



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ

# ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

XVIII  
ВЕКА

ИСТОРИЯ  
ЗАРУБЕЖНОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ

ХРЕСТОМАТИЯ НАУЧНЫХ ТЕКСТОВ

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
ДЕФО СВИФТ СМОЛЛЕТ  
РИЧАРДСОН  
ШЕРИДАН  
БЁРНС ФИЛДИНГ ГОЛДСМИТ  
ГРЕЙСТЕРН  
ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
ЛЕСАЖ  
ПРЕВО МОНТЕ  
ВОЛЬТЕР ДИДРО  
РУССО  
ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
БЕККАРИА АЛЬФЬЕРИ  
ГОЦЦИ  
ГОЛЬДОНИ ВИКО  
АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
ФРАНКЛИН  
ФРЕНО ДЖЕФФ  
СОН  
НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
КЛОПШТОК  
ЛЕССИНГ ВИЛ  
АНД  
КЛИНГЕР  
ЛЕНЦ  
БЮРГЕР  
ШИЛЛЕР ГЁТЕ  
ТЕРДЕР  
КАНТ

Коллектив авторов

**Зарубежная литература  
XVIII века. Хрестоматия  
научных текстов**

«Санкт-Петербургский государственный университет»

2017

УДК 82.091"17":801.82(075.8+082.24)  
ББК 83.3(3)-93

### **Коллектив авторов**

Зарубежная литература XVIII века. Хрестоматия научных текстов  
/ Коллектив авторов — «Санкт-Петербургский государственный  
университет», 2017

ISBN 978-5-288-05770-0

Издание представляет собой вторую часть практикума, подготовленного в рамках учебно-методического комплекса «Зарубежная литература XVIII века», разработанного сотрудниками кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ. В него вошли фрагменты работ ведущих специалистов по западноевропейской и американской литературам XVIII в., снабженные контрольными заданиями. Материалы хрестоматии могут служить дополнительным источником информации о творчестве английских, французских, итальянских, американских и немецких писателей XVIII в. и предназначены как для самостоятельной подготовки студентов и аспирантов, так и для использования во время практических занятий под руководством преподавателя. Для студентов бакалавриата и магистратуры, обучающихся по направлениям «Филология» и «Лингвистика».

УДК 82.091"17":801.82(075.8+082.24)

ББК 83.3(3)-93

ISBN 978-5-288-05770-0

© Коллектив авторов, 2017

© Санкт-Петербургский  
государственный университет, 2017

## Содержание

I	6
Даниэль Дефо (ок. 1660–1731)	6
Д. П. Мирский	6
М. В. Урнов, Д. М. Урнов	7
Д. М. Урнов	8
Джонатан Свифт (1667–1745)	11
М. Ю. Левидов	11
Д. М. Урнов	16
Сэмюэль Ричардсон (1689–1761)	18
А. А. Елистратова	18
Конец ознакомительного фрагмента.	29

**И. И. Буровой, Л. В. Сидорченко**  
**Зарубежная литература XVIII века.**  
**Хрестоматия научных текстов**

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2017

# I

## Английская литература

### Даниэль Дефо (ок. 1660–1731)

#### Предтекстовое задание

Ознакомьтесь с фрагментами работ<sup>1</sup> Д. П. Мирского и М. В. Урнова и сопоставьте характеристики образа Робинзона, предложенные исследователями.

#### *Д. П. Мирский* «Робинзон Крузо»

<...>

Одна из самых интересных сторон «Робинзона» – полное отсутствие идеализации в характере героя. Правда, он «добродетельный» человек. Но его добродетели – такие, которыми действительно отличалась плебейская буржуазия того времени: расчетливость, умеренность, благочестие. Он не герой. Дефо не стесняется говорить о его трусости, о его страхах при появлении дикарей или во время бури. Робинзон – рядовой человек, и это появление рядового человека в качестве героя произведения – важный момент в истории буржуазной литературы. До Робинзона в феодальной и классово компромиссной литературе классицизма рядовой человек мог быть только комическим героем. Дефо сделал его «серьезным» героем, и это огромной важности этап на пути к оформлению буржуазной идеологии равенства и прав человека. Обыкновенность, негероичность Робинзона – одно из главных условий его огромного успеха. Каждый читатель, ставя себя на его место, мог думать: «И я в тех же условиях оказался бы таким же молодцом».

Но Робинзону еще далеко до «естественного человека» Руссо. У него нет никаких переживаний, кроме чисто практических, вызываемых требованиями его положения. Он живет чисто практической жизнью и еще не создал себе «внутреннего» мира. В этом проявляется его наивность, наивность класса, еще не вполне достигшего самосознания. Она находит яркое выражение в идеологических противоречиях книги. По существу «Робинзон» – это гимн предприимчивости, смелости и цепкости буржуа-колонизатора и предпринимателя. Однако мысль эта не только не высказывается, но сознательно даже не подразумевается. Вопреки ей, сам Робинзон еще очень не свободен от старой гильдейско-мещанской морали. Отец осуждает его любовь к путешествиям, и «в минуту жизни трудную» сам Робинзон начинает чувствовать, что его несчастья посланы в наказание за то, что он ослушался родительской воли и предпочел приключения добродетельному прозябанию дома.

Наивная противоречивость Робинзона особенно сказывается в его отношении к религии. Это отношение – смесь традиционного преклонения перед авторитетом с практицизмом. С одной стороны, неизвестно еще, не карает ли бог за грехи, с другой – он очень может пригодиться как утешение в несчастье, а с третьей – когда везет, очень возможно, что это бог помогает, и его надо за это благодарить. В одном месте Робинзон обращается к богу в момент

---

<sup>1</sup> Здесь и далее изменения в текстах источников при подготовке к печати: 1) библиографические ссылки, данные авторами, оформлены по действующим на настоящий момент правилам, в ряде случаев уточнены; 2) приведенные примечания авторов перенумерованы с учетом изменения их числа и помещены после текста; 3) опечатки, орфографические и грамматические ошибки источников исправлены без оговорок, но в случаях, требующих пояснений, даны подстрочные ссылки. (Примеч. ред.)

величайшей опасности, воспринимаемой как божье наказание, с воплями раскаянья и мольбой о пощаде. В другом – он говорит, что «к молитве больше располагает мирное настроение духа, когда мы чувствуем признательность, любовь и умиление»; что «подавленный страхом человек так же мало расположен к подлинно молитвенному настроению, как к раскаянию на смертном одре». Он колеблется между средневековой религией страха и новой буржуазной религией утешения. На своем острове он научается рассчитывать только на самого себя, а бога благодарит, только когда услуга оказана.

<...>

(Мирский Д. П. «Робинзон Крузо» // Мирский Д. П. Статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1987. С. 95–96)

### **Вопросы и задания**

1. В чем заключается принципиальное новаторство Дефо как создателя образа Робинзона Крузо?
2. Объясните, как характеризуют героя его религиозные устремления.
3. Почему автор статьи поднимает вопрос о соответствии Робинзона идеалу «естественного человека»?
4. Согласны ли вы с мнением автора о том, что Робинзону «далеко до „естественного человека“»? Приведите аргументы в пользу вашей точки зрения.

## **М. В. Урнов, Д. М. Урнов Даниэль Дефо**

<...>

Есть нечто в характере Робинзона, что позволило ему по-робинзоновски выдержать испытание одиночеством на необитаемом острове и не утратить тягу к людям, потребность социального общения. Робинзон – производное демократической среды, в его характере отражен опыт трудового люда и концепция человека, свойственная демократической мысли эпохи Просвещения. «Как ни тягостны были мои размышления, рассудок мой начинал мало-помалу брать верх над отчаянием». Уже здесь видна существенная устремленность Робинзона духа и его точка опоры: чувство действительности, трезвая оценка обстоятельств, сознание того, что если человек, пережив катастрофу, уцелел, то жить ему нужно и надо искать достойный выход из любого тягостного положения. Ход жизнеутверждающих размышлений принимает у Робинзона своеобразную форму. Он ведет счет горестному и отрадному в своей жизни, злу и добру, «словно должник и кредитор». «Я заброшен судьбой на мрачный, необитаемый остров и не имею никакой надежды на избавление», – записывает он в графе «зло» и сразу противопоставляет ему «добро»: «Но я жив, я не утонул, подобно всем моим товарищам». Можно по-разному относиться к «нравственной бухгалтерии» Робинзона, к логике его мысли, нельзя не отметить ее сухой, расчетливой трезвости, холодного спокойствия, с каким упомянуты погибшие товарищи. Можно увидеть в этом отпечаток жестокой практики буржуазных отношений, но все же трудно отрицать, что в сути своей размышления Робинзона, оказавшегося в чрезвычайных обстоятельствах, не повинного в совершившемся зле, – это здравые размышления нормального человека, преодолевающего приступы отчаяния.

«Горький опыт человека, изведавшего худшее несчастье на земле, показывает, что у нас всегда найдется какое-нибудь утешение, которое в счете наших бед и благ следует записать в графу прихода». Взятый отвлеченно вывод рассудительных размышлений Робинзона может побудить человека мириться с любым несчастьем и злом, хотя и в самом деле «во всяком зле можно найти добро», как говорит тот же Робинзон, и пословица «Нет худа без добра» выражает народную мудрость и сложность применения к жизни однозначных нравственных оценок.

Практическая рассудительность Робинзона соединяется с религиозно-философской мыслью о благом провидении, божьем промысле, в ней он ищет разъяснения контрастам жизни, трагическим судьбам, опору нравственности, повод для религиозно-нравственных назиданий. Робинзон не может обойтись без этих назиданий, свидетельствуя о своей принадлежности к английской пуританской среде и XVII веку. Он действует как истый сын своей страны, своего времени и своей среды, когда с потонувшего корабля наряду с практически необходимыми предметами берет в качестве основной духовной пищи, «лекарства для души», Библию в трех экземплярах и в любую минуту из деловитого ремесленника готов превратиться в ремесленного проповедника. Вместе с тем он способен не только соединить выводы здравого смысла со Священным писанием, но столь же легко и свободно разъединить их «по здравом размышлении» и в практических целях.

Когда Робинзон увидел на «безотрадном острове» стебельки ячменя и риса, он приписал это божественному чуду, воспарил душой, стал думать о благом провидении, однако религиозное умиление и слезы ни на секунду не застали его способности мыслить практически, учитывая живой опыт. «Я не только подумал, – записывает в своем дневнике Робинзон, – что этот рис и этот ячмень посланы мне самим провидением, но не сомневался, что он растет здесь еще где-нибудь». Сколь откровенен и значителен в этой записи противительный союз «но», как много он поясняет в душевном состоянии Робинзона, в логике его мысли и, так сказать, в структуре его сознания! Потребность разглагольствовать на библейские темы и заниматься проповедью возрастает у Робинзона по мере того, как он осваивается в непривычной обстановке, самоутверждая себя на диком острове. Проповедь его чурается всего, что колеблет наивную веру, обходит острые углы, она прагматична, предпочитает не рассматривать, говоря словами Горацио, друга Гамлета, «слишком пристально» сомнительные положения отвлеченной мудрости, дабы не подрывать основ воспринятого убеждения. С наибольшей наглядностью эта особенность веры обнаруживает себя в душевспасительных беседах Робинзона с Пятницей, когда проповедник встает в тупик перед разумным сомнением своего ученика. Он спешит уклониться от продолжения беседы, «придумывая» подходящий предлог... <...>

(Урнов М. В. Даниэль Дефо / написано совм. с Д. М. Урновым // Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. М.: Художественная литература, 1986. С. 77–79)

### **Вопросы и задания**

1. Каким образом исследователи объясняют оптимизм Робинзона Крузо?
2. О чем свидетельствует «нравственная бухгалтерия» Робинзона?
3. Что в романе указывает на принадлежность героя к пуританской среде?
4. Объясните, почему исследователи называют Робинзона «ремесленным проповедником».

### **Предтекстовое задание**

Ознакомьтесь с фрагментом работы Д. М. Урнова «Робинзон и Гулливер», посвященным художественному своеобразием прозы Д. Дефо.

## **Д. М. Урнов Робинзон и Гулливер**

### **СУДЬБА ДВУХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ**

<...>

<...> Основное впечатление от прозы Дефо – правдоподобие, и главный признак этой правдивости – простота. Робинзон ведет свой дневник: «Сегодня шел дождь, взбодливший меня и освеживший землю. Однако сопровождался он чудовищным громом и молнией, и это до ужаса напугало меня, и я встревожился за свой порох». Если бы в самом деле бесхитростно было сообщено «шел дождь», в книжке его не чувствовалось бы ни капли, дождь тогда бы казался ни к чему – неинтересен, как надоедает всякое описание, перегруженное излишними подробностями. Нет, не только дождь, но и порох. Вовсе не просто, а обязательно с зацепкой, психологической зацепкой – заинтересованностью самого Робинзона в происходящем.

Так автор вызывает и наш интерес на каждом шагу, звено за звеном нанизывая цепь, приводящую в движение весь повествовательный механизм. Вещи невероятные – через обыкновенные подробности. «Ночь я провел на дереве, опасаясь диких зверей. Все же спал я крепко, хотя всю ночь лил дождь». Едва ли сам Дефо ведал, каково это – бояться диких зверей и как спят на дереве. Но что значит попасть под ливень, известно каждому. Робинзон, однако, не проснулся, хотя лил дождь, к тому же спал он на суку, да еще опасался быть съеденным... Так убедительность одной точной подробности распространяется на весь рассказ.

Дефо дотошен, ничего не забывает и не упускает из виду, все у него подсчитывается и указывается точно: долгота, широта, течение, названия птиц, животных, деревьев. А если что-то ему неизвестно, он признается открыто: «Не знаю». Однако критики сразу же разглядели, что достоверность и дотошность «Робинзона Крузо» – фикция. У Дефо одна только видимость достоверности, но иллюзия до того убедительна, что читатели и не желали в ней разувериться, хотя бы автор и противоречил у них на глазах самому себе. Робинзон, например, повествует, по своему обыкновению со всей основательностью, как он уже на острове, увидев затонувший корабль, решил побывать на нем; совершенно разделся и пустился вплавь. С такой же тщательностью перечисляет он все полезные для себя вещи, найденные на корабле, которые он поставился доставить на берег, и в частности говорит, что сухарями он... набил карманы. Почему такие погрешности не нарушают общей иллюзии правдоподобия?

Несуразностей, неточностей у Дефо обнаруживается не много, меньше, скажем, чем у Шекспира. В «Приключениях Робинзона» их и перечислить нетрудно. В начале книги Робинзон, кажется, путает двух мавританских мальчиков, а во второй части – двух русских князей. Говорит, что в турецком плену не встретил соотечественников, и тут же оказывается какой-то «английский плотник». Он ошибается в испанских словах. Если бы у Робинзона в самом деле был редактор, он указал бы ему на мелкие расхождения между дневником и предшествующим рассказом о тех же событиях. <...> Не исключено, что у Дефо некоторые ошибки допущены сознательно, не без оглядки на Сервантеса, который, делая ошибки, говорил: «Это неважно, главное – не отступить от истины».

Вообще, исторические и географические факты Дефо старался не путать <...>.

Во всем, где требовалась достоверность, он пользовался книгами, и очень основательно: Сибирь в «Робинзоне» описана на уровне новейших сведений того времени <...>. Но иногда фактическая достоверность ему не важна или даже была помехой, и вот тогда Дефо «лгал достовернее правды». Дефо действовал быстро, просто, рискованно, однако результативно. Он отвлекал читателя разными подробностями, идущими и не идущими к делу. <...> И мы доверяем ему во всем, что только он ни скажет. <...>

<...>

Дефо точно чувствует меру читательского доверия. Молль Флендерс плывет через океан и рассказывает вместо бури про белье. И это естественно по характеру Молль Флендерс. Но когда Робинзон, отправляясь в третьей части живым на тот свет, отказывается сообщить местоположение ада и рая, говоря: «Не мое дело», – уловка не удастся Дефо, и все по той же причине: не таков Робинзон, чтобы не определить, хотя бы приблизительно, долготы и широты, даже если речь идет о преисподней. Робинзон на том свете потому и не получился у Дефо,

что это был не Робинзон. Если в первой части Робинзон чего-то не знал или не мог, это была умелая игра автора в неумение героя.

Замечено: легко и просто, в двух словах, удастся Робинзону все, чего не умел Дефо. Напротив, в чем Дефо хорошо разбирался, тому Робинзону пришлось учиться: Дефо мог это хорошо показать. Долго не получалась у Робинзона глиняная посуда: Дефо затевал в молодости черепичную фабрику и знал глиняный обжиг как специалист. <...>

<...>

Следует указать и на предел правдоподобия, который Дефо не преодолевает. Ясно, что лишь на расстоянии в целый океан мог Дефо сделать интересным каждый шаг Робинзона. А чтобы заинтересовать персоной Молль Флендерс или проходивцем Джеком, их надо опустить на «дно» людского моря. Дистанция оказывается необходимой. <...>

<...>

<...> Ко всем достижениям Дефо надо прибавить еще и создание читателя. Автор «Робинзона» не только создал книгу, он, заставив читать небывалое до тех пор число людей, создал читающую публику. Причем читали «Робинзона» буквально все, и весьма разные люди: те, кто в «Робинзона» верил буквально, и те, кто прекрасно понимал, что с ними ведется умелая литературная игра. Стало быть, роль соавтора не только новейшими «сознательными мастерами» возлагается на читателя.

От эпохи к эпохе искусство повествования менялось, предлагая читателям новый опыт, новые роли, но то были роли, которые, как истинные роли, всегда только разные маски, умело надеваемые автором (и только автором!) на одно и то же лицо – читателя. В сущности, автор и читатель оставались на своих прежних местах. Автор был автором, читатель – читателем, хотя последнему и предлагалось играть то доверчивого, то скептика и т. д. Можно предложить читателю и роль соавтора, но при условии, что и эта роль создана самим автором в границах повествовательной иллюзии, тех же границ творческой условности, в которые укладывается «подлинность» Робинзона.

<...>

(Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. М.: Наука, 1973. С. 46–50, 88)

### **Вопросы и задания**

1. Какие элементы стиля Дефо придают правдоподобие его повествованию?
2. В чем проявляется простота повествования в романе «Удивительные приключения Робинзона Крузо»?
3. Почему простота повествования является главным признаком правдоподобия?
4. Как вы понимаете выражение «создание читателя»? Что дает автору основание считать Дефо «создателем читателя»?

## Джонатан Свифт (1667–1745)

### Предтекстовое задание

Ознакомьтесь с фрагментом книги М. Ю. Левидова о творчестве Свифта, обращая особое внимание на изложенную в ней концепцию соотношения «автор – образ – читатель».

**М. Ю. Левидов**

### **Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях**

<...>

Весьма многочисленна литература об источниках «Гулливера». Бесспорно, источники эти нужно искать в трех руслах: рассказы о подлинных путешествиях, заполнявшие в то время книжный рынок, фантастические путешествия и утопии. И античные авторы, как Лукиан<sup>1</sup>, и современники или предшественники – Харрингтон<sup>2</sup>, Рабле, Сирано де Бержерак<sup>3</sup>, Веррас Д. Алле<sup>4</sup>, Дампьер<sup>5</sup>, Габриель Фолиньи<sup>6</sup> и многие другие – Свифт читал или мог читать все эти книги, «Путешествие на луну» Бержерака было в его библиотеке, – несомненно, оказали влияние на «Гулливера» – литературоведы могут указать десятки не только совпадений, но и заимствований у данных авторов...

Но все это весьма маловажно.

Комментаторы разметили все места в «Гулливере», источником коих явилась, так сказать, сама жизнь: установлено, например, что приключения Гулливера у двора лилипутов воспроизводят историю Болинброка<sup>7</sup>, некоторые сцены в Лапуте – процесс Эттербери<sup>8</sup>, образ Флимнапа, царедворца лилипутов, списан с Роберта Уолпола, премьер-министра (поэтому и считают, что относящиеся к Флимнапу главы первой части написаны по окончании книги, весной 1726 года, после беседы Свифта с Уолполом). В комментариях можно найти точные указания, что такая-то и такая-то фраза написана под влиянием такого-то события...

И это все хотя и интересно, но маловажно.

Установлено, наконец, что уже в 1714 году, на заседаниях «Клуба Мартина Скриблеса»<sup>9</sup>, Свифту было поручено написать пародию на фантастические путешествия, что был набросан соответствующий конспект – он появился в свет как одна из глав «Мемуаров Мартина» – и что он-то и явился зерном «Гулливера».

Наблюдение это как бы весьма ценно, но и оно в конечном счете маловажно. Маловажно по сравнению с основным и главным фактом, относящимся к «тайне» «Гулливера».

Очень прост, даже элементарен факт.

Гулливер – это Свифт; путешествия Гулливера – это «путешествия» Свифта; читать «Гулливера» нужно не с первой страницы книги, а с ранней страницы в жизни Свифта, точнее с той страницы, где начинается его самостоятельный жизненный путь после смерти Уильяма Темпла, с 1699 года.

Основной багаж Гулливера в его путешествиях, как видно из книги, это его здравый смысл. А багаж Свифта? Тот же здравый смысл, воплощенный в рукописи, с которой он не расстанется пять лет, – в рукописи «Сказки бочки».

Вот он – основной и важнейший литературный источник «Гулливера»! И недаром на обложке первого издания «Сказки» значатся под заголовком: «Труды того же автора, они будут изданы в самом непродолжительном времени» – такие «труды»: «Панегирик челове-

скому роду», «Описание королевства нелепостей», «Путешествие в Англию высокопоставленной особы из Терра Аустралия Инкогнита, переведенное с подлинника»... Вот где зерно «Гулливера».

Знаменитая девятая глава «Сказки бочки» любезно сообщает читателю: автор этой книги – сумасшедший, бежавший из Бедлама. Издеваясь и мистифицируя, Свифт подсовывает читателю приятную для него формулу. Но за издевкой и мистификацией скрывается отказ Свифта примириться с современной ему культурой, ибо она порождение безумия, лжи, насилия.

– Следовательно, – говорит себе Свифт, – ненормален-то мир, а я нормален; нормальны мое суждение, мой критический взгляд и диагноз, болезни... А если я прослышу ненормальным – и это нормально, ибо всегда обитатели Бедлама называют сумасшедшими своих врачей...

Так начинает здоровый человек свое путешествие в больном мире. Это – путешествие врача. Автор политических памфлетов, подметальщик Бедлама, Бикерстаф, «опекун» мини-стров, «Исследователь», «Суконщик» – все это маски и облики врача, стремящегося хоть в чем-то, хоть как-то лечить человеческий род. Попытки различны, но результат одинаков: человеческий род не только не может, но и не хочет быть излеченным. Тогда врач понимает, что от долгого участия в забавах безумных и ему угрожает безумие.

И Свифт решает: должен быть оплачен накопившийся счет.

Нужно возвратиться к началу пути и еще раз поставить проблему – мир и я! Но в ином свете, с привлечением новых материалов, чтоб убедительнее был анализ и полнее диагноз.

Так возникает «Гулливер», воспроизводящий в новом, углубленном и опосредованном качестве «Сказку бочки». То, что там постулируется, – здесь художественно, образно доказывается, что там лишь высказано – здесь показано, там чертеж – здесь картина, там рельеф – здесь объем, там формула мира – здесь видение мира...

Но та же цель, что там: совершенствовать человеческий род.

А потому – тот же результат, что там. Книга становится исповедью. Не хирург Лемюэль Гулливер, а доктор Джонатан Свифт рассказывает о своих путешествиях: скитаниях нормального человека в ненормальном мире.

Итак, «тайна» «Гулливера» разрешена?

Нет, она только осложнена.

Гулливер – Свифт? Но какой Гулливер? Ведь он не один, их четверо – Гулливеров!

Вот первый Гулливер, в стране лилипутов. Тут он в ореоле симпатий читателя, к нему направлено горячее сочувствие, читатель волнуется за его судьбу. Связанный по рукам и ногам злобными и трусливыми пигмеями, он велик, прекрасен, он герой, больше того – он живой человек!

Этот ли Гулливер – Свифт?

Затем второй Гулливер. Жалкая фигурка; герой комических положений, как будто и существует он специально затем, чтоб выслушивать снисходительные поучения короля Бробдингега...

И этот Гулливер – Свифт?

Третий. Равнодушный и спокойный наблюдатель безумств королевства Лапуты, академии Лагадо, нищеты Бальнибарби, извращений, уродств, идиотизмов; холодно смотрит, аккуратно записывает, бездушно отмечает, бесстрастным голосом рассказывает...

Этот Гулливер – он, наверное, Свифт?

Наконец, четвертый: в стране гуингнмов и еху. О, какой, однако, новый Гулливер! Трагический, одинокий, презревший и проклявший свой род и племя подобных себе, ненавистный себе до такой степени, что пугается, увидев свое отражение в ручье; ненавистный себе потому, что он человек, а человек – это еху; возвращающийся в свой родной дом, как в место вечного изгнания...

Какой же из них Свифт? Все четверо – или ни один?

Самое удивительное во всех четырех обликах героя «Путешествий» – отсутствие у него удивления перед тем, что он видит. Ничему не удивляется он в мире, в который попал, и, следовательно, не сомневается в нормальности и разумности этого мира, в первую очередь страны лилипутов. Сильная и глубокая мысль тут у Свифта. Гениальным художественным чутьем он понял: удивись Гулливер хоть на миг, откажись он признать реальность и разумность мира лилипутов – все кончено, превращается Лилипутия в бессмысленную сказку. Протест же против разумности Лилипутии исходит не от Гулливера, а от читателя, философский (а не только элементарно житейский) конфликт между Гулливером и Лилипутией ощущает не Гулливер, а читатель. Оттого лишь усиливается симпатия читателя к герою, но тут не конец. Свифт метит глубже.

Ведь и человек ничему не удивляется в окружающем его мире, считает это первым признаком нормальности и разумности существующего.

Однако оказывается, что «неудивление» ничего еще не доказывает. Гулливер не удивляется, а мир вокруг него ненормален и неразумен. А читатель сочувствует Гулливеру, то есть ставит себя на его место. Но, став хоть на миг Гулливером, не может он не подумать: не лилипуты ли вокруг меня; и этот привычный мир вокруг меня, разумен ли он, нормален ли он?

Тогда и напрашивается аналогия между Англией и Лилипутией. Читатель знает, что существуют в Англии виги и тори; католики и протестанты; существуют англичане и французы. У него нет и тени сомнения в нормальности и разумности этих подразделений. Так вот, оказывается, и для Гулливера ничего странного нет, что существуют «высококаблучники» и «низкокаблучники» (политические партии в Лилипутии), что отличие между лилипутами и соседними блефусканцами в том, что первые разбивают яйцо с тупого конца, а вторые – с острого; Гулливер считает все это нормальным и разумным, ибо таков факт!

Но для нас-то он комичен, лишен смысла и разума! Это мир безумия и нелепости! Гулливер не видит, ибо он в плену у факта, а мы – со стороны – мы видим...

Но если теперь мы со стороны взглянем на наш мир – что мы увидим? Каким он покажется нам?

– Я взглянул, – говорит Свифт и ведет нас в страну великанов, в королевство Бробдингнег. Ибо незаметно произошла тут подстановка: король Бробдингнега – он и есть Гулливер первой части, а нынешний Гулливер – он лилипут первой части. Король Бробдингнега ведет и чувствует себя в отношении Гулливера так, как мы себя вели бы и чувствовали в отношении лилипута, попавшего к нам и рассказавшего о своем мире. И мы подписываемся под словами короля Бробдингнега, обращенными к Гулливеру: ты пришел к нам из мира безумия и нелепости... Но ведь мир Гулливера и есть наш мир!

Так развивается внутренняя диалектика книги, диалектика Свифта. И читатель видит: в первой части Гулливер – Свифт, во второй части Гулливер – он сам, читатель.

Точно так же и в третьей части читатель ставит себя на место Гулливера. Он на его месте, но не на его стороне. Ибо Гулливер третьей части – не сторона, а лишь холодный наблюдатель, фотографический аппарат, фиксирующий картину нелепости и безумия.

«Но Лапута, Бальнибарби, Глаббдобдриб – это не наш мир», – с облегчением думает читатель...

– Не наш, – соглашается Свифт и молчит, предоставляя остальное читателю.

Молчит и читатель, охваченный внезапным подозрением. Не наш – и, однако, разве не понимает он, что все, что увидел Гулливер в Лапуте и Бальнибарби, все это имеется в таких-то намеках, элементах, зародышах и в его, читателя, повседневном мире! Все – начиная от печального политического и экономического положения Бальнибарби (Ирландия) и кончая самыми нелепыми проектами академии Лагадо. Но если неповоротлива и труслива мысль читателя и нуждается он в подсказке, так вот рассказывает Гулливер все так же спокойно и бесстрастно профессорам из академии Лагадо, занимающимся наукой разоблачения политических загово-

ров, что «в королевстве Трибния, называемом туземцами Лангден, где я пробыл некоторое время в одно из моих путешествий, большая часть населения состоит из разведчиков, свидетелей, доносчиков, обвинителей, истцов, очевидцев, присяжных, вместе с их многочисленными подручными и помощниками, находящимися на жаловании у министров и депутатов. Заговоры в этом королевстве обыкновенно являются махинацией людей, желающих укрепить свою репутацию тонких политиков...»

Как бы труслива и неповоротлива ни была мысль читателя, он расшифрует прозрачные анаграммы – Трибния и Лангден.

Достаточно? Но Гулливер может поделиться еще одним очень спокойным рассказом: о том, как в королевстве Глаббдобдриб, где все жители обладают искусством вызывать мертвецов, предался и он этому занятию, но вызывал не глаббдобдрибских, а человеческих, «знакомых» мертвецов. И эти мертвецы помогли Гулливеру внести «поправки» не в лапутянскую, глаббдобдрибскую, а в человеческую историю – античную и современную, благодаря которым «какое невысокое мнение составилось у меня о человеческой мудрости и честности...». А если читатель хочет дальнейших уточнений – «Я любопытствовал получить точные сведения, каким способом добываются знатные титулы и огромные богатства. Я ограничил свои исследования самой недавней эпохой, не касаясь, впрочем, настоящего времени, из страха причинить обиду хотя бы иноземцам (ибо, я надеюсь, читателю нет надобности говорить, что все сказанное мной по этому поводу не имеет ни малейшего касательства к моей родине). По моей просьбе было вызвано множество титулованных лиц и богачей, и после самых поверхностных расспросов предо мной раскрылась такая картина бесчестия, что я не могу спокойно вспоминать об этом. Вероломство, угнетение, подкуп, обман, сводничество и тому подобные мерзости были еще самыми простительными средствами из упомянутых ими, и потому, как требовало тогда благоразумие, я отнесся к ним весьма снисходительно». Но все же в итоге Гулливеру пришлось «несколько умерить чувство глубокого почтения, которым я от природы проникнут к высокопоставленным особам, как и подобает маленькому человеку...». И хотя с издевательской иронией подчеркивает «маленький человек», Гулливер, что все это «не имеет ни малейшего касательства к моей родине», не может он скрыть от читателя, что «больше всего я наслаждался лицемерием людей, истреблявших тиранов и узурпаторов и восстанавливавших свободу и поправленные права угнетенных народов», – естественно, не в мире Лапуты и Глаббдобдриба, а тут, на земле, в мире, привычном читателю.

Интересно было читателю отождествить себя с Гулливером первой части; соблазнительным было отождествление с Гулливером второй части (подлинным Гулливером, то есть королем Бробдингега); и опасным – отождествление в третьей части. Но не отождествлять себя невозможно. И, значит, невозможно не прийти к заключению: не нужно странствовать, подобно Гулливеру, чтоб увидеть вокруг себя мир безумия, нелепости, насилия и лжи...

Что делать дальше с этим заключением?

Читатель обращается к четвертой части.

Но тут ситуация значительно изменяется.

В первых трех частях Свифт – Гулливер – читатель одно лицо. Но не в четвертой. Тут Свифт просит читателя отойти в сторонку и с предельной откровенностью отождествляет себя с Гулливером. Ибо Гулливер в этой части максимально активен.

Действительно, в первой части Гулливер действует, но не по своей воле, а по необходимости; во второй части он слушает (поучения короля Бробдингега); в третьей наблюдает. А в четвертой, действуя, слушая и наблюдая, он, кроме того, и это всего важнее, активно высказывается и принимает жизненно важное решение о своей жизни. Но только свифтовское решение; Свифт не навязывает его читателю, проводя тем самым грань между ним и собой.

«Когда я думал о моей семье, моих друзьях и моих соотечественниках, или о человеческом роде вообще, то видел в людях, в их внешности и душевном складе то, чем они были на

самом деле, – еху, быть может несколько более цивилизованных и наделенных даром слова, но употребляющих свой разум только на развитие и умножение пороков, которые присущи их братьям из этой страны лишь в той степени, в какой их наделила ими природа», – говорит Гулливер. И он решает остаться в стране гуингнмов, где хотя также есть еху, но где они не цари природы, а рабы.

Но Гулливера изгоняют из страны гуингнмов, он должен возвратиться на родину. Как возникает такой финал? Ведь Свифт мог спокойно оставить Гулливера в его счастливой стране, а отчет о его путешествиях мог бы, опущенный в бутылку согласно канонам морских романов, спокойно приплыть к английским берегам...

Да, Гулливера мог прекрасно устроить такой финал, но не Свифта. Ибо для Свифта не существовало страны гуингнмов, а писал-то Свифт всю книгу, а особенно эту четвертую ее часть – не о Гулливере, а о себе, да и для себя... И потому Гулливер принужден вернуться на родину – в страну изгнания, страну людей, как принужден в ней находиться Свифт. Гулливер осужден продолжать свою жизнь – одинокий, страдающий, но понимающий: я, Свифт, наделенный горьким счастьем понимания, брошен в этот мир безумия и нелепости, лжи и насилия, я знаю, что выхода отсюда нет, я рассказал о том, что со мной произошло, – это и есть рассказ о путешествиях Гулливера... <...>

(Левидов М. Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. М.: Книга, 1986. С. 240–245)

#### **Примечания составителя**

<sup>1</sup> Лукиан из Самосаты (120–180 н. э.) – автор фантастических романов «Икароменипп, или Заоблачный полет» и «Правдивая история», в которых рассказывается о путешествии на Луну и межпланетной войне между жителями Луны и Венеры.

<sup>2</sup> Вероятно, Джеймс Харрингтон, автор сочинения о республиканской форме правления «Республика Оссиана» (1656).

<sup>3</sup> Эркюль Савиньен Сирано де Бержерак – французский драматург и автор опубликованной посмертно дилогии «Иной свет», состоящей из романов «Государства и империи Луны» (1657) и «Государства и империи Солнца» (1662).

<sup>4</sup> Дени Веррас д'Алле – французский писатель, автор утопической «Истории севарамабов» (1677).

<sup>5</sup> Уильям Дэмпиер, прославленный английский пират, автор книг «Новое путешествие вокруг света» (1697), «Путешествия и описания» (1699) и др. Во время второго из трех совершенных им кругосветных плаваний забрал Селкирка с острова Хуан-Фернандес.

<sup>6</sup> Габриэль Фолиньи – правильно: де Фуаньи (Gabriel de Foigny, псевдоним Жак Садёр) – автор утопии «Южная земля» (1676; «Новое путешествие по Южной земле», 1693), имеется в виду Австралия.

<sup>7</sup> Генри Сент-Джон, виконт Болин(г)брок – английский государственный деятель, философ и писатель. Занимал видное положение при дворе королевы Анны. После ее смерти выступил против нового короля Георга I, основателя Ганноверской династии. В 1715 г. принял участие в восстании якобитов, требовавших возвращения на престол изгнанного в 1789 г. короля Якова II, представителя династии Стюартов. После поражения восстания был приговорен к смертной казни, бежал во Францию, но в 1723 г., получив помилование, вернулся на родину.

<sup>8</sup> Фрэнсис Эттебери, епископ Рочестерский, друг Джонатана Свифта и Александра Поупа, в 1722 г. принял участие в якобитском заговоре, вошедшем в историю как «Заговор

Эттербери». Заговор был раскрыт, Эттербери подвергся аресту, был отрешен от сана и отправлен в изгнание.

<sup>9</sup> Литературный клуб, куда входили такие знаменитости, как Дж. Арбетнот, Дж. Гей, А. Поуп и Дж. Свифт.

### **Вопросы и задания**

1. Что можно сказать о возможных литературных источниках, вдохновивших Свифта на создание «Путешествий Гулливера»?

2. В каких частях романа прослеживается влияние жанра утопии?

3. Как меняется образ Гулливера в заключительной части романа? Чем можно было бы объяснить такое изменение?

4. Какую параллель между Свифтом и героем его романа Гулливером устанавливает исследователь?

### **Предтекстовое задание**

Ознакомьтесь с фрагментом работы Д. М. Урнова, обращая внимание на параллели и различия, которые автор проводит между образами Робинзона Крузо и Лэмюэля Гулливера.

## ***Д. М. Урнов*** **Робинзон и Гулливер**

### **СУДЬБА ДВУХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ**

<...>

<...> Цельность традиции устанавливается в масштабах истории. Современникам, даже выдающимся, такой мерой пользоваться трудно, и они, оказываясь рядом в веках, при жизни часто сталкиваются, как это было между Дефо и Свифтом. <...>

<...> [Свифт] презирал Дефо даже за его популярность. Но «Путешествия Гулливера» прочли все, кто тогда мог и имел привычку читать. То был решительный шаг Свифта к сближению с Дефо, не в личных отношениях, конечно, но в принципе, в истории, в перспективе литературного развития: по одному пути пошли моряк из Йорка Робинзон Крузо и корабельный врач Лемюэль Гулливер.

Свифт хотел смести с лица земли все эти рассказы о «приключениях», в том числе Робинзоновых. Прекрасно понимая, как это делается, он взялся писать «Путешествия Гулливера» с той же, так сказать, «достоверностью». «Все произведение, несомненно, дышит правдой», – обещает на первой странице «Гулливера» фиктивное лицо, вымышленный издатель. Под его пером все тот же повествовательный способ начал действовать как бы сам собой, и в Гулливера поверили, как верили и в Робинзона.

Припомните для примера шляпу Гулливера. Ведь Свифт взялся играть мнимой достоверностью мелочей, чтобы разоблачить такую достоверность. Простодушно-доверчивых он терзает видом подробностей вовсе излишних. Но, говорит Гулливер, поступить иначе он не может, коль скоро им взята на себя роль правдивого рассказчика. Лилипуты доказаны, через множество последовательных мелких ощущений и замечаний выстроен лилипутский мир и в нем – Гулливер, пропорционально, материально-достоверно. Уже составлена лилипутами опись всех предметов по карманам Гулливера, и завершилась эта процедура особенно убедительно опять-таки «обратным ходом»: лилипуты осмотрели все досконально, за исключением, правда, одного заднего кармана Гулливеровых брюк, куда не сочли возможным их пустить, там

лежали очки и еще некоторые предметы, существенные для надобностей обычного человека и не представлявшие вместе с тем никакого интереса для лилипутов. Чего же еще? Какой еще убедительности нужно? Мы уже готовы, веря всему, всмотреться пристальнее в лилипутскую жизнь, обретшую в наших глазах объем, цвет, движение, словом, жизнь, как вдруг: найден черный округлый предмет неподалеку от того места, где незадолго перед тем нашли лилипуты спящим самого Гулливера. «Я сразу понял, о чем идет речь... Моя шляпа».

Конечно, Робинзон и Гулливер – люди разные, хотя одна и та же эпоха, поставив на них свою печать, сделала их похожими. Гулливер на протяжении всей книги не меняется, он лишь постепенно, от плавания к плаванию, показывает, что он за человек – отважный, спокойный, пристальный наблюдатель. Иное дело Робинзон, который, как и все герои Дефо, пройдя жизненный искуc, делается другим или, по крайней мере, хочет стать другим. Оба повествуют о своих злоключениях довольно невозмутимо, только у Гулливера позиция заведомо прочная с самого начала. Себе самому Гулливер ничего не доказывает, он лишь сверяет путевые впечатления со своим ясным, глубоким взглядом на вещи, изначально дарованные ему судьбой, общественным положением. Сын состоятельного джентльмена, прошедший выучку на нескольких европейски прославленных факультетах, Гулливер отправляется путешествовать, понимая свою участь, осознавая судьбу. Совершив несколько плаваний и обзаведясь капиталом, Гулливер покупает в Лондоне дом и женится на дочери состоятельного торговца трикотажем – в точности такого, как Дефо <...>. О, для Дефо Гулливер был бы желанным зятем! Дефо был счастлив, когда любимую дочь ему удалось выдать за книготорговца, образованного и даровитого молодого человека: ступень в достижении жизненной цели Дефо. Он мечется, ищет, добивается, утверждает себя, и тем же намерением утвердить себя, доказать всему свету, каков ты, движимы герои Дефо. А Гулливер таких людей рассматривает спокойно, вроде как лилипутов, лапутян или, еще хуже, йеху. Человек-пигмей перед ним или великан, образованный тупица или дикарь, Гулливер прежде всего зажимает нос и принимает прочие меры предосторожности, чтобы не оказаться к этому существу в чрезмерной близости.

Но мизантропия Гулливера не односторонняя, она имеет своим источником необычайно требовательную меру во взгляде на человеческий материал. Просмотрев панораму истории, Гулливер выбрал ровным счетом шесть истинно достойных фигур – ядро разума, чести, доблести, немногочисленную, но отборную фалангу героев, начинаемую республиканцем Брутом и завершенную (ко времени Свифта) Томасом Мором, автором «Утопии», который, поднимаясь за свои убеждения на эшафот, подбадривал палача.

Та же требовательность является и подоплекой поступков Гулливера и создает двойственность впечатлений от них: легкость, ненатужность, с какой делает все Гулливер – берет ли в плен целый флот или рассуждает, – и в то же время его постоянная несвобода.

<...>

(Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. М.: Наука, 1973. С. 58–60)

### Вопросы и задания

1. В чем, по мнению автора, заключается сходство между Гулливером и Робинзоном?
2. В чем состоит различие между этими персонажами?
3. Прокомментируйте способ повествования, избранный в романе Свифтом, и сопоставьте его со способом повествования, использованным ранее Дефо в «Робинзоне Крузо».
4. Какие черты «Путешествий Гулливера» позволяют говорить о том, что роман Свифта был создан под влиянием Дефо и в полемике с ним?

## Сэмюэль Ричардсон (1689–1761)

### Предтекстовое задание

Познакомьтесь с отрывком из книги А. А. Елистратовой, обратив особое внимание на характеристику, которую автор работы дает художественной системе Ричардсона, излюбленной им эпистолярной форме, центральному конфликту и проблематике его романа.

### А. А. Елистратова Ричардсон

<...>

<...> Реализм Ричардсона исходит из признания противоречивости требований, предъявляемых человеку отвлеченной моралью, с одной стороны, и существующим строем жизни, – с другой. С этим связана драматическая глубина «Клариссы». Дочерний долг повелевает героине отречься от Ловласа и выйти замуж за ненавистного ей, но избранного ей в женихи родными богача Сомса; чтобы защитить свою нравственную свободу от семейственного насилия, она вынуждена отдаться под покровительство Ловласа, который жестоко зло употребляет ее доверием. Обиходная буржуазная мораль предписывает ей отныне два пути: судиться с Ловласом или освятить его насилие законным браком, на чем настаивает и он сам, и его знатная родня, и ее близкие. Но внутренний нравственный долг заставляет ее отказаться от обоих этих компромиссных решений. Кларисса умирает, разорвав все родственные и социальные связи; и эта смерть оказывается триумфом ее личности. Такова сложная этическая диалектика «Клариссы» <...>.

Диалектика эта носит иной, более интроспективный, замкнутый характер, чем нравственная диалектика Фильдинга, основанная на критической проверке реальным общественным опытом категорических принципов рационалистической буржуазной морали. «И Фильдинг, и Ричардсон, – пишет Мак Киллоп, – исходят из социальных и этических идей и намереваются испытать их в столкновениях действительной жизни, чтобы увидеть, покрывают ли они возникающие ситуации. У Фильдинга принцип должен стать гибким, чтобы прийти в соответствие с фактами; концепция „естественной доброты“, например, должна быть пересмотрена, чтобы охватить смешение чувственности и великодушия в Томе Джонсе. У Ричардсона принцип остается жестким и нелегко приспособляется к индивидуальным случаям. Но с инстинктом казуиста он избирает крайний случай, в котором личность, стойко обороняющая свои права и принципы, вступает в смертельный конфликт со всей системой. Начальное развитие сюжета достигает наивысшей точки в замечательной сцене, где Кларисса противостоит своей семье и своему ничтожному жениху; здесь дидактические доводы за и против, буржуазные дурные манеры, страсти и принципы вполне сливаются в драматическое единство. Разум, воля и предубеждение приводят действующих лиц в совершенный тупик»<sup>1</sup>. «Героика» Ричардсона неразрывно связана с его нравственным ригоризмом, отмечаемым Мак Киллопом. В его этических воззрениях просветительское доверие к «человеческой природе» сливается воедино с пережитками пуританизма, нетерпимого к греху и требовательного к добродетели. По характерной формулировке Ричардсона «истинный героизм» неотделим от «человечности», с одной стороны, и от «благочестия» – с другой (IV, 71)<sup>2</sup>.

Сам Ричардсон, вероятно, чувствовал себя очень далеким от неистовых «круглоголовых» кромвелевской Англии, обретавших в Библии оружие для борьбы с земными царями. Революционная пуританская публицистика Мильтона, судя по письмам романиста <...>, претила ему, по-видимому, не меньше, чем аристократическое вольнодумство Болингброка. Сын сво-

его времени, он сторонился фанатического «энтузиазма», цитировал наряду с Библией трактаты Локка и даже признавался в частных письмах, что он – не особенный охотник до посещения церковной службы. И все же бунтарский дух пуританства живет в лучших произведениях Ричардсона – в «Памеле» и особенно в «Клариссе».

<...> Идеи пуританства и самый строй мышления, воплощенный в образах литературы, им порожденной, имели большое влияние и на содержание и на художественную форму ричардсоновского творчества.

<...>

Пуританское недоверие к чувственным проявлениям человеческой природы и напряженное внимание к внутреннему душевному миру человека – не промелькнет ли украдкой змейка первородного греха? не блеснет ли спасительная искра божественной благодати? – придают творчеству Ричардсона замкнутый, интроспективный характер. Еще Кольридж сравнивал романы Ричардсона с душной, жарко натопленной комнатой больного, а романы Фильдинга – с лужайкой, где веет свежий весенний ветер.

<...>

Религиозно-политические проблемы свободы и долга, греха и благодати, волновавшие пуританскую Англию за сто лет до Ричардсона, переводятся им на язык частной жизни. Памела и Кларисса – протестантки в собственном смысле слова. Борьба за внутреннюю независимость и свободу воли играет решающую роль в жизни ричардсоновских героинь. Анна Гоу считает «тираническим» самое слово «авторитет» (VI, 67); Кларисса «ненавидит тиранию и надменность в любых формах» (VI, 117). Чрезвычайно характерны мотивы, по которым Кларисса отказывается стать женой Сомса – богача, навязываемого ей в мужья родными. «Пусть не отдадут меня так жестоко человеку, который отвратителен самой душе моей. Позвольте мне повторить, что я не могу *честно* принадлежать ему. Будь я исполнена меньшего уважения к долгу супруги, может быть, я и могла бы. Но я должна выносить эту муку, и притом на всю *жизнь*; мое *сердце* не столько затронуто в этом вопросе, как моя *душа*; мое *земное* благополучие – не столько, как благополучие *грядущее*; так почему же меня лишают свободы *отказа*? Эта свобода – все, чего я требую» (VI, 33). Просветительское понятие естественного права человека на счастье подкрепляется здесь доводами пуританской морали; сопротивление насилию над ее душой и волей оказывается для Клариссы не только правом, но и священным долгом.

Это чувство ответственности за свою душу вдохновляет Памелу и в особенности Клариссу в их жизненной борьбе. Оно же обуславливает и то ощущение серьезности и значительности их частных судеб, которым определяется в конечном счете общая возвышенно-патетическая тональность романов Ричардсона, резко отличающая их от комических эпопей Фильдинга и сатирико-бытовых романов Смоллета. События и характеры, им изображаемые, будучи порождены каждодневной прозой, вместе с тем возвышаются над нею; они поражают не комической гротескностью, но исключительным драматизмом. Слово «герой» употребляется Ричардсоном в применении к его персонажам серьезно, без той лукаво-пародийной усмешки, которая так часто сопровождает его у других английских реалистов-просветителей его времени.

<...>

Особенностями пуритански окрашенного мировоззрения Ричардсона объясняются некоторые существенные черты его реализма: это, во-первых, присущий ему метод интроспективного, зачастую казуистически изощренного психологического самоанализа, посредством которого раскрывается в его романах внутренний мир героев, и, во-вторых, тесно связанное с этим моральным ригоризмом стремление этически осмыслить и взвесить все, казалось бы, заурядные факты частной жизни.

О быте и нравах среднего англичанина XVIII в. и до Ричардсона писали немало: Поп в своих сатирах и «Похищении локона», Аддисон и Стиль в очерках «Зрителя» и «Болтуна»

и, конечно, Дефо. Все они – каждый по-своему – многое сделали для того, чтобы облегчить Ричардсону его задачу. Но никто из них не мог придать изображению самых, казалось бы, обычных явлений частного существования того драматического пафоса, которым полны романы Ричардсона.

Частная жизнь захватывает писателя своим многообразием и своей скрытой значительностью. Автор словно боится упустить хотя бы малейшую черточку жизни своих героев. Он не хочет пожертвовать ни одним словом, ни одним жестом, ни одной промелькнувшей мыслью. В своем первом письме к Анне Гоу Кларисса предупреждает, что считает своим долгом описывать передаваемые ею разговоры во всех подробностях, ибо «в выражении лица и манере нередко высказывается больше, чем в сопутствующих словах» (X, 8). Если его романы разрастаются до таких грандиозных размеров (семь томов «Грандисона», восемь – «Клариссы», самого длинного романа во всей английской литературе), если в них нередки повторения и длинноты, то причина этого – прежде всего жадный интерес их создателя к людям и жизни, ко всему, что касается «человеческой природы».

Он сам мотивирует нарочитую доскональность своего повествования требованиями реалистической эстетики: «нередко, – пишет он в «Клариссе», – нужна была чрезвычайная обстоятельность и детальность, чтобы сохранить и поддержать ту видимость правдоподобия, которая необходима в произведении, призванном изобразить реальную жизнь» (XIII, 432).

В своей восторженной «Похвале Ричардсону» Дидро прекрасно охарактеризовал новаторство Ричардсона в изображении частной жизни: «Вы обвиняете Ричардсона в растянутости?.. Думайте об этих подробностях, что угодно; но для меня они будут интересны, если они правдивы, если они выводят страсти, если они показывают характеры. Вы говорите, что они обыденны; это видишь каждый день! Вы ошибаетесь; это то, что каждый день происходит перед вашими глазами, и чего вы никогда не видите»<sup>3</sup>.

Мелкие и мельчайшие бытовые детали возбуждают в Ричардсоне уже не только трезво-практическое, деловое внимание, как у Дефо, но и глубокий эмоциональный интерес. Это новое отношение к миру сказывается в самом переходе Ричардсона от мемуарных романов-«записок» Дефо к форме романа в письмах. Автор «Клариссы», как и автор «Робинзона Крузо», еще старается придать повествованию документальный, подлинно достоверный вид; он еще скрывается под маской издателя, не вступая в открытую, непринужденную беседу с читателем, как это сделает Фильдинг, и даже не называет свои книги романами, предлагая их публике как собрания подлинных писем действительно существовавших лиц. Но к уменью наблюдать и описывать он прибавляет новую, по сравнению с Дефо, способность *переживать* наблюдаемое. Его интересуют уже не только поступки людей, но и бесчисленные, едва уловимые движения мысли и чувства, лишь косвенно проявляющиеся в действии.

В соответствии с этой психологической углубленностью реализма Ричардсона, эпистолярная форма приобретает для него особое значение. О ее принципиальных преимуществах по сравнению с другими формами литературного повествования он не раз говорит в своих романах. Друг Ловласа Бельфорд, исправившийся повеса, восхищен тем, что Кларисса избрала его своим душеприказчиком: «Какое меланхолическое удовольствие доставит мне чтение и приведение в порядок ее бумаг!.. она пишет в самом разгаре своих треволнений! Душа ее терзается муками неизвестности (будущие события еще скрыты в лоне судьбы); насколько живее и трогательнее должен быть поэтому ее слог, чем сухой повествовательный бесстрастный слог людей, рассказывающих о преодоленных трудностях и опасностях. Если рассказчик совершенно спокоен и его история не волнует его самого, можно ли ожидать, что она глубоко растрогает читателя?» (XI, 121–122).

Та же мысль высказана Ричардсоном уже от собственного лица в предисловии к «Истории сэра Чарльза Грандисона». «Природа частных писем, написанных, так сказать, под влиянием *момента*, когда сердце взволновано надеждами и страхами в связи с еще нерешенными собы-

тиями, должна служить извинением обширного размера такого рода собрания. Простое изображение фактов и характеров потребовало бы меньшего пространства: но представило ли бы оно такой же интерес?» (XIII, X). По мнению Ричардсона, преимущества эпистолярной формы не исчерпываются большей эмоциональной убедительностью. Она открывает широкий простор психологическому самоанализу героев (характерно, например, резюме XXIV письма 4-го тома «Клариссы»: она «опасается, по тщательном самоисследовании, вынужденном ее бедствиями, что даже в лучших поступках своей прошлой жизни была не совершенно свободна от тайной гордости и пр.» (VIII, XI – оглавление).

Любит или не любит Кларисса Ловласа? Любит ли он Клариссу? Каждый из них пытается снова и снова ответить на этот вопрос и самому себе, и тому, кому поверяет свои чувства и мысли. Они стараются осмыслить то, что уже свершилось, и предугадать то, что будет. Вместе с тем они пишут, по выражению Ловласа, «до последнего мгновенья» (*to the minute*) и их письма лет за полтораста предвосхищают тот «внутренний монолог», который считался открытием европейского романа на рубеже XIX–XX вв.

И наконец, что было очень важно для Ричардсона, эпистолярная форма исполняется у него острым драматизмом, служа раскрытию конфликтов противоборствующих интересов, мировоззрений и страстей. В «Клариссе», где эпистолярная форма доведена до совершенства, одни и те же события, одни и те же дилеммы освещаются в письмах различных корреспондентов с разных, иногда даже прямо противоположных точек зрения. О Ловласе читатель узнает сперва из письма Анны Гоу, которым открывается роман: она не знает, что думать по поводу светских сплетен, утверждающих, будто бы мисс Кларисса Гарлоу отбила жениха у старшей сестры. Следует ответ Клариссы, в котором излагается ее версия неудачного сватовства Ловласа к ее сестре Арабелле и последующего внимания к ней самой, начала их переписки, его дуэли с ее братом, заносчивым и грубым Джеймсом Гарлоу, которому Ловлас великодушно дарует жизнь, и его разрыва с семейством Гарлоу. Сам Ловлас впервые появляется во весь рост только в XXXI письме 1-го тома, хотя Кларисса и ранее цитировала отрывки из его писем к ней. Открывающаяся этим письмом переписка его с Бельфордом – параллельная, по охвату событий, переписке Клариссы с Анной Гоу – позволяет Ричардсону представить все действие романа в двойном свете, убеждая читателей этой взаимопроверкой в трагической тщетности надежд Клариссы на благородство и великодушие Ловласа, так же, как и в неизбежном крушении самолюбивых планов Ловласа, не подозревающего, как чиста и непреклонна Кларисса. Ричардсон индивидуализирует письма своих героев: чувствительность Клариссы, остроумие и горячность Ловласа, юмор мисс Гоу, чопорность ее жениха, м-ра Гикмена, лакейское раболепство «честного» Джозефа Лемана, торгашеская черствость Антони Гарлоу, самодовольное педантство молодого священника Бранда – сказываются в эпистолярной манере каждого из них.

<...>

Эпистолярная форма ричардсоновских романов отличалась известной условностью и искусственностью. Вальтер Скотт отмечает этот недостаток в своей статье о Ричардсоне: «герои часто принуждены писать в такое время, когда им естественнее было бы действовать, принуждены нередко писать о том, о чем писать вообще неестественно, и принуждены постоянно писать гораздо чаще и гораздо больше, чем позволяют, с нашей современной точки зрения, сроки человеческой жизни»<sup>4</sup>. <...>

При всей условности эпистолярной формы у Ричардсона, созданный им роман в письмах был большим завоеванием реалистической литературы времен Просвещения. В его творчестве, особенно в «Клариссе», жанр эпистолярного романа обнаруживает большую разносторонность. Он включает в себя и письмо-описание, и письмо-документ, и письмо-диалог (некоторые письма Ловласа строятся как небольшие комедийные сценки с ремарками рассказчика<sup><...></sup>), и письмо полемическое, и прежде всего лирическое письмо-исповедь.

Роль субъективного эмоционального начала в эпистолярных романах Ричардсона так велика, что это давало повод относить его к числу сентименталистов. <...>

Ричардсон, однако, может быть признан отцом европейского сентиментализма лишь с существенными оговорками. Правда, сентименталисты, включая и Стерна, и Руссо, и молодого Гёте, многим обязаны автору «Памелы» и «Клариссы» и в тематике, и в выборе художественных средств. Именно в его литературном наследии были почерпнуты сентименталистами их важнейшие принципы свободы личности и свободы чувства. Недаром Юнг именно Ричардсону адресовал свой знаменитый трактат о самобытном творчестве – евангелие европейского сентиментализма. Ричардсон впервые придал высокую патетическую значительность скромным явлениям частной жизни; он впервые сделал роман средством могущественного эмоционального воздействия на читателя. И именно к нему был обращен знаменитый в истории сентиментализма вопрос одной из читательниц «Памелы» и «Клариссы»: что же именно значит это новое модное словечко «сентиментальный», которое теперь у всех на языке?

Но сам Ричардсон далек от сентиментализма даже в той зачастую непоследовательной и неразвитой форме, в какой проявлялось на английской почве это течение в годы его творчества. Ему чужда не только необузданность Руссо и молодого Гёте, но и меланхолическая рефлексия Юнга и добродушное донкихотство Гольдсмита. Известно, как возмущался он Стерном, утешаясь только тем, что писания Йорика «слишком грубы, чтобы воспламенить»<sup>5</sup> читателей. Сохранилось два разноречивых сообщения о знакомстве Ричардсона незадолго до смерти с «Новой Элоизой»; обе версии сходятся в основном пункте: Ричардсон отнесся к роману Руссо с крайним неодобрением<sup>6</sup>.

Домашнее, буржуазно-житейское благоразумие остается для Ричардсона, в отличие от сентименталистов, священным. Чуждый серьезному разладу с действительной жизнью, далекий от сомнений в непогрешимости разума и в разумности существующего порядка вещей, Ричардсон не разделяет с сентименталистами их критики разума во имя чувства. Даже фильдингская апелляция – в противовес разуму – к доброму сердцу представляется ему опасной и безнравственной. Сомнение в совершенствах буржуазной действительности, заставлявшее Гольдсмита и Стерна избирать своими любимыми героями новых английских дон-кихотов – наивных чудаков, подобных пастору Примрозу или дяде Тоби, чуждо автору «Грандисона». Чувствительность его положительных героев и героинь не только не противостоит рассудку, но, напротив, состоит с ним в теснейшем родстве. И он никак не мог бы решиться представить их смешными или экстравагантными. Ведь с его точки зрения «благопристойность» – это другое обозначение для слова «природа» (как заявляет Анна Гоу). Известная похвала Сэмюэля Джонсона знаменательна (и обоюдоостра): в своих романах Ричардсон действительно «научил страсти двигаться по приказу добродетели»<sup>7</sup>, – и добродетель эта была рассудочна до мозга костей.

<...>

Цитата из Ювенала, приводимая в романе, как бы определяла, по мнению Ричардсона, идейное значение «Клариссы»: «hominum mores tibi nosse volenti sufficit una domus» (если ты хочешь познать нравы человеческого рода, тебе довольно и одного дома). В четырех стенах одного дома Ричардсон открывает и столкновение интересов и борьбу мировоззрений и страстей, и сложные взаимопереходы противоречивых чувств.

<...>

По традиционному представлению, Ловлас, и только Ловлас, виновен в безвременной гибели Клариссы. В действительности, Ричардсон обуславливает драматическую катастрофу гораздо более сложными и многообразными причинами. В судьбе Клариссы, в его изображении, виновата отчасти и она сама, и в особенности ее семья, толкнувшая ее навстречу Ловласу. Сквозь этические мотивы как бы проступает скрытый социальный фактор.

Изображение семейных раздоров в доме Гарлоу недаром занимает столько места в первых томах романа. «Экспозиция» «Клариссы» чрезвычайно характерна. Кларисса Гарлоу еще недавно была, казалось, кумиром своей семьи, но стоило ей получить от деда наследство, намного превышавшее долю ее брата и сестры, как все изменилось. Привычные отношения, родственная привязанность, элементарная человечность, – все отступило перед той новой силой, которую сама Кларисса называет «столкновением интересов» (V, 91). Пусть стараются Гарлоу оправдать свое поведение по отношению к Клариссе желанием спасти ее от козней Ловласа, устроить ее судьбу и пр., – ни для нее, ни для них самих не может быть тайной, какими мотивами вызвано их рвение. Сама Кларисса с печальной проницательностью объясняет эти мотивы в письмах Анне Гоу. «*Любовь к деньгам – корень всякого зла*» (V, 233). «Вы все слишком богаты, чтобы быть счастливыми, дитя мое» (V, 61), – вторит ей Анна. Семейство Гарлоу обрисовано типичными для тогдашней Англии социальными чертами. Гарлоу принадлежат к провинциальному джентри, но дворянство их – недавнего происхождения. По саркастическому замечанию Ловласа, их поместье, Гарлоу-плейс, возникло из навозной кучи не так давно, на памяти старожилов. Отец Клариссы женат на дочери виконта; но его старший брат разбогател на недавно открытых копях, а младший – на ост-индской торговле. Гарлоу мечтают возвыситься в знать, «*to raise a family*». Брат Клариссы, руководимый «далеко идущим себялюбием» (V, 92), рассчитывает сосредоточить в своих руках все фамильные состояния, усилить свое влияние и добиться титула. Завещание деда, отказавшего свое имение Клариссе, нарушает его планы. Вместе со своей сестрой Арабеллой он высказывает опасение, как бы «обчистив деда, она не обчистила бы и дядей» (V, 86). Ее брак с Ловласом опасен им, так как сделал бы ее самостоятельной и закрепил бы право на дедовское наследство, оспариваемое родней. Отец Клариссы грозит, что «будет судиться с ней из-за каждого шиллинга» и что «завещание может быть – и будет – аннулировано» (V, 288). «Хорошо быть в родстве с именем» (V, 89), – твердит ее сестра Арабелла. Сообща родня навязывает Клариссе брак по расчету с богачом Сомсом, уродливым и злобным скрягой, тиранящим и своих арендаторов и родных. Родство с Сомсом выгодно для Гарлоу; того в свою очередь прельщает возможность округлить свои поместья, расположенные по соседству с именем, доставшимся Клариссе от деда. «И такой человек *влюблен*! Да, может стать, влюблен в имя моего дедушки» (V, 234), – насмешливо восклицает Кларисса. «Какие условия, какие чувства!» (V, 47) – передразнивает она своих родных, выхваляющих ей преимущества брачной сделки с Сомсом. «Скупость» и «зависть» – вот господствующие страсти семейства Гарлоу, по словам Анны Гоу. Кроме Клариссы, в семействе Гарлоу нет ни одной человеческой души, пишет Ловлас.

Трагическая личная дилемма Клариссы, вынужденной выбирать между недостойным браком с Сомсом и недостойным бегством с Ловласом, получает, таким образом, у Ричардсона реалистическую, социально типичную мотивировку. Дедовское завещание недаром фигурирует в романе Ричардсона столь же часто, как брачный контракт или вексель в ином романе Бальзака. Не будем искать у Ричардсона сознательного стремления разоблачить могущество буржуазного «бессердечного чистогана»; но объективно власть денег над человеком в буржуазном обществе изображена в истории семейства Гарлоу с такой художественной силой, какая была доступна редким произведениям того времени.

Одним из немногих современников, оценивших до достоинству именно эту сторону творчества Ричардсона, был Дидро. Автор «Племянника Рамо» – первого и единственного произведения просветительской литературы XVIII в., где с неумолимой пророческой силой была показана хищническо-эгоистическая подкладка «естественного» и «общечеловеческого» *буржуазного* интереса, – особенно восхищается умением Ричардсона «различать тонкие бесчестные мотивы, прячущиеся и скрывающиеся за другими честными мотивами, которые спешат первыми показаться наружу»<sup>8</sup> («Похвала Ричардсону»). Благородное негодование оскорбленной родни, отцовские проклятия, посылаемые вслед непокорной беглянке, сенти-

ментальные намеки на недооцененное ею родственное милосердие, – все это оказывается лишь производным от тех эгоистических корыстных расчетов, жертвой которых стала Кларисса. Жестокие, завистливые и жадные брат и сестра сделали все, чтобы под видом заботы о фамильном престиже принудить ее к бегству из родительского дома и толкнуть ее в объятия Ловласа. Им выгоден ее позор. Ричардсон остается верен своему реализму в обрисовке семейства Гарлоу даже в слезливо-дидактическом финале романа. Раскаиваясь в своей жестокости, обливаясь слезами над гробом погубленной ими Клариссы, ее родные пытаются все-таки оспорить оставленное ею завещание!

Дидро первый обратил внимание на редкую в просветительской литературе XVIII в. сложность характеров, изображаемых Ричардсоном. Он восхищается «гениальностью», с какой Ричардсон сумел сочетать в Ловласе «редчайшие достоинства с отвратительнейшими пороками, низость – с великодушием, глубину – с легкомыслием, порывистость – с хладнокровием, здравый смысл – с безумством; гениальностью, с какою он сделал из него негодяя, которого любишь, которым восхищаешься, которого презираешь, который удивляет нас, в каком бы виде он ни появлялся, и который ни на мгновение не сохраняет одного и того же вида»<sup>9</sup>.

Эта сложность характеров достигалась не механическим сочетанием разнообразных и противоречивых свойств. В образах Ловласа и Клариссы Ричардсон сумел показать, как тесно связаны между собой пороки и добродетели, оказывающиеся иной раз проявлением одной и той же черты человеческого характера.

<...>

Диалектика характеров Клариссы и Ловласа раскрывается в их столкновении, определяющем все движение сюжета. Конфликт Ловласа и Клариссы в изображении Ричардсона многогранен. Это индивидуальный психологический конфликт двух волей и двух сердец; это социальный конфликт людей различных классовых группировок; это, наконец, наиболее важный для самого автора этический конфликт двух нравственных кодексов, разных отношений к жизни и к «человеческой природе».

Ни одно из значительных произведений литературы английского Просвещения не заслуживает в большей мере, чем «Кларисса», определения «роман о любви». В драматургии Возрождения провозглашенный Шекспиром принцип «the course of true love never did run smooth» (путь истинной любви всегда превратен) воплотился в «печальнейших на свете» повестях о светлой, прекрасной любви, погубленной феодальными усобицами, происками завистников, наветами злых клеветников. У Ричардсона, в его «драматическом повествовании» о буржуазной Англии, дело меняется коренным образом. Его «Кларисса» могла бы быть названа трагедией *несостоявшейся любви*: ибо оба главных действующих лица его романа, и Ловлас, и Кларисса, хотя и по разным мотивам, стыдятся своей любви как недостойной или опасной слабости, боятся дать ей волю, даже назвать ее по имени.

<...>

Ловлас Ричардсона, каким он предстает в постоянном «споре с самим собой» (self-debate), как называет он сам свои откровенные письма-дневники, адресованные Бельфорду, не всегда является тем «хладнокровным» развратником, каким он хотел бы казаться. Но воспитание, привычки, принятый в его кругу кодекс «честь» заставляют его подавлять как жалкое малодушие то искреннее чувство любви и восхищения, которое постоянно прорывается в его письмах о Клариссе сквозь наигранную беспечность, с какой он строит планы «победы» над ней. Самая любовь его к тому же отдает жестокостью. За несколько лет до печально знаменитого маркиза де Сада Ловлас уже постиг искусство мучить то, чем наслаждаешься. В детстве – вспоминает о нем Бельфорд – он мучил животных и птиц, попавших ему в руки; потом стал мучить женщин. Сам он, рассуждая об утехах любви, сравнивает себя с лакомкой-эпикурейцем, для которого рыбу заживо бросают на сковороду, чтобы она тушилась в собственной крови, а поросенка насмерть засекают розгами, чтобы жаркое было помягче. Эта жесто-

кость, однако, – лишь одна сторона его противоречивого характера: и вплоть до решающей катастрофы читатели «Клариссы» постоянно находят в письмах Ловласа порывы раскаяния и нежности, позволяющие надеяться, что героиня не станет жертвой его безжалостных «стратегем».

А Кларисса? Любит ли она? Когда роман вышел в свет и созданные Ричардсоном образы зажили самостоятельной жизнью, автору пришлось, к своей великой досаде, убедиться в том, что его Ловлас оказался гораздо обаятельнее, чем следовало бы, а несравненная, «божественная» Кларисса показалась многим слишком щепетильной, чопорной и холодной. В третьем, дефинитивном издании «Клариссы» 1751 г. Ричардсон счел нужным прибегнуть к пространственным примечаниям, где, нарушая непринужденный строй романа, с нескрываемым раздражением старался доказать читателям правоту своей героини.

Но, как воскликнул Бальзак в «Утраченных иллюзиях», «кто возьмется быть судьей в споре между Ловласом и Клариссой?»

Ричардсон, мечтавший, что его романы научат юных читательниц обуздывать страсти благоразумием и добродетелью, старается избежать в письмах Клариссы даже слова «любовь». И все же само наивное педантство этой восемнадцатилетней девочки, старающейся, когда речь заходит о ее чувствах к Ловласу, заменить это роковое слово более пристойным и сдержанным «условным предпочтением», выдает ее тайну, так же как выдают ее и бурная ревность к «Розочке», и то досадливое нетерпение, с каким в ответ на лукавые догадки своей подруги она спешит заявить, что не испытывает ни «трепета», ни «краски» при мысли о Ловласе. Признаться в своей любви с такой свободной, доверчивой откровенностью, как то могли сделать шекспировская Джульетта или Миранда, это чопорная английская «мисс» XVIII в. сочла бы, может статься, даже большим позором, чем то бесчестье, какое ей нанес Ловлас.

А Ловласу эта гордая сдержанность Клариссы кажется величайшим оскорблением. Он не раз повторяет в письмах Бельфорду, что взбешен ее недоверчивостью, ее оглядкой на мнение отрекшихся от нее родных, ее церемонной холодностью. Он ревнует ее и к мрачному Гарлоу-плейс, и к угрюмому тирану-отцу. «Что она, младенец? неужели она только и может любить, что отца и мать?» – восклицает он в письме Бельфорду. Он утверждает, что если бы Кларисса доверилась ему безраздельно, открыла бы ему свое сердце и положила на его ответную любовь, то и он был бы с ней столь же великодушен и не помыслил бы подвергать ее никаким испытаниям. К тому же его мучит мысль, что, подчинившись добродетели Клариссы, вместо того, чтобы сломить ее волю, и женившись на ней, он станет не более как «обыкновенным человеком».

Так мучают друг друга эти два сильных, гордых и самолюбивых характера, одинаково (при всей разности мотивов) озабоченные тем, чтобы и в любви, – именно в любви! – не уронить свое *личное* достоинство, не поступиться *личной* свободой, не подчинить *свою* волю воле другого. «Кларисса» в этом смысле, как и «Манон Леско» Прево, казалось бы столь на нее непохожая, уже предвещают позднейшие изображения надрывной, мучительной и мучительской любви, отравленной эгоизмом, униженной, затоптанной в грязь, – в литературе конца XIX и XX в. Ловлас слишком поздно узнает, сколько скрытой нежности было в «холодной» душе Клариссы. «Он не знал цены оскорбленному им сердцу» – с горечью повторяет она, когда между ними все уже кончено. И хотя в последние недели жизни она, кажется, уже отрешена от всех мирских помыслов и живет только мыслями о боге, любовь к Ловласу нет-нет да и прорывается, непризнанная и неназванная своим именем, между строк ее последних писем. Отказываясь, вопреки требованиям родных, преследовать Ловласа судом, она подкрепляет свое решение многими доводами: публичное разбирательство в суде, где ей пришлось бы давать показания, было бы нестерпимым позором, она не пережила бы первого заседания суда; к тому же странная история ее отношений с Ловласом могла бы показаться судьям неправдоподобной... Но третий и главный аргумент выдает ее тайну: ведь Ловлас повинен в преступлениях,

за которые ему угрожает смертная казнь; как же может она выступить его обвинительницей? О том же говорит и настойчивость, с какою Кларисса требует перед смертью от своего кузена, полковника Мордена, торжественного обещания не мстить за нее и не вызывать Ловласа на дуэль (Морден, однако, нарушает это обещание в конце романа). И, наконец, в предсмертном письме к Ловласу она пишет о своем чувстве с всегдашней сдержанностью, в которой он, однако, на этот раз сумел ощутить живую сердечную теплоту. «Мне следовало бы краснеть, признаваясь, что когда-то я относилась к вам с предпочтением...» (XII, 239) – пишет она; и он, повторяя эти слова в письме к Бельфорду, восклицает: «Каким чопорным языком изъясняется в этих деликатных случаях девическая скромность! – *«Признаваясь, что я когда-то любила вас»*, – вот что это значит в переводе на английский язык; эти слова звучат и правдиво, и естественно... Так ты признаешься в этом, благородное создание? Так, значит, ты признаешься в этом? – Какая музыка в этих словах!.. Чего бы ни дал я, лишь бы моя Кларисса была жива, и могла и захотела признаться, что она меня любит!» (XII, 243).

Но Кларисса в это время уже покоится в фамильном склепе Гарлоу-плейс.

<...>

Фигуры, взятые из повседневного частного английского быта 1740-х годов, Ловлас и Кларисса, как бы разыгрывают в четырех стенах «одного дома» эпилог исторической драмы, первое действие которой началось в Англии столетием раньше, в эпоху английской буржуазной революции. Ловлас выступает как последний из «кавалеров», переживших Реставрацию; в Клариссе еще теплится революционный энтузиазм пуритан.

Спор идет теперь не о политической власти, не о перераспределении собственности; он превращается в спор аристократической «чести» с буржуазной «моралью». Характерно замечание Клариссы об одном из друзей Ловласа, Моубрэе: «Он высокого мнения о *чести* – слово, которое у него постоянно на устах; но, кажется, не очень дорожит *моралью*» (VII, 375). При этом отголоски пуританских размышлений о грехе, благодати и свободе воли сливаются с просветительскими размышлениями о «человеческой природе».

И Ловлас, и Кларисса, как и подобает героям просветительского романа, имеют свою точку зрения на «человеческую природу». Понимание «человеческой природы» у них различно, более того, резко противоположно, но каждому из них оно служит программой действий, критерием правильности всей жизни.

Ловлас исходит в своей этике из принципов аристократического материализма конца XVII – начала XVIII в. Его учителями, очевидно, были Гоббс и Мандевиль; последнего сам он называет «своим достойным другом» (IX, 243). Весь мир кажется ему огромной *ярмаркой* – образ, к которому он прибегает специально, чтобы «оправдать» свою низость в отношении Клариссы. «О, Бельфорд, Бельфорд! Какая подлая, подкупная обманщица, – у бедняков, как и у богачей, – человеческая природа!» (VII, 189).

<...>

Неожиданная для Ловласа моральная стойкость Клариссы имеет в изображении Ричардсона принципиальное этическое обоснование. Кларисса – едва ли не самая *героическая* фигура среди персонажей английского просветительского романа – является как бы воплощением принципа человеческого достоинства. В своем сопротивлении Ловласу она опирается и на буржуазную чопорность, и на привитое воспитанием уважение к приличиям, – и это учитывает Ловлас, вовсе не ожидая, «*что женщина, воспитанная и любящая формальности, уступит прежде, чем на нее будет поведено наступление*» (VIII, 13). Но совершенно неожиданно для себя он обнаруживает, что «ее любовь к добродетели, кажется, является *принципом*, врожденным принципом, или, если *не* врожденным, то так глубоко укоренившимся, что побеги его выросли в ее сердце».

Совращение Клариссы Ловласом, – рассматриваемое в общей идейной перспективе просветительского романа, – приобретает, таким образом, философско-этическое значение сво-

его рода эксперимента над «человеческой природой». «A test; a trial» – выражения, которыми постоянно пользуется в этой связи сам Ловлас.

Самонадеянное представление Ловласа о всеобщей «подлости», «подкупности» и «развращаемости» человеческой натуры терпит полное крушение в этом эксперименте. К Клариссе неприменима выработанная Ловласом система коррупции. «Чем могу я соблазнить ее? – в недоумении спрашивает он. – Богатством? Богатство... она презирует, зная, что это такое». Драгоценностями? Но украшения в ее глазах не имеют цены. Любовью? «Но если она и способна любить, то, кажется, лишь под таким контролем благоразумия, что, боюсь, нельзя рассчитывать даже на минутную неосторожность» (VIII, 242–243).

В характере Клариссы, таким образом, как бы реабилитируется «человеческая природа», несправедливо приниженная цинической этикой Ловласа и его учителей. Торжество ее добродетели служит не только проповеди филистерско-буржуазной морали воздержания, но и утверждению гуманистической просветительской этики, провозглашающей добродетель естественным свойством человека.

<...>

Известно, с каким волнением ожидали английские читатели выхода последних томов «Клариссы», чтобы узнать, как решится судьба героини. Сколько письменных и устных просьб, советов, увещаний, жалоб, даже угроз было пущено в ход, чтобы заставить Ричардсона завершить роман счастливым концом! Об этом умолял даже недавний антагонист Ричардсона, насмешник Фильдинг. Но Ричардсон остался непоколебимым. Более того, он настаивал на том, что трагический конец «Клариссы» – по-своему очень «счастливый» конец. Если «Памела», как гласил подзаголовок этого романа, олицетворяла собой, по замыслу автора, «вознагражденную добродетель», то Кларисса представляла собой в глазах Ричардсона добродетель торжествующую.

Какую бы роль ни играли в романе Ричардсона религиозные упования на загробный мир, судьба его героев решалась здесь, на земле. Здесь, на земле, торжествовала добродетель Клариссы, здесь, на земле, терпел поражение, запутавшись в собственных эгоистических кознях, Ловлас.

С замечательной для своего времени смелостью Ричардсон заставил свою героиню пренебречь в решении собственной судьбы всеми привычными компромиссными нормами буржуазной морали. Судиться с обидчиком? «Поправить» дело законным браком? – оба пути с презрением отвергаются Клариссой. <...> Изнасилованная, опозоренная, всеми отвергнутая, она отклоняет всякий компромисс, всякое примирение, ибо насилие не смогло ни осквернить ее духовной чистоты, ни сломить ее непреклонную волю. Напрасно потрясенный Ловлас, его знатные родственники, наконец, даже ее собственные друзья убеждают Клариссу согласиться на брак с ним. Она умирает одинокая, измученная, и все же счастливая, в гордом сознании своей внутренней свободы и чистоты, не запятнанной сообщничеством с грехом.

В задуманном таким образом характере Клариссы было бесспорно своеобразное величие. Бальзак находил его неповторимым. «У Клариссы, этого прекрасного образца страстной добродетели, есть черты чистоты, приводящей в отчаяние»<sup>10</sup>, – писал он в предисловии к «Человеческой комедии».

<...>

Идеал «человеческой природы», для Ричардсона, предполагает гармоническое сотрудничество сердца и разума под верховным руководством последнего. В образе Клариссы проявляются героические естественные возможности, заложенные в неиспорченной человеческой натуре. <...>

В образе Ловласа, напротив, представлены естественные дарования человека, развращенные и обращенные во зло. Но и его фигура носит титанический характер. Ей, в сущности, тесно в рамках частного быта. Ловлас постоянно уподобляет себя то Юлию Цезарю, то Ганнибалу, то

Петру I – великим политикам и стратегам, и Ричардсон как бы санкционирует эти сравнения. По характеристике Дружинина, письма Ловласа – «апофеоз гордости и юношеского доверия к своим силам»<sup>11</sup>.

Его «естественное достоинство», его «обманчивая мягкость» указывают, по мнению Клариссы, «что он был *рожден* невинным... что он не был *от природы* тем жестоким, буйным, необузданным существом, каким сделало его дурное общество!» (VII, 379); он наделен от природы «необычайными дарованиями», «он достиг бы совершенства во всем, за что бы ни взялся; и мог бы быть человеком необычайным и совершать необычайные дела» (VII, 196).

В духе просветительского гуманизма Кларисса объясняет пороки Ловласа дурным воспитанием. «Его воспитание, должно быть, было ошибочно. Его естественным склонностям, мне думается, не уделялось достаточного внимания. Его, возможно... побуждали к добрым и благодетельным поступкам; но я подозреваю, не из *должных мотивов*. В противном случае, его великодушие не ограничивалось бы *гордостью*, но превратилось бы в *человечность*; он был бы благороден во всем и делал бы добро ради него самого» (VIII, 343). Эта мысль, проходящая через весь роман, придает особый трагизм образу Ловласа. В его душе разыгрывается непрерывная борьба противоположных побуждений. Он сам насильственно подавляет в себе благородные порывы естественного великодушия. В одном из писем к Бельфорду он рассказывает, как только что убил свою совесть, – она лежит зарезанная, в луже крови. Все силы своего изобретательного, тонкого, проницательного ума он тратит на завершение своей интриги, с упоением сравнивая себя то с полководцем, задумавшим победоносную кампанию, то с минером, ведущим подкоп против неприятеля, то с ловким птицеловом, то, наконец, с пауком, подстерегающим муху, пока не выясняется – слишком поздно, – что, погубив Клариссу, он погубил и собственное счастье. «*Человеку в десять раз труднее быть злым, чем быть добрым*

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.