответствует напряженному пульсу общественной жизни во Франции XVIII века. Гармоничная и целостная, глубоко продуманная структура психологической характеристики, выработанная классиками XVII века, постепенно распадается, ибо она не в силах вместить нового усложнившегося содержания современной действительности. Приближение к конкретным требованиям и запросам времени, к актуальной политической проблематике неизбежно вступает в противоречие с традиционной формой.

Более прямолинейным, публицистически заостренным становится в трагедии эпохи Просвещения и преломление исторического материала, его соотнесенность с современностью. Правда, уже Корнель отбирал исторический материал для своих трагедий в соответствии с тем конкретным политическим содержанием, которое диктовала ему политическая действительность его времени. Но эта связь была у него не поверхностной, а внутренней, органической. Ограниченность исторического мышления, с одной стороны, эстетические нормы классицизма, с другой, не позволили Корнелю отразить действительность в непосредственно присущих ей формах. Обобщение он мыслил только в форме исторической трагедии, ибо эта форма давала ему искомое единство абстрактного и конкретного, частного и общего.

Метафизическое мышление его эпохи еще не видело исторического движения и развития. Оно устанавливало аналогию отдельных политических ситуаций, героев, расстановки политических сил и проблем и осмысляло это сходство как некую закономерность, «вечную» и универсальную для всех времен и народов. Это давало повод для перенесения современных событий, конфликтов, героев в историческую обстановку далекого прошлого.

Подобно другим писателям классицизма, Корнель пытается воплотить в драматической форме общезначимые и универсальные, по его мнению, вопросы, но вместе с тем отказывается полностью

абстрагироваться от конкретно-исторической формы проявления типического. Поэтому отдельные случаи «портретности», сходства его героев с современными политическими деятелями отнюдь не являются сознательной модернизацией истории.¹³

Точно так же нельзя считать модернизацией «Эсфирь» и «Гофолию» Расина, хотя уже современникам были совершенно очевидны и персональные аналогии, и сходство общей ситуации. Политическая тема, подсказанная Расину современными условиями — усилением деспотического режима Людовика XIV и религиозными гонениями против яansenитов и протестантов, нашла свое воплощение в библейском материале. И не случайно Расин, обычно не прибегавший к публицистическому заострению, остававшийся «нейтральным», скрытым за своими героями, на этот раз громко и отчетливо произносит приговор жестоким и несправедливым монархам. Монолог Иодая («Гофолия», д. IV, явл. 3-е) формулирует в обобщенной форме идею его трагедии.

Трагедия просветительского классицизма гораздо более непосредственно откликается на современную проблематику. Рост общественного самосознания в предреволюционной Франции требует от драматургов более злободневного и конкретного воплощения политических вопросов. Традиционная классическая система жанров наполняется новым содержанием, старые формы становятся все более условными. Историческая тема в трагедии выступает лишь как прозрачная маскировка современности, приобретая тем самым чисто формальную, служебную функцию. Философско-историческое обобщение политической темы переносится из трагедии в область собственно исторических трудов.

Одновременно с этим распадом старой эстетической системы на первый план выдвигаются новые формы и жанры, вызванные к жизни более многообразными и сложными явлениями современности. Философские повести и романы Вольтера представляют специфическую для Просвещения форму сатирически-обличительного воплощения действительности.

¹³ Эту модернизацию нередко усматривают в таких пьесах, как «Никомед», «Дон Санчо Арагонский». Ср.: W. Krauss. Corneille als politischer Dichter. Diss., Marburg, 1936.