

Российские
ропилен

Леонид ПИНСКИЙ

Реализм эпохи
Возрождения



Российские Пропилеи

Леонид Пинский

Реализм эпохи Возрождения

«ЦГИ Принт»

2015

УДК 1 (091)
ББК 87.3

Пинский Л. Е.

Реализм эпохи Возрождения / Л. Е. Пинский — «ЦГИ Принт»,
2015 — (Российские Пропилеи)

Выдающийся исследователь, признанный знаток европейской классики, Л. Е. Пинский (1906–1981) обнаруживает в этой книге присущие ему богатство и оригинальность мыслей, глубокое чувство формы и тонкий вкус. Очерки, вошедшие в книгу, посвящены реализму эпохи Возрождения как этапу в истории реализма. Автор анализирует крупнейшие литературные памятники, проблемы, связанные с их оценкой (комическое у Рабле, историческое содержание трагедии Шекспира, значение донкихотской ситуации), выясняет общую природу реализма Возрождения, его основные темы. Вершины гуманизма XVI века – Эразм, Рабле, Шекспир, Сервантес – в наиболее характерной форме представляют реализм Возрождения во всем его историческом своеобразии.

УДК 1 (091)
ББК 87.3

© Пинский Л. Е., 2015
© ЦГИ Принт, 2015

Содержание

От автора	6
Реализм Возрождения	8
I. Возрождение и гуманизм	8
II. Этапы и жанры	13
III. Тема и ее эволюция	18
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Леонид Ефимович Пинский

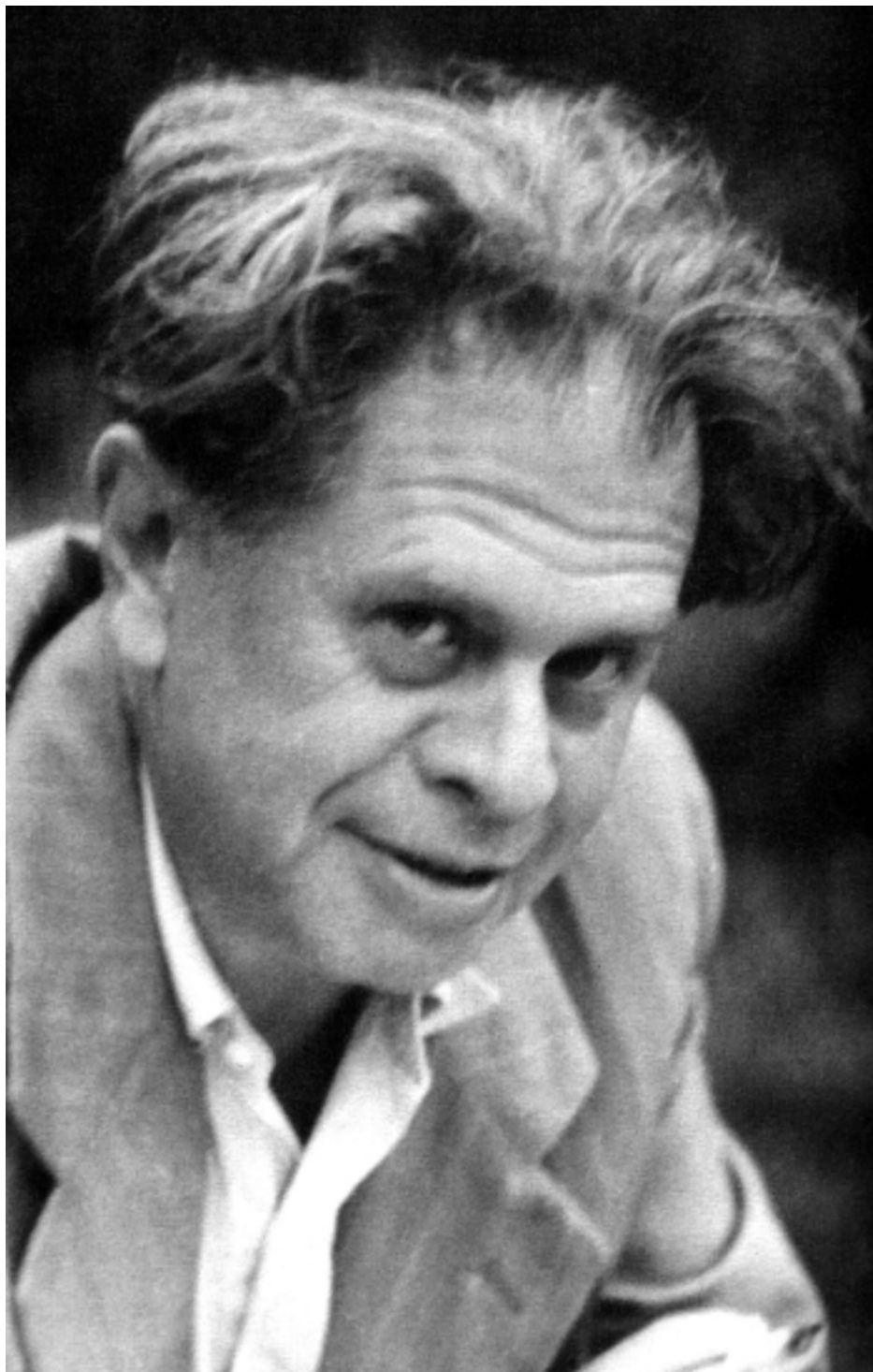
Реализм эпохи Возрождения

© С. Я. Левит, составление серии, 2015

© Л. Д. Мазур, правообладатель, 2015

© «Центр гуманитарных инициатив», 2015

От автора



Очерки, вошедшие в эту книгу, посвящены реализму эпохи Возрождения как этапу в истории реализма. Несмотря на ряд ценных монографий и множество статей как об отдельных писателях, так и литературе этой эпохи в целом, своеобразие ренессансного реализма, его отличие от реализма иных эпох, в нашей критике еще мало выяснено. Содействовать восполнению этого пробела – цель этой книги.

От анализа крупнейших литературных памятников или, точнее, отдельных проблем, связанных с их оценкой (комическое у Рабле, историческое содержание трагедии Шекспира, значение донкихотской ситуации), к выяснению общей природы реализма Возрождения, его основной темы, его понимания типического – такой путь исследования представлялся более плодотворным при недостаточной разработанности проблемы. Но отсюда и неизбежность ограничения тематики книги, которая не заменяет курса литературы и не претендует на полноту охвата художественной жизни, но лишь подготавливает материал для определения своеобразия данной художественной ступени.

Что касается отбора имен, то он не нуждается в особом обосновании. Эразм, Рабле, Шекспир и Сервантес – вершины гуманизма XVI века и его художественной мысли – в наиболее характерной форме представляют и реализм Возрождения во всем его историческом своеобразии. Небольшой очерк о знаменитых мемуарах Челлини, рассматриваемых в связи с ренессансной этикой «доблести», служит своего рода «фактографической» иллюстрацией к магистральной теме искусства этой эпохи.

В общей форме характеристика реализма Возрождения и его эволюции дана во вступительной статье.

Реализм Возрождения

I. Возрождение и гуманизм

Возрождением, или Ренессансом, называется в истории культуры стран Западной и Центральной Европы эпоха перехода от Средних веков к Новому времени.

Между средневековым и собственно буржуазным обществом лежит историческая полоса вызревания капиталистического уклада в недрах абсолютистского феодального строя. Эпоха Возрождения (начиная с середины XV–XVI века, а для Италии с XIV века) связана с началом этого процесса, с рождением капиталистической эры, так же как эпоха Просвещения (XVIII век) означает его конец. Аграрный переворот и переход от ремесла к мануфактуре; великие географические открытия и начало мировой торговли; победа королевской власти и образование современных национальных государств; начало книгопечатания, «открытие» античности и расцвет свободомыслия; возникновение протестантизма и утрата католической церковью монополии в духовной жизни; социальное потрясение Великой крестьянской войны и Нидерландской революции; начало естествознания, общественной мысли, искусства и литературы Нового времени – таковы основные черты «величайшего прогрессивного переворота, пережитого до того человечеством»¹.

«Вся эпоха Возрождения... была плодом развития городов»², где веками назревал этот переворот. Истории культуры Возрождения предшествует развитие с XII–XIII веков вольных городов-государств, духовная жизнь которых отмечена смелыми критическими и еретическими тенденциями, знаменовавшими кризис средневекового мировоззрения: «христианский индивидуализм» мистических течений в религии, «новый путь» в философии, расцвет сатирико-критических жанров в искусстве. Однако между христиански дуалистической, мятущейся мыслью позднего Средневековья и цельной, жизнерадостной светской мыслью Возрождения лежит заметная грань. Недаром гуманисты и художники Возрождения отворачиваются от бесплодной схоластики и «варварской» готики предыдущего периода, обращаясь к новым источникам – к изучению природы и античности. Сознвая историческую грань, отделяющую их от прошлого, итальянские гуманисты (историки Л. Бруни, Ф. Бондони) рассматривают его как завершившуюся эру, для которой вскоре находят термин «среднее время» или «средний век» (*media tempestas* или *medium aevum*) в отличие от античности и современной им эпохи. Название «Ренессанс» употреблено впервые Вазари в «Жизнеописаниях знаменитейших живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) для обозначения новой в истории изобразительного искусства фазы, возродившей после средневекового «упадка» античные нормы прекрасного, основанные на изучении природы и человека.

Как ни велико, однако, влияние античности на идеи Ренессанса, существо их к нему не сводится. Взгляд на Возрождение как «Возрождение классической древности» (название известной работы Г. Фойгта, 1859) давно признан слишком узким и неудовлетворительным. Кроме того, «интерес к античности» исторически шире, чем ренессансный антицизм. Авторитет Аристотеля и Платона, Вергилия и Овидия был достаточно велик уже в разные периоды Средневековья, а объем знакомства с античными текстами у Петрарки и Боккаччо, первых гуманистов Возрождения, не превосходил этих сведений у философов-схоластиков, у аверроистов и у Данте (правда, на протяжении XV–XVI веков знание древних значительно возросло). С другой стороны, культ греко-римской мысли характеризует и классицизм XVII столетия и

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. XIV. С. 476.

² Там же. С. 673.

век Просвещения, в особенности общественное сознание и искусство периода Французской революции («гражданский классицизм»). Каждый раз понимание античности и характер ориентации на «древних» при этом были различны и соответствовали потребностям собственной культуры. Эпоха Возрождения открывает в античной мысли ее «языческий» – в отличие от Средних веков – интерес к человеку и ко всему «посюстороннему», ее «гуманистическую» природу. Впоследствии, в XVII веке, Малерб, родоначальник французского классицизма, как и его современники, во имя «цивилизующей» рассудочной и регламентирующей античности, решительно отвергают Ронсара, вершину поэзии Возрождения, его язычески чувственную оду и ренессансно свободные нормы творчества, воспитанные на страстном изучении все той же античности.

Основополагающим для понимания Возрождения является его историческое место, отношение его идей к Средним векам и к Новому времени. Этот вопрос, раньше не вызывавший никаких сомнений, в современных буржуазных исследованиях о культуре Ренессанса предельно запутан. Уже с XVIII века устанавливается взгляд на эпоху Возрождения как на начало Нового времени. Просветители часто усматривают в гуманистах XIV–XVI веков своих предшественников. Из борьбы партий в итальянских городах-государствах Кондорсе выводит возникновение критической мысли. Гегель в «Философии истории» называет эпоху Возрождения «утренней зарей» современной культуры. Противопоставление Ренессанса Средним векам становится в XIX веке общим местом, в особенности после французского историка Мишле. В труде Я. Буркхардта (1860)³, идеи которого надолго определили позиции исследователей, Возрождение по всем основным чертам (антитрадиционализм, индивидуализм, культ античности, интерес к природе и человеку, эстетизм, разрыв с христианством) выступает как антипод Средневековья.

Но уже эта работа обнаруживает упадок историзма в либерально-позитивистическом подходе к Возрождению, которое описано у Буркхардта как статическая картина замкнутой культуры, а не как трехвековой процесс развития Италии в его возникновении и дальнейшей трансформации. Скрытая тенденция Буркхардта – понимание культуры Италии XIV–XVI веков как некоего идеального прообраза нормального и «естественного» буржуазного общества, свободного от примитивной корпоративности, от христианской, да и любой морали, ограничивающей личность, и от прочей средневековой отсталости. У новейших последователей Буркхардта эта концепция все чаще приводит к «социологическим» аналогиям между XVI и XX веками, к сближению индивидуализма Возрождения с антисоциальным аморализмом и ницшеанским культом «эстетически рафинированной бестии», к отождествлению централизации политической жизни в XVI веке с тоталитарными тенденциями эпохи империализма и т. д. Цель подобной модернизации Возрождения – установление вечного «ритма» в развитии общества, иначе говоря, апология капитализма⁴.

Второе направление в работах о культуре Возрождения, откровенно реакционное, зарождается еще во второй половине XIX века (Патер, Герцони), но начинает задавать тон преимущественно после Первой мировой войны и Октябрьской революции (Бурдах, Хёйзинга, Жильсон, Нордстрём, Февр, Лаведан, Торндайк и др.). Отвергая революционные изменения в истории идей и придерживаясь «постепенного» эволюционизма, представители этого направления находят все основные принципы философии и искусства Ренессанса уже в Средних веках, начиная с XII–XIII веков. Искусство XV–XVI веков в Европе, оказывается, в основном еще продолжает готику, так же как благочестивый «христианский гуманизм» развивает религиозный индивидуализм средневековых мистиков. Культура Возрождения якобы была лишь поздним цветением, бабьим летом или, по выражению Патера, «второй жатвой» Средневеко-

³ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. XIV. С. 673.

⁴ См.: Martin A. Soziologie der Renaissance. Zur Physiognomik und Rhythmik der bürgerlichen Kultur. Stuttgart, 1932.

вья и не создала в сфере мысли по сути ничего качественно нового. Поэтому не Италия XIV–XVI веков, а Франция XII–XIII веков будто бы является родиной Ренессанса. Цель подобной «медиевизации» Возрождения – доказать, что великое искусство Ренессанса и его мысль, как все великое и творческое, рождается лишь в лоне христианской церкви (неотомизм).

Переходная природа Возрождения дает, таким образом, повод для двоякого рода искажений его источников и исторической роли. Но своеобразие идей этой эпохи не сводимо ни к нормально-буржуазному, ни тем более к средневековому мышлению. «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными»⁵. Двуединое определение Энгельса относится не только к типу человека эпохи Ренессанса, но и ко всей культуре, развивавшейся «в обстановке всеобщей революции». Отсюда стихийная диалектика на отпавном этапе нового естествознания, идея «борьбы и совпадения противоположностей» в натурфилософии XV–XVI веков (Николай Кузанский, Кардано, Телезио, Дж. Бруно), живое чувство движения и всеобщей взаимосвязи в природе – в отличие, с одной стороны, от рассудочной схоластики Средневековья, а с другой – от дуализма и механицизма в науке XVII–XVIII веков, которая была заложена смелыми исканиями и «открытием мира» в эпоху Возрождения. Однако стремление к цельной и универсальной картине космоса – без вмешательства Божьего промысла – наталкивалось у мыслителей Возрождения на недостаток реальных знаний, которые часто подменяются поэтическими аналогиями, наивными антропоморфическими и мистическими догадками (учение о «мировой душе», о «жизненной силе», натурфилософски проходящей все ступени от неорганического мира до человека, о Всецелом Бытии). Враждебная старой догматике, проникнутая верой в разум, в закономерность мира и в опыт, «мать науки» – натурфилософия Возрождения стоит перед еще не изученным миром, полным тайн. Неумная любознательность побуждает выдающихся мыслителей от Пико делла Мирандола и до Кампанеллы обратиться к каббале, магии и другим «тайным наукам», к народной медицине, которую знаменитый ученый и врач XVI века Парацельс ставит выше официальной. В легенде о Фаусте, сложившейся в конце эпохи Возрождения, увековечен тогдашний тип полуученого-полуфантаста, «овеянного авантюрным духом времени». Смешение рациональных представлений с наивной фантастикой отличает мышление этой эпохи от позднейшего, более систематичного и научного по методу.

Тяготение к сближению противоположных начал, к поэтически цельному и универсальному творчеству свойственно также литературе Возрождения. В ней отчетливо выступают две борющиеся традиции (отчасти унаследованные от Средних веков) – народной и, восходящей к античности, ученой поэзии, – традиции, часто различные даже по языку (например, видные поэты Понтано в Италии, Секундо в Голландии писали на латинском языке). Однако во всех наиболее значительных и памятных для потомства художественных созданиях эпохи эти традиции сочетаются. Передовая культурная мысль находит здесь глубоко народную форму выражения, особенно в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле, в «Дон Кихоте» Сервантеса, в драматургии Шекспира, Марло и Грина. Актуальные проблемы современности воплощены в образах и ситуациях, как бы выхваченных из народной жизни, античная традиция переплетается с народными верованиями и представлениями, с мотивами и приемами фольклора. Корни новеллы Ренессанса, начиная с Боккаччо и до Банделло в Италии, или у Маргариты Наваррской и Деперье во Франции, восходят к устному народному рассказу, идейно обогащенному и облагороженному в духе эстетики Возрождения. Фантастическая ренессансная поэма, проникнутая чувственным свободомыслием, вырастает в Италии на базе народной традиции «кантасториев», уличных певцов («Великий Моргайте» Пульчи, «Неистовый Роланд» Ариосто). Произведение Рабле – настоящая энциклопедия идей Возрождения в форме гротеска, выросшего из лубочного творчества. Далекая от средневековой наивной веры в сверхъестественное,

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. XIV. С. 476.

часто ироничная и сатирическая по тону, эта фантастика в литературе Ренессанса вызвана идеализированной, героической концепцией человека и антропоморфическими элементами в представлениях о космосе как живом целом. Мифологизация природы в лирике Ронсара или в комедии Шекспира обычно еще не является условным мифологическим «украшением» и стилистическим приемом, как позднее; она внутренне родственна языческому чувству природы в народном творчестве.

Колорит народной сатиры проникает даже в художественную публицистику на латинском языке – «Письма темных людей» и «Похвальное слово Глупости» Эразма Роттердамского связаны с позднесредневековой «литературой о глупцах». Через всю реалистическую литературу Возрождения проходит образ шута или безумца, устами которого говорит сама мудрость (новеллисты, Эразм, Рабле, Шекспир, Сервантес). Здравый смысл простых людей и свободомыслие культурных умов, критический взгляд на окружающее и утопические чаяния (литература Возрождения богата утопиями не менее, чем сатирой) тех и других здесь сходятся, обнаруживая стихийную диалектику сознания революционной эпохи (Монтень – «полузнание»). Если ближайший период рассудочного классицизма отвергает народное начало в литературе Возрождения за «неправильную» форму и «нецивилизованную» природу (его в XVII веке умеют ценить только немногие художники, например Мольер и Лафонтен), то с конца XVIII века Шекспир и Сервантес, а позже Рабле и полузабытый Ронсар «открываются» как непревзойденные образцы неисчерпаемо богатого поэтического творчества, как нормы народности в искусстве.

Во всех крупных странах Западной и Центральной Европы в эпоху Возрождения возникают первые национальные – по языку и по значению – литературы, в отличие от поэзии и литературы Средних веков, сословно-корпоративной, создававшейся на местных диалектах либо на латыни – языке церкви и ученых. Формируется живой литературный язык как фактор национальной консолидации в борьбе с засилием книжной латыни и в преодолении сословной изолированности. Несмотря на противодействие пуристов, провозвестников классицизма, писатели XVI века охотно черпают не только из письменных источников, но и из родников народной речи. Их язык отличается энергией, свежестью, смелостью новообразований и богатством весеннего половодья переходной поры.

Литература Возрождения неотделима от ведущего течения в духовной жизни этой эпохи – гуманизма, значение которого для художественного творчества XV–XVI веков такое же, как философии просветителей для литературы XVIII века. Роман Рабле и Сервантеса, драма Марло и Шекспира – писателей, которые не были «гуманистами» в специальном смысле слова, – находятся примерно в таком же отношении к идеям гуманизма, как роман Дефо и Филдинга, драма Бомарше и Шеридана к идеям философов-просветителей. Секуляризация духовной и общественной жизни, отрицание авторитета церкви и защита свободы мысли, разрушение сословных рамок и раскрепощение личности – таковы основные принципы гуманизма Возрождения. Будучи исторически предшественниками просветителей, гуманисты во многом отличаются от них во взгляде на человека и его место в обществе. Зарождающиеся новые социальные отношения еще не определились в это время как «отчужденные» от человека силы, объективная материя общественной жизни еще не выступила во «враждебной человеку» форме. Мысль Возрождения в трактовке природы человека поэтому еще чужда позднейшим противопоставлениям общественного, гражданского начала – началу личному, частноличному, «морального» человека – «естественному», противопоставлению «гражданина» – «буржуа» и тому подобным антиномиям, свойственным общественной мысли XVIII века. Гуманисты Ренессанса выдвигают, опираясь на греко-римскую культуру, идеал свободного и всесторонне развитого человека, которому ничто человеческое не чуждо. Защита личности и вера в «безграничные» ее способности – существо ренессансного гуманизма. (Более узкий «гуманизм» филологов, специалистов по изучению античных литератур, был у него на службе,

а отрыв от жизни кабинетных ученых, буквоедство педантов-латинистов навлекали на них насмешки самих же гуманистов, например Эразма, Монтеня, Дж. Бруно и др.)

Гуманистический индивидуализм как принцип жизни подсказан потребностями рождающегося буржуазного общества и выдвинут итальянскими мыслителями XIV–XV веков – идеологами первой капиталистической нации. Но в своей общей форме – вера в человека и защита его прав на развитие – он в это время еще лишен классового своекорыстия и усваивается образованными представителями разных классов, отвергающими косность и отсталость Средних веков. Гуманизм Возрождения поэтому социально и идейно крайне неоднороден. Например, в Германии периода Реформации он обнаруживает дворянскую (Гуттен), бюргерскую (Эразм) и народную (С. Франк) ориентацию. Если в Англии Т. Мор, осуждая бедственные для народа методы аграрного переворота, доводит гуманистическую защиту прав человека до социализма («Утопия», 1516), то в том же году в Италии его однолетка Б. Кастильоне, автор знаменитого в XVI веке этического трактата «Придворный», придает идеям гуманизма компромиссный характер, усматривая в блестящем, «всесторонне развитом» придворном воплощение гуманистического идеала личности (теории Эразма и Макиавелли). В процессе развития Возрождения народно-демократическая и придворно-аристократическая концепции все более расходятся, подготавливая борьбу реализма с придворным направлением в искусстве XVII века. Но ренессансный гуманизм даже в лице более демократических своих писателей, как правило, не доходит до сознательной поддержки движений революционных низов, оставаясь в пределах защиты свободного развития личности.

II. Этапы и жанры

В развитии культуры Возрождения, в частности искусства и литературы, различают два этапа: ранний и поздний.

Характерным жанром реалистической литературы раннего Возрождения – помимо лирики – была, начиная с «Декамерона» Боккаччо, новелла. Позднее Возрождение нашло себе наиболее яркое художественное выражение в английской драме конца XVI – начала XVII века, в особенности в трагедии Шекспира, а также в романе Сервантеса. Между основными двумя этапами можно выделить стадию «высокого» Возрождения, и наиболее выдающимся памятником расцвета гуманизма на этой стадии является произведение Рабле, а в художественной публицистике «Похвальное слово Глупости» Эразма Роттердамского. Историческое своеобразие реализма Возрождения и его эволюция яснее всего раскрываются на анализе высших его достижений. Впрочем, выделение высокого Возрождения в качестве особого периода до известной степени условно, так как почти о любом художнике и мыслителе эпохи, переходной по преимуществу, можно сказать, что он либо еще несколько архаичен и потому недостаточно показателен для «законченного» ренессансного понимания жизни, либо его идеи исторически уже перерастают типичные для культуры Ренессанса представления.

Искусство раннего Возрождения связано с расцветом позднесредневековой городской культуры, и предметом его изображения выступает человек, который сознательно или безотчетно преодолевает ограничения сословно-иерархического строя жизни.

Не случайно ведущим литературным жанром на этом этапе оказалась новелла. Рассказчики Ренессанса здесь на тысячах примеров показали, как постепенно освобождается человеческая инициатива. Жизненными основаниями этих рассказов являются случаи независимого поведения, ростки нового сознания как удивительный парадокс на фоне патриархальных нравов веками сложившейся культуры. Коллизии новелл при этом еще не имеют глубокого характера и обычно сводятся к устранению внешних препятствий (сословные преграды, формальные религиозные запреты, традиционные представления, которые становятся уже смешными предрассудками). Круг интересов горожанина, обычного героя новеллы, отличается трезвым, практическим взглядом на жизнь, его цели, по сравнению с литературным героем высокого и позднего Ренессанса, легко достижимы и отнюдь не утопичны. На стороне героя новеллы, так сказать, равно и логика и история; иначе говоря, и простой здравый смысл, и реальный ход времени.

Но если для сложных, драматических конфликтов между героем и обществом еще нет объективных условий, все же есть известная – чаще всего комическая – острота несоответствия между отдельными островками нового мира и основным массивом Средневековья, между свободными и традиционными представлениями. На этой остроте и новизне необычайного, парадоксального случая, на несложной коллизии с чисто внешними препятствиями построена остромуная малая повествовательная форма новеллы раннего Возрождения.

Коллизия меняется, когда мы переходим к позднему этапу и его реализму.

Если историческое значение эпохи Возрождения заключается в переходе от Средних веков к Новому времени, то для мышления позднего Возрождения характерно сознание того, что этот переход в основном уже состоялся, причем в направлении неблагоприятном для свободного развития человека. XVII век (его черты обозначаются значительно раньше), на пороге которого стоит позднее Возрождение, враждебен гуманистической концепции. В политическом отношении это век расцвета абсолютизма (при различных его модификациях в разных странах Европы), век системы государственной регламентации и опеки. В религиозной жизни это век окончательной победы Реформации в одних странах и контрреформации в других, причем и старая и новая церковь, находя поддержку в централизованных государствах, доби-

ваются официальной монополии – в противоположность религиозному брожению и расцвету свободомыслия предшествующей эпохи. Наконец социальный предпосылкой для идеала универсально развитой личности была в XVI веке незрелость экономической структуры нового общества. Многосторонность и силу характера «титанов» Возрождения, реального воплощения этого идеала, Энгельс объясняет тем, что «люди того времени не стали еще рабами разделения труда»⁶. Но со второй половины XVI века в Европе возникает и в XVII веке расцветает мануфактурное производство, впервые и уже в достаточно резкой степени основанное на этом рабстве.

Но если, таким образом, культура Ренессанса в основных чертах глубоко отличается от культуры XVII века, то, с другой стороны, первая исторически подготовила вторую; XVI век – эпоха становления абсолютизма, преобразования христианской церкви, возникновения капиталистического способа производства. Мыслители и художники этого века своей критикой устоев Средневековья и апологией человеческой личности способствовали формированию буржуазного общества, его политики, религии и экономики. Деятели Возрождения – это «люди, основавшие современное господство буржуазии»⁷, а для ближайшего периода – подготовившие относительное равновесие между буржуазией и дворянством в рамках абсолютистского национального государства.

В известной характеристике исторической основы Возрождения Энгельс отмечает многообразие политических устремлений этой переходной эпохи: «...В то время как буржуазия и дворянство еще ожесточенно боролись между собой, немецкая крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне... но за ними показались начатки современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах»⁸.

Гуманизм XV–XVI веков вырастает, таким образом, на почве всеобщего социального брожения. Характер всходов, путь к будущему еще не были окончательно детерминированы самой историей. Гуманистическая защита свободного и многостороннего развития была порождением эпохи, еще богатой различными возможностями развития, и общества «многостороннего» по своим перспективам. Принцип телемитов Рабле «делай что хочешь» стихийно выражал силу исторического момента, когда различные варианты общественного прогресса еще имели в жизни реальные основания, – разумеется, в неодинаковой степени.

Наоборот, к концу XVI века национальный путь развития для каждой страны так или иначе вполне определился: будь то французский классический тип абсолютизма, испанский, близкий к восточной деспотии, немецко-итальянский тип децентрализованных княжеств или, наконец, голландская буржуазная республика. Само разнообразие социально-политических форм XVII века, среди которых, однако, нет «плебейски-мюнцеровского» варианта, как бы подтвердило богатые потенции, которые заключала культура Ренессанса, но с тем, чтобы покончить с ними в каждой данной стране.

В этих условиях наступает кризис гуманизма Возрождения. Рушится оптимистическая вера в то, что возникающее новое общество благоприятно для свободного развития человека. Писатели позднего Возрождения продолжают начатую еще на раннем этапе борьбу с средневековой косностью и отсталостью, но более важной задачей для них становится критика нового рабства человека в буржуазном обществе. Отсюда одновременно антифеодальный и антикапиталистический пафос, свойственный всей гуманистической мысли, но преимущественно ее художественным вершинам на позднем этапе – Шекспиру и Сервантесу.

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. XIV. С. 476.

⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. XIV. С. 476.

⁸ Там же. С. 475.

Своеобразием этого этапа является, между прочим, то, что все сильнее обнаруживается компромисс между старым и новым миром, благодаря которому и смог победить строй абсолютизма, как феодальная форма государства, в которой созревали новые социальные отношения. Вот почему критика нового абсолютистско-буржуазного общества, критика культуры XVII века с точки зрения искажаемых буржуазным прогрессом идей гуманизма XVI века – лейтмотив почти всех трагедий Шекспира, – по форме часто напоминает развенчание устоев отжившего Средневековья, то есть основную тему литературы раннего Возрождения.

Например, в «Гамлете» коллизия строится на противопоставлении героя придворной среде. Но что собой представляет мир, с которым воюет Гамлет, – образ уходящего или нового общества? С кем Гамлет сталкивается – с еще живучим прошлым или с уже окрепнувшим будущим? Есть, казалось бы, ряд оснований утверждать первое. Либерально-буржуазная критика, явно модернизируя шекспировского героя, часто усматривала в нем интеллигента Нового времени, который задыхается в отсталой придворной среде. И действительно, Гамлет, передовой человек эпохи Возрождения, свободен от придворных условностей – не только от феодальных предрассудков, но и от связанных с ними доблестей: воинственный Фортинбрас кажется прямым потомком Роланда по сравнению с ним, скептиком и учеником Монтеня. И все же Гамлет не случайно роняет фразу: «У меня нет будущего», – ибо в мире короля Клавдия выступает враждебный гуманизму абсолютистский XVII век. Изысканные комплименты Осрика, угождение Полония, как и дисциплинированность Фортинбраса, представляют собой аристократическую интерпретацию того знаменательного обстоятельства, что складывается культура, регламентирующая поведение человека, утверждаются нормы приличия в быту, уже появился для всех обязательный закон «цивилизованного общества», которому человек – и в первую очередь придворный, слуга короля как главы нации – должен подчиняться. И придворный Розенкранц явно выражает политический принцип XVII века:

Монарх не может умереть один:
В своем паденье увлекает он
Все близкое, как горный водопад.
Он колесо гигантского размаха,
Стоящее на высоте горы.
И тысячи вещей прикреплены
К его огромным и могучим спицам.
Падет оно – ужасное паденье
Разделят с ним все вещи мелочные.
Еще монарх ни разу не вздыхал,
Чтобы народ с ним вместе не страдал.

Это уже формула абсолютизма, формула «короля-солнца».

До этой общегосударственной идеи – достижения культуры XVII века – Гамлет исторически *еще* не дорос. Отсюда прямота его натуры, независимость поведения, резкая до грубости речь, глубокий разлад с чуждым ему «цивилизованным» миром, где человек уже связан общественным положением, обезличен, «дегуманизован». В этом смысле принц датский близок патриархально-честному Кенту из «Короля Лира», независимому, прямодушному Кориолану, буйным феодалам хроник, с одной стороны, и шуту в комедии «Конец всему делу венец» или Оселку в «Как вам угодно» с их насмешками над придворными нравами, – с другой. Весь этот круг образов во главе с Гамлетом – каждый из них по-своему – выражает сильные и слабые стороны полупатриархального мира, еще не взятого в шоры абсолютизмом, еще не усвоившего «гражданской идеи» XVII–XVIII веков и отделения высокой сферы государственного и общественного от интересов частной и личной жизни как сферы низшей. Идеал Возрождения,

независимой и героически цельной натуры, враждебной «абстракции политического государства» (Маркс) и двоемирию человеческой жизни в буржуазном обществе, выступает в своем отношении к абсолютизму в значительной степени как принцип старого мира⁹.

Другой пример – Шейлок из «Венецианского купца». В его лице Шекспир изобразил новый тип буржуазии, представителя «накопляющего» богатство, в отличие от Антонио, олицетворения потребляющего и «наслаждающегося» богатства. На смену «царственному купцу», характерному для эпохи великих мореплаваний, на смену авантюрному, подверженному случайностям типу экономики, идет герой планомерного и систематического обогащения, деятельность которого проходит под эгидой абсолютистской законности. В образе скупого, жадного и фанатичного Шейлока, еврея и ростовщика, Шекспир – как это ощущалось и современниками и позднейшими читателями – косвенно метит и в английское пуританство, придавшее морали бережливости и накоплению характер фанатического культа. Влияние пуританства, которое осуждало этику Ренессанса за расточительство и «языческий» дух, возрастало к концу эпохи Возрождения, и исторически ему принадлежало будущее. Однако новая и по существу капиталистическая идеология рядилась в старые, «ветхозаветные» одежды – аскетизм буржуазного накопления по форме возрождал христианский культ аскетизма и догманистические нормы поведения Средних веков. Не случайна поэтому ошибка некоторых литературоведов, когда они усматривают в Шейлоке «известный слой» ростовщической буржуазии, пережиток Средневековья – интерпретация, при которой пропадает действительный исторический смысл столкновения между Антонио и Шейлоком, актуальность этой коллизии для судеб культуры Ренессанса в Англии.

Отсюда своеобразное и коренное противоречие, свойственное всему гуманизму Возрождения, но в особенности раскрывающееся на позднем, наиболее зрелом этапе. Переходная природа культуры Ренессанса ставит гуманизм в положение реалистической доктрины нового общества по отношению к старому средневековому – но также и утопической доктрины старого, еще полупатриархального общества по отношению к новому, капиталистическому.

Этим объясняется, почему, в отличие от новеллы раннего Ренессанса с ее ловким и изобретательным, проницательным и практичным героем (также у Рабле и в ранних комедиях Шекспира), позднее Возрождение обычно наделяет благородного героя, внутренне родственного автору, чертами наивной доверчивости (Отелло), непонимания собственнических вожделений у окружающих (Тимон Афинский), чертами старомодной патриархальности (Лир) и слепоты в идеализации себя и людей, доходящей до безумия (Дон Кихот). Гибель героев показывает иллюзорность вызванных ренессансным переворотом идей о «свободном» обществе, которое сменило Средневековье и односторонне их использовало. Эта гибель обнажает подлинную природу свободной деятельности как звериной борьбы за место в жизни. На этот раз исход столкновения между ренессансным героем и обществом зависит не от случайного стечения неблагоприятных обстоятельств, как в новеллах «Декамерона» с печальным концом, а от вполне закономерных социальных и исторических сил, которым герой шлет вызов своим поведением и всей своей натурой и которые неминуемо губят его. Художественное действие

⁹ «Абстракция государства как такового характерна лишь для нового времени, так как только для нового времени характерна абстракция частной жизни. Абстракция *политического государства* есть продукт современности. В средние века существовали крепостные, феодальное землевладение, ремесленная корпорация, корпорация ученых и т. д.; т. е. в средние века собственность, торговля, общность людей, человек имеют политический характер... Всякая частная сфера имеет здесь *политический* характер или является политической сферой; другими словами, политика является также характером частных сфер. В средние века политический строй есть строй частной собственности, но лишь потому, что строй частной собственности является политическим строем. В средние века народная жизнь и государственная жизнь тождественны. Человек является здесь действительным принципом государства, но это – *несвободный* человек... Абстрактная, рефлексированная противоположность возникла лишь в современном мире» (Маркс К. К критике гегелевской философии права. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-изд. Т. 1. С. 254–255).

теперь строится не на повествовании о необычайном событии или положении, а на изображении удивительного характера и своеобразных поступков.

Коллизия между героем и средой поэтому, в отличие от новеллы раннего Возрождения, носит на позднем этапе внутренний и глубоко драматический характер. Естественный, казалось бы, порядок вещей, нормальная человеческая логика – и историческое развитие общества, неумолимый ход жизни трагически противостоят друг другу. Этот конфликт и находит свое высшее отражение главным образом в драме – в трагедиях Шекспира и его современников.

Но что отличает трагедию позднего Ренессанса от театра XVII века (барокко и классицизма), тематика которого обычно те же противоречия рождения нового общества (возникновение отмечаемой Марксом противоположности между частной и политической сферой), что отличает Шекспира от почти его современников Кальдерона и Корнеля, – это эстетическое неприятие дуализма культуры XVII столетия, унижающей народную жизнь и нивелирующей человеческую личность. Представления Шекспира о нормальном обществе, о достойной человека жизни лежат в пределах того же Возрождения, историческую обреченность которого он уже сознает. Все эти Октавии, Фортинбрасы, Авфидии, победители, которые произносят в финалах трагедий примирительные, снисходительно-благосклонные речи над трупами павших героев, – торжествующий «семнадцатый век», почва для которого объективно подготовлена предыдущим веком, – остаются в этой роли холодными фигурами, эстетически неприемлемыми, хотя и оправданными и даже возвеличенными логически.

III. Тема и ее эволюция

Эпохи в истории искусства и в истории реализма отличаются друг от друга прежде всего своим художественным содержанием – магистральной темой искусства данного времени. Эта «тема времени», которая сознательно поставлена художником или безотчетно стоит перед ним и его аудиторией как нечто само собой разумеющееся, составляет основу частных тем отдельных произведений искусства, и в ней сказывается своеобразие художественного мышления эпохи.

Через всю литературу эпохи Возрождения проходит концепция человека как существа самостоятельного, с прекрасными от природы задатками, который поэтому не нуждается во внешних религиозных или сословных ограничениях, – поэтизация свободного человека. Литература, изобразительное искусство, вся культура Возрождения отмечены «открытием человека», открытием, повергающим художника этого времени в такое же изумление, как молодого Гамлета: «Какое образцовое создание человек! Как благороден разумом! Как безграничен способностями! Как значителен и чудесен в образе и движениях! В делах как подобен ангелу, в разумении Богу! Конец мира, венец всего живого!».

Разумеется, «открытие человека» в эпоху Возрождения не является чем-то абсолютным. Вся история искусства, рассматриваемая с этой стороны, предстает как история «открытий человека», каждый раз нового – в соответствии с новыми целями общества – понимания его «природы», каждый раз иного – в соответствии с иным опытом – постижения его возможностей. Развитие искусства, и в первую очередь реалистического, – история того, что в разное время и в различных направлениях искусства понималось под реальным человеком и его «настоящей» натурой, под художественно убедительным и правдоподобным ее изображением. Эта история тем самым подтверждает гуманистические представления о «неограниченной» природе человека и самого искусства: она доказывает, что «человеческая натура» как предмет искусства пребывает в непрерывном движении и перерастает представления о ней любой эпохи.

На заре капиталистической эры «открытие человека» означало борьбу за раскрепощение личности, доверие к свободному ее развитию. Эта тема составляет основное содержание ренессансной новеллы и поэмы, романа и драмы, лирики и публицистики. Для реализма Возрождения она играет такую же роль, как коллизия между личным и общественным, между «чувством» и «долгом» – для классицизма XVII–XVIII веков, как непримиримость «мечты» и «действительности», поэзии и правды – для романтизма, как тема разлагающего влияния буржуазного общества на человека и культуру – для критического реализма XIX–XX веков, как тема рождения нового мира и нового человека, борьба за новые отношения между людьми – в социалистическом искусстве нашей эпохи.

Характер художественного воплощения этой магистральной темы реализма Возрождения на протяжении почти трех веков от Петрарки и Боккаччо до Шекспира и Сервантеса различен и является своего рода художественной историей гуманизма Ренессанса.

Уже новеллы «Декамерона» по преимуществу посвящены ловким проделкам, остроумным ответам, неиссякаемой изобретательности, благодаря которой люди выпутываются из затруднительных положений. «Новое» в новелле – это чаще всего еще один удивительный случай, еще одно забавное положение, еще один вариант этой неисчерпаемой темы, всегда интересной для рассказчика и его аудитории. Отсюда и экстенсивность жанра – сборники в сто и несколько сот рассказов, начиная от Боккаччо и Саккетти и вплоть до Джиральди Чинтио и Банделло в XVI веке.

Тема человеческой предприимчивости – не открытие реализма Возрождения. Городская литература Средних веков (французские фавлю, немецкие шванки, итальянские новеллы)

изобилует рассказами о проделках коварных жен и плутнях духовных лиц, о ловких купцах и остроумных жонглерах. Но отношение практичного и насмешливого средневекового горожанина к ловкости и личным способностям, которые торжествуют над силой и сословными преимуществами, отношение к человеческой природе, которая выходит из отведенного традицией подчиненного положения, – двойственное: смесь явного восхищения с недоверием к аморальной личности, к раскованной бестии, порождаемой распадом сословного общества и патриархальной морали. Недаром главным героем этой сатирической литературы является хитрый и зловредный Лис Ренар – синтетический для эпохи художественный образ, настолько популярный, что, по свидетельству писателя XIII века, монахи охотнее расписывали свои кельи сюжетами приключений Лиса, чем житий святых.

От двойственности готического кризисного сознания «Декамерон», памятник раннего Ренессанса, отличается облагороженным представлением о человеке, более цельным мироощущением. Новелла Боккаччо отвергает не только аскетизм (антиклерикальные рассказы) и сословные предрассудки (рассказы, прославляющие мезальянс), но и грубый практицизм своих средневековых источников (рассказы о щедрых и великодушных делах).

Свободное чувство преображает неотесанного и придурковатого Чимоне, который, полюбив Ефигению, становится самым приятным и достойным юношей Кипра; «любовь более сильная, чем судьба, возбудительница дремотствующих умов, силой своей подняла эти доблести, объятые безжалостным мраком, к ясному свету» (Первая новелла пятого дня). Героиня повести Боккаччо «Фьяметта» рассказывает, как, полюбив, она почувствовала, что ей «весь мир стал нипочем, казалось, что я головой достигаю неба». Любовь возносит горожанку на такую высоту, что она может сравнивать свою судьбу с судьбой древних героинь. В поэме «Фьезоланские нимфы» пастух Африко, полюбив нимфу Мензолу, вступает в столкновение с самой Дианой, как богоборец, преступивший запрет, установленный богиней.

Но даже в ведущих произведениях раннего Возрождения идеализация свободного чувства еще в известной мере искусственна, и не случайно она выражается в недостаточно органичных внешних украшениях (утомительные периоды «Декамерона», риторические примеры из античности в «Фьяметте»). Тяготение к ораторской, искусно построенной речи, унаследованное от излюбленных античных образцов, вообще характерно для всей литературы Возрождения, для ее эстетики в обрисовке всесторонне развитого человека, которому присущ также дар красноречия. Впечатление книжной декламации, которое оставляют речи персонажей Боккаччо, когда они выражают свои чувства и доказывают свою правоту, создается из-за несоответствия между ограниченным содержанием образа и чрезмерно усложненной, самодовлеющей формой выражения. Круг интересов героя Боккаччо еще сравнительно узок, уровень его устремлений и дерзаний, как отмечено выше, еще невысок. По сравнению с трагедией, герой новеллы бюргерски разумен, осторожен и рассудочен. Ранний Ренессанс в литературе (и искусстве) как будто даже сознательно сохраняет за своими персонажами известную слабость как условие *человечности* и реализма. Это видно в «Фьяметте», в «Фьезоланских нимфах», а также в новеллах «Декамерона» с печальным исходом. Отсюда и установка на сочувствие и жалость. Введение к «Декамерону» начинается словами: «Соболезновать удрученным – человеческое свойство, и хотя оно пристало всякому, мы особенно ожидаем его от тех, которые сами нуждались в утешении и находили его в других... Я из числа таковых... Я воспламенен высокою благородною любовью, более чем, казалось бы, приличествует моему низменному положению» (последняя фраза достаточно показательна). Таково же начало «Фьяметты»: «Отрада жалоб у людей несчастных обыкновенно увеличивается, когда они рассказывают о своих чувствах или видят в ком-либо сочувствие...

В этой книге увидите вы жалкие слезы, порывистые вздохи, жалобные стоны». «Фьяметта», как и «Декамерон», обращена главным образом к женской аудитории, ибо «мужчины жестоки».

Рельеф образа героя смягчается, его характер и портрет Боккаччо часто наделяет чертами женственности. Таков Памфило в «Фьяметте» или Африко в «Фьезоланских нимфах»:

Мужчину не напоминал нимало
Ни бледный лик его, ни томный взор

(строфа ССХII).

Переодетый женщиной,
Он не мужчиной, женщиной смотрелся

(строфа ССХХVIII).

Достаточно сравнить нимфу-охотницу Мензолу у Боккаччо с аналогичными образами дев-воительниц Брадаманты или Марфисы у Ариосто, чтобы подметить эту тенденцию раннего Ренессанса.

Подобное понимание человечности и реализма связано в самой жизни с непреодоленной патриархальной скованностью, порождающей известное недоверие к героизации человека. Изобразительное искусство XIV–XV веков еще сохраняет элементы недостаточно уверенных, угловатых, трогательно робких контуров готической фигуры. Эстетика раннего Возрождения имеет исторические причины не доверять героической мощи в изображении человека. Еще свежи традиции рыцарского эпоса и романов Круглого стола, где за крайней идеализацией выступает защита грубой силы и прославление средневекового военного сословия. Заявление Фьяметты у Боккаччо звучит как бы полемически: «Вы здесь не найдете битв троянских, запятнанных кровью, но любовную повесть, полную нежной страсти». Шаг вперед в обрисовке всесторонней и свободной натуры мог быть сделан только благодаря временному ослаблению ее силы, значительности и высоты.

В развернутом виде тема реализма Возрождения выступает в произведении Рабле. Здесь она гротескно раскрыта уже в подзаголовке: «Книги, полные пантагрюэлизма», как предупреждает сам автор, то есть гуманизма. По безграничной вере в возможности ничем не связанного человека, по безусловному доверию к последствиям свободной инициативы, а значит, по «масштабу» своего оптимизма автор Телемского аббатства, пожалуй, единственная фигура в мировой литературе. Его роман наиболее полное и *цельное* выражение ренессансного гуманизма.

Тема самодетельной личности, порвавшей со старым рабством и еще не подозревающей об ограничениях, которые приносит новый порядок вещей, воплощена у Рабле прежде всего в двух основных образах – гармоничного Пантагрюэля и беспутного Панурга.

Эта пара – два полюса свободного поведения – неразрывно связана. Однажды встретив Панурга, Пантагрюэль полюбил его на всю жизнь, отныне они неразлучны. Сам автор «пантагрюэльских» книг в не меньшей мере проникается и «панурговским» принципом жизни, который определяет его единственный в своем роде творческий метод и колорит его гротеска. Как социальный тип, Панург представляет в историческом брожении Ренессанса народную основу, которая вышла из средневекового инертного состояния. В приятии Рабле – художником и мыслителем – панурговского начала, наиболее непосредственно и недвусмысленно обнажаются демократические корни гуманистической апологии свободного развития личности и общества.

Рабле с поразительной последовательностью, смелостью и широтой мысли, с жизнерадостным невозмутимым спокойствием, лежащим в основе его смеха, принимает то незавершенное, несоразмерное, уродливое, гротескное, что неизбежно сопутствует прогрессивному перевороту, движению жизни. Его читатели «пантагрюэльцы» должны все принимать с хорошей стороны, и прежде всего – проявления свободной натуры. «Пантагрюэль во всем видел

только одно хорошее, всякий поступок истолковывал в хорошую сторону... Ибо все блага, которые покрывает небо и содержит земля, не стоят того, чтобы волновать наши чувства и смущать наш разум» (Книга третья, глава вторая).

Последнее положение крайне важно для понимания мировоззрения Рабле и общей эволюции гуманистической мысли. Оно, как увидим дальше, станет исходным пунктом в развитии трагической темы у Шекспира. Рабле, последовательный сторонник освободительного движения Ренессанса, верит в гармонический исход свободной деятельности человека. Все циничное и необузданное является необходимым фактором разрушения старого мира и тем самым оправдано как момент в становлении свободного общества и свободной личности. Вечный пакостник, неуживчивый Панург (злые проделки которого над представителями любого порядка, старого или нового, вызывают явное восхищение автора) ведет себя в обществе пантагрюэльцев – в естественных, достойных человека условиях – как хороший товарищ, остроумный собеседник и «в целом прекрасный человек».

Свободному человеку в конечном счете присуща внутренняя уравновешенность, чувство меры, изнутри определяющее его естественное разумное поведение. Он поэтому не нуждается во внешнем регламенте и не выносит какой бы то ни было узды. Брат Жан, например, терпеть не может часов: «Я никогда не подчиняюсь часам; часы для человека, а не человек для часов». Если «в монастырях все размерено, ограничено и распределено по часам», то в Телемском аббатстве «указом будут воспрещены всякие часы». Но пэнтагрюэлизм, защита абсолютной свободы, имеет и свою «меру»: «пантагрюэльствуя, – говорит Рабле, – то есть в меру выпивая». Правда, «мера» здесь большая, и ее модель – безграничная по своим возможностям натура великанов: мера «хорошей выпивки», по Рабле, – «чтобы подошвы в ботинках набухли на полфута». Из подобной модели исходит гуманист Понократ в своей системе воспитания всесторонне развитого Гаргантюа. Эта система рассчитана на свободную и всеобъемлющую природу ученика, но в то же время обучение проходит по правильному расписанию.

Противоречие между свободными проявлениями натуры и соразмерностью правильной системы, между стихийными побуждениями личности и разумным устройством целого удивляет не только в педагогике и этике Рабле, но и в его картине совершенной организации общества.

Достаточно сопоставить в описании Телемского аббатства пятьдесят пятую и пятьдесят шестую главы с главой пятьдесят седьмой, чтобы обнаружить это сознательно допускаемое автором противоречие, которое должно само собой гармонично разрешиться. В первых двух главах, где речь идет о жилище и одежде телемитов, господствуют порядок, статут и правила: указывается, кто, где и как живет, убранство комнат, характер одежды в разные сезоны для мужчин и для женщин особо. Глава пятьдесят седьмая, под названием «Какой порядок был установлен в жизни телемитов», наоборот, открывается словами: «Вся их жизнь была подчинена не законам, уставам и правилам, но доброй и свободной воле. С постели вставали, когда заблагорассудится; пили, ели, работали, спали, когда приходила охота».

Гротеск «доброй» и одновременно «свободной» воли человека, как достаточного залога для гармонии между личностью и обществом, свидетельствует о менее глубоком проникновении в природу складывающихся социальных отношений у Рабле, по сравнению с трагиком Шекспиром, и о менее зрелой ступени культуры Возрождения во Франции 30-х годов XVI века, чем в Англии конца XVI – начала XVII века. Буржуазный прогресс создал почву для неограниченной свободы личности – и реальные факторы ее универсального ограничения. Иллюзорность идеала всесторонней свободы в обществе, построенном на частной собственности, понял уже современник Рабле – английский гуманист Т. Мор. Стихия личных свобод, игра сильных ренессансных страстей служили исторической формой кристаллизации буржуазного мира.

Но в фантастической идеализации свободы личности (принцип Телема «Делай что хочешь»), свободы, которая обернулась капиталистической несвободой, сказывался и реализм

гуманистической оценки человека, постижение тех действительно безграничных творческих сил, которые таит в себе раскрепощенная инициатива. Фантастика и реализм, поэтические предугадания и трезвое понимание дополняют друг друга в ренессансном видении жизни – и в этом тайна непреходящего обаяния искусства Возрождения, его «фантастического реализма». Идеализация человека соответствовала устремлениям эпохи, которая «нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености». Она определила и основную метафору произведения Рабле как повествования о великанах, о «титанах» в буквальном смысле слова.

Представление об уровне человеческих возможностей, а значит, и об эстетически нормальном, о масштабе человеческого образа в искусстве, на этом этапе иное по сравнению с ранним Возрождением. Не случайно со второй половины XV века – после долгой полосы упадка – возрождается интерес к героическим рыцарским сюжетам. Разумеется, юмористическая фантастика рыцарской поэмы Пульчи, Боярдо и Ариосто (не говоря уже о «конквистадорской» поэме Камозанса и Эрсильи, посвященной славным делам современников) качественно отличается по своему духу от старого феодального эпоса и рыцарского романа. Но несомненные пародийные элементы не определяют характера этой поэмы в целом, который свидетельствует о новом повышенном интересе к героическому, породившем и самый жанр. Авантюрный дух времени и его устремления нашли себе художественное выражение в этих героических сюжетах старого мира, переработанных заново и с гордостью за нового человека.

В произведении Рабле, которое, в отличие от рыцарской поэмы Ренессанса, реалистически изображает эти устремления времени, героический взгляд на человека выступает в образах великанов, соотнесенных с созданиями народной фантазии и древних легенд. Мы улыбаемся вместе с автором, когда свита Пантагрюэля устанавливает свою генеалогию от мифических героев античности в эпизоде, где Панургу с тремя товарищами удалось побить шестьсот шестьдесят рыцарей Анарха. Оказывается, что Эстен ведет свой род от Геркулеса, Карпалим – от амазонки Камиллы, Эпистемон – от Синона, а Панург – от Зопира. Улыбка здесь (так же, как и в поэме Пульчи и Ариосто) вызвана гротескным сближением исторически различных типов героики. Но доблесть пантагрюэльцев, например брата Жана, когда он заявляет: «Если я днем не совершу какого-либо геройского поступка – ночью я не могу спать», – не вызывает у читателя сомнений.

Дальнейшее развитие тема реализма Возрождения находит в драме Шекспира.

Ранние комедии и хроники Шекспира еще входят в круг искусства высокого Ренессанса. Мир замка Бельмонт в «Венецианском купце» и душа этого мира Порция представляют расцветший, свободный мир Возрождения. Для темы творчества Шекспира в первом периоде, быть может, наиболее показательна комедия «Сон в летнюю ночь», где конфликты свободных чувств у свободных людей разрешаются сами собой, без постороннего вмешательства, магической «природой» в благополучной, примиряющей всех антагонистов развязке. Юмор комедий Шекспира и комических сцен хроник, сохраняя особый оттенок, близок по своей основе к смеху Рабле изображением комической игры стихийной и откровенной природы в человеческой натуре (Панург и Фальстаф).

Но поздние комедии Шекспира отличаются от жизнерадостного тона «Гаргантюа и Пантагрюэля» элегическим налетом. Меланхолические герои – Антонио в «Венецианском купце» и Жак в комедии «Как вам это понравится?», образы Орlando и герцога в этой же комедии уже предвещают закат мира Возрождения. В первой из этих пьес Порция ловким трюком (в духе гуманизма, издевательским по отношению к формальному праву) спасает положение, хотя по ходу действия победа скорее должна была бы достаться Шейлоку. Но уже во второй, более поздней комедии, счастливая развязка совершенно случайна¹⁰. Телесное аббатство, отделен-

¹⁰ Характерно, что в повестях Лоджа и Чосера, у которых Шекспир нашел фабулу своей комедии, изгнанные несправедливо

ное стенами от патриархального отсталого мира, находится в центре событий раблезианской хроники и служит маяком для рождающейся новой культуры. У Шекспира ренессансное общество Арденнского леса пребывает в изгнании, на отшибе жизни, оно оттеснено историей на задний план.

Кризис гуманизма Возрождения отразился наиболее полно в великих трагедиях Шекспира, определив их место в эволюции художественной мысли эпохи.

Драма Шекспира, в частности его трагедия, ярче всего показывает своеобразие художественной темы в реализме Возрождения. Материал трагедии Шекспира, ее сюжет, обоснование развития страсти, сама идея трагедии становятся загадочными, если отвлечься от того, что интересовало ренессансного художника и его аудиторию в судьбе Гамлета, Отелло, Лира или Макбета. Каждый из этих героев для зрителей шекспировского театра прежде всего «человек во всем значении слова», как замечает Гамлет о своем отце, нормальный, свободный, естественный человек, наделенный огромной энергией и высоким сознанием своей ценности как человеческой личности. Всесторонний «герой» – вершина пирамиды, основанием которой служит вся «натура человека», а не одна грань этой натуры, одна какая-либо страсть. Энергия героя аккумулируется в известной страсти лишь постепенно, в ходе трагедии. Только поэтому судьба героя – отнюдь не мономана, но скорее «всякого человека» (*every man*, как в средневековом театре), от которого он отличается только большей силой и высотой характера, – могла увлекать аудиторию Возрождения и представляет общечеловеческий интерес. Идеализация не только не умаляет типичности героя, но является условием яркого выражения его человечности. Родовое, типичное (человек) и особенное, индивидуальное (личность) сливаются в *человеческой личности* героя как норме естественной натуры.

Поэтому несостоятелен чисто психологический подход к трагедиям Шекспира, когда в теме «Гамлета», «Отелло», «Лира», «Макбета», «Тимона Афинского» усматривают изображение особой страсти или особого склада характера. При таком подходе неизбежна искусственность в определении характера героя, который, как давно замечено, всегда у Шекспира многогранен, ренессансно всесторонен, как «всякий человек» (в идеальном смысле). Версии «слабовольного» Гамлета и «ревнивого» Отелло оказались поэтому неудовлетворительными. Если «Король Лир» – это только трагедия «отцовского чувства», то сцена завязки, где поведение Лира противоречит психологии любящего отца, бессмысленна, как полагал Гёте. Кто-то заметил, что для роли главного героя в «Отелло», как трагедии ревности, скорее подошел бы подозрительный и мстительный Яго, чем доверчивый, благородный мавр. С тем же правом можно сказать, что и для трагедии отцовского чувства больше подошел бы в роли главного героя чадолюбивый и слабохарактерный Глостер, для изображения страсти честолюбия – непреклонная леди Макбет, а для страсти мизантропии – человеконенавистник Алемант, а не Тимон. Страсть шекспировского героя – не изначальная черта его натуры и не задана с самого начала, как в испанских трагедиях «ревности и чести». Она *возникает* в ходе действия как временный аффект, ослепляющий героя, как форма развития иной, собственно ренессансной темы – изображения свободной человеческой личности, ее возможностей, дерзаний и гибели в столкновении с бесчеловечным обществом.

Но так же несостоятелен и бытовавший в свое время социологический подход к этим трагедиям, когда режиссер или критик, стремясь отойти от традиционного психологического понимания и стать на историческую почву, выдвигал на первый план политическую мысль Шекспира в связи с проблематикой государства XVI–XVII веков. Так, например, в 30-х годах пытались интерпретировать «Гамлета» на сцене как драму «борьбы за престол» («Быть или не

герцог и прототипы Орlando под конец побеждают своих врагов. Шекспир, беря под сомнение реальность «торжества добра над злом», опускает момент решительной схватки, иронически неожиданно разрешая коллизию ничем не мотивированным добровольным раскаянием врага.

быть»... королем), а основной темой «Короля Лира» один известный критик считал защиту политической централизации и изображение того, «как вредно дробить государство на куски».

При таком подходе к теме Шекспира умалется живой интерес, который сохраняет его трагедия для потомства. К тому же при этом отвлекаются и от характерного для эпохи Возрождения интереса к человеческой личности как высшей ценности и основного предмета искусства. Иначе говоря, этот мнимый, модернизирующий историзм игнорирует историческое своеобразие гуманистического реализма Возрождения.

Вообразим, однако, что у Лира не три дочери, а только две: Гонерилья и Корделия. Ответ Корделии не удовлетворил короля, и он отдает все королевство Гонерилье. Изменилось бы что-нибудь в судьбе Лира? Он подвергся бы тем же унижениям, так же скитался бы в степи, горечь обиды была бы еще острее, неблагодарность дочери еще более чудовищной. Глостер, – параллельный Лиру образ, у которого только два сына, – разделяет его судьбу. Трагедия, таким образом, сохранила бы свою остроту, несколько изменившись в деталях (не было бы заигрывания Эдмунда с двумя сестрами и т. п.), хотя единство государства не было бы нарушено.

Теперь вообразим другой вариант. У короля Лира, как показано в трагедии, три дочери, но после ответа Корделии Лир оставляет себе предназначенную ей треть государства. В этом случае король не мог бы оказаться нищим, безумие и сцены в степи немыслимы, и трагедии *нет*, хотя «кусков государства» не два, а целых три. И если бы у Лира было, как у Даная, пятьдесят дочерей, оставь он себе хоть одну пятидесятую часть государства, – ситуация этой трагедии уже невозможна, хотя «дробить государство» на пятьдесят «кусков», что и говорить, нехорошо.

Нетрудно заметить, что трагедия «Отелло» сохраняется и без героя-мавра, что роль расового момента в интриге отнюдь не решающая, так как перед нами трагедия человека Возрождения, а не мавра в европейском обществе (которое, к слову сказать, в лице венецианского сената умеет ценить его заслуги).

Шекспир-трагик еще не исходит в своей поэтической теме из безличного государства, общественного долга и тому подобных начал, стоящих над героем и введенных в поэзию классицизмом как художественное завоевание Нового времени. Он только подводит мысль читателя к этим началам, как определяющим условиям человеческой жизни. Тема Шекспира еще не выступает *непосредственно* как социально-историческая тема, характерная для новейшей драмы, хотя проблематика его трагедии с замечательным реализмом отражает социальную жизнь его эпохи. Именно в том, как Шекспир обосновывает трагедию человеческих чувств, мы видим его глубокий интерес к материальным коллизиям, к социальным проблемам века. Ведь сама идея свободного, ничем не скованного, сильного и прекрасного человека возникла из того социального переворота, из тех великих исторических изменений, которые поставили умы Возрождения перед необходимостью оценить происходящий социальный процесс, разобравшись в том, что он сулит для расцвета человеческой личности.

Тема Шекспира, как и мышление всего гуманизма, носит «антропологический» характер. Шекспир исходит в своих трагедиях из возможностей свободного человека, идеализированного в духе Ренессанса до уровня героя. Трагедия Шекспира основана на гибели этого героя в связи с торжеством устоев нового буржуазного и абсолютистского общества.

Анализ развития магистральной темы творчества зрелого Шекспира (и темы всего позднего Возрождения) удобнее всего начать с «Отелло».

В первых двух действиях трагедии Отелло воплощает то представление о человеке, к которому пришел *высокий* Ренессанс. Это – гуманистическая вера в человека как творца своей судьбы, вера в «пантагрюэльски» гармоническое проявление естественных, свободных страстей.

Первое действие построено на характерном уже для новеллы раннего Ренессанса мотиве неравного брака и любви, преодолевающей внешние преграды. В сдержанном, полном внут-

ренного достоинства поведении Отелло на совете сенаторов (конфликт с Бранцио), в его красноречии (хотя он скромно отказывает себе в ораторских талантах) мы узнаем уверенную, основанную на здравом смысле, логику декамероновских молодых людей по отношению к прошлому и его предрассудкам. Свободному человеку присуща внутренняя дисциплина: отправление на остров Кипр после первой брачной ночи показывает, как велико у Отелло сознание долга перед республикой, на службе у которой он состоит. Это долг и страсть одновременно, долг деятельной и значительной натуры, который еще не поставлен, как позднее в трагедии барокко и классицизма, на более высокую ступень в иерархии ценностей, чем страсть к Дездемоне. В этом долге нет оттенка аскетизма. Долг не помешает Отелло впоследствии, когда развернутся события трагедии, забыть и о своем ранге, и о республике, и обо всем на свете, – что было бы совершенно невозможно у Корнелия и Расина. С точки зрения эстетики XVII века Отелло – недостойный герой и плохой военачальник. Отъезд на Кипр не ограничение себя, а, наоборот, форма проявления всесторонней натуры.

Но самое главное – Отелло крайне доверчив.

Яго

Людам надо б
Всегда быть тем, чем кажутся они,
А тем, чем быть не могут, не казаться.

Отелло

Да, я с тобой согласен, надо б людам
Всегда быть тем, чем кажутся они.

Доверчивость Отелло – доверчивость ренессансного сознания, его идеализирующий, наивный взгляд на рождающийся мир, незнание «хитрости» жизненного процесса, неведение подлинного лица того общества, членом которого герой уже является.

Но вот Отелло приходит в столкновение с жизнью, с миром таких же свободных, как он, индивидов, с борьбой антагонистических интересов, с миром Яго, Кассио, Родриго.

И прежде всего – Яго. Он такой же человек Возрождения, как и Отелло. Это «человек, обязанный всем самому себе» (self made man), исповедующий тот официальный и в наши дни в буржуазном обществе идеал личности, который впервые прославили гуманисты Возрождения в своей этике «доблести» (virtù). «Быть таким или иным – зависит от нас самих, – учит Яго. – Наше тело – наш сад, а наша воля – садовник в нем. Захотим ли мы посадить там крапиву или посеять салат, тмин; захотим ли украсить этот сад одним родом трав или несколькими; захотим ли запустить его по бездействию или обработать с заботливостью – всегда сила и распорядительная власть для этого лежит в нашей воле».

Но если в образе благородного Отелло воплощено раскрепощение человеческой инициативы, которое принес с собой ренессансный переворот, то в циничном Яго выступает сопутствующий этому раскрепощению распад социальных связей, открытый эгоизм рождающейся капиталистической эры. Отрицательный герой трагедии представляет поэтому более опытное сознание этого общества, он лишен не только патриархальных предрассудков, но и гуманистической веры в благородство человека. В лице Яго индивидуализм Возрождения, осознав себя как принцип буржуазного «личного интереса», отказывается от наивного идеализирующего взгляда на человеческую природу.

Та, которая прекрасна и при этом не горда
И, владея даром слова, не болтает никогда;

Та, которая богата, но простые носит платья
и т. д.

Короче, замечает Яго, идеальная «женщина, действительно стоящая восхваления», «может быть пригодна лишь на то, чтобы выкармливать глупцов и записывать, сколько вышло пива в доме». Яго уже видит, что в итоге ренессансного переворота рождается не героическое, а мещанское общество и та сфера жизни, которая станет предметом бытового романа XVII–XVIII веков. В противоположность идеализирующему реализму Возрождения он настроен цинично:

Дездемона

А что ты написал бы,
Когда б тебе пришлось меня хвалить?

Яго

О добрая синьора, не просите
Меня о том: я *только и умею,*
Что осуждать.

На простодушного и прямого Отелло, который судит о других по себе и верит в человеческое благородство, Яго смотрит как на «глупца».

У мавра такой простой и добрый нрав,
Что честным он считает человеком
Умевшего прикинуться таким.
И за нос так водить его удобно,
Как глупого осла.

Сам Отелло вынужден признать перед смертью, что он был «глупец, глупец, глупец».

И поэтому он гибнет, опутанный замыслами Яго. Но и Яго – отрицательный вариант «свободной» натуры Возрождения – должен присутствовать при его смерти, *связанный* органами правосудия.

Большое, естественное чувство героя в антагонистическом мире «отъединившихся независимых атомов» превращает Отелло в слепое орудие «проклятого мерзавца». Принцип свободной жизни оказывается поэтому трагически несостоятельным. Доктрина Ренессанса в «Отелло» претерпевает кризис в результате объективных и субъективных причин: порочности общественных условий и донкихотской наивности самого героя.

Ведь если свобода выражается так, как у Отелло или Яго, – она нуждается во внешней узде. Если благородный герой не знает жизни, то общество должно в его же собственных интересах им руководить. Если страсти слепы (Отелло) или антисоциальны (Яго), то внешние нормы должны регулировать деятельность личности. Концепция свободной жизни Телемского аббатства Рабле, к которой Шекспир был так близок в период своих комедий, представляется теперь фантастической «сказкой в устах глупца» (как скажет перед смертью Макбет). Тем самым Шекспир приходит к регламентирующим принципам культуры XVII века. Эти принципы, однако, представлены в его ренессансной трагедии скорее как неизбежный логический вывод, чем как художественный образец нормальной достойной жизни, и его трагедия до конца выдержана в духе Возрождения.

В другом разрезе общая тема позднего Ренессанса выступает в «Короле Лире». Мир Лира, Корделии, Кента, Глостера и Эдгара – патриархальная, «веселая, старая Англия», наивная, беззаботная до распущенности. Гонерилья, надо полагать, не измышляет факты, укоряя своего отца в слишком свободном поведении его свиты.

Сто рыцарей здесь проживает с вами,
Сто рыцарей шумливых и безумных,
Готовых всякий день на пьянство, ссору
И уж успевших честный наш дворец
Своим примером превратить в таверну.

Лир отстаивает принцип «излишков» и удовлетворения всех потребностей (своего рода выражение ренессансной «всесторонности»).

О, не суди о нуждах. Жалкий нищий
Средь нищеты имеет свой избыток.
Дай человеку то лишь, без чего
Не может жить он, – ты его сравнишь
С животным.

Но Гонерилья требует ограничения свиты до пятидесяти человек, и шут, издеваясь над наивностью старого мира (к которому сам принадлежит), поет Лиру песенку:

Правды всей не болтай,
Свой достаток скрывай,
Денег в долг не давай
Да людей узнавай...
Меньше пей да гуляй,
По гостям не порхай, —
Вот тогда заживешь
И удачу найдешь.

Мир Лира простодушен и доверчив, как и Отелло.

Отец доверчив, брат мой прям по сердцу,
Над этой глупой честностью не трудно
Торжествовать, —

замечает Эдмунд, аналог Яго. Лир наивен в своих представлениях о себе и об окружающих. Он отождествляет сущность характера с внешним проявлением, слово с чувством. В этом смысл завязки, знаменитой первой сцены, обнажающей слепоту Лира не только как отца, но и как «свободной» личности. Он проникнут безусловной верой в себя, он «король с головы до ног» и всегда останется и для окружающих королем. Ход действия показывает ему, что он король, лишь пока у него есть королевство. Трагедия, это ясно всякому непредубежденному зрителю, основана не на том, что Лир разделил свое королевство, а на том, что он его отдал, что он лишился своего «богатства». Королевство Лира как «государство» не играет решающей роли в его судьбе. Патриархальный Лир, король сказочного старого времени, напоминает раблезианского доброго короля Грангузье, которого Пикрохоль называет «мужиком»: Лир делит свое государство между дочерьми, как богатый крестьянин делит в сказке свое имущество

(лучшая доля тому, кто удачно решит загадку). Лишь об этом трагическом заблуждении героя беспрестанно ему намекает своими репликами шут. Подобно самоуверенному Панургу, Лир полагает, что «человек стоит столько, во сколько сам себя ценит», но оказывается, что он стоит лишь столько, сколько имеет:

Для слепого року
В голяках нет проку.

Старый Лир, как герой сказки, играет своей судьбой, он уверен, что держит ее в руках. В духе характерных для эпохи Ренессанса рассуждений «о достоинстве человека», Лир считает, что человек сам «чертит границу своей деятельности» и определяет свое место в жизни. Но трагедия показывает, что пресловутые возможности человека – это всего лишь его имущество, что поведение «свободных людей», например Гонерилы, Реганы, Эдмунда, определено извне, их материальным состоянием. В большей степени, чем иная трагедия Шекспира, «Король Лир» – трагедия человеческого достоинства, крушение наивных, исторически незрелых представлений гуманизма о «беспредельных» возможностях человека. Именно в этой трагедии выступают те внешние пределы, которые капитализм поставил «свободной личности», независимо от ее внутренних возможностей, иллюзорность свобод в родившемся новом мире.

Но в «Лире», уже с самого начала трагедии (в отличие от «Отелло»), показано, как наивность и незнание жизни превращают свободу в произвол, а героя в самодура – «трагическая вина» короля Лира.

В «Макбете» мрачные краски наиболее сгущены. Как и в «Отелло», развитие образа протагониста начинается с героического момента веры в себя и свою судьбу. Но это лишь момент – и вслед за ним аффект сразу выдвигает на первый план антисоциальную и губящую героя сторону свободы. Начала Отелло и Яго в Макбете сливаются. «Прекрасное – бесчестно, бесчестное – прекрасно», – восклицают ведьмы в первой сцене. Нигде у Шекспира высокое и низкое, героизм и преступность, свободные, изнутри идущие стимулы деятельности и мрачный эгоизм страстей не сближены так, как в этой трагедии о «злодее с душой великой» (Белинский), о человеке, рожденном для значительных дел и отданном во власть враждебных сил, которые, коренясь в его натуре, как бы стоят за его плечами и превращают его независимость в иллюзию, в «сказку». Лишь поэтому судьба Макбета стоит для Шекспира в одном ряду с судьбой других протагонистов. Монолог Макбета –

Так догорай, огарок!
Что жизнь? – Тень мимолетная, фигляр,
Неистово шумящий на подмостках
И через час забытый всеми, сказка
В устах глупца, богатая словами
И звоном фраз, но нищая значеньем, —

выражает глубокое разочарование и самого Шекспира – художника Возрождения, для которого представление о нормальной жизни неотделимо от социальных условий, благоприятных для доблестных дел.

В «Тимоне Афинском» доминирующая тема позднего Возрождения уже выступает почти с гротескной обнаженностью. Наивная доверчивость Тимона в начале трагедии, его фантастическая идеализация окружающей жизни здесь на грани комического (Тимон уже близок Дон Кихоту Сервантеса). Но заявление Тимона, что «человек, дающий с тем, чтобы получить обратно, себя назвать не может давшим», родственно по духу рассуждению Панурга о долгах как «естественном состоянии». «Мы рождены для благотворения, – говорит герой Шекспира, –

а что мы можем назвать своей полной собственностью, если не имущество наших друзей? О, какое драгоценное утешение заключается в мысли, что такое множество людей может, подобно братьям, располагать состоянием друг друга».

Под этим, пожалуй, подписался бы и беспечный мот Панург, которому Рабле вслед за Пантагрюэлем готов простить его шестьдесят три способа добывания денег, «из которых самым честным и самым обычным была простая кража», как и двести четырнадцать способов их растратить. Как ни далеки друг от друга эти два образа расточителей – забавный компаньон Пантагрюэля и трагический герой Шекспира, – в обоих случаях отношение автора к персонажу вытекает из концепции, в которой частная собственность еще не стала краеугольным камнем представлений о нормальной жизни, ее экономике и этике. Перед нами та идейная атмосфера, в которой еще за полвека до рождения Шекспира могла возникнуть необычайно популярная в эпоху Возрождения «Утопия» гуманиста Томаса Мора, наиболее последовательное выражение антикапиталистических тенденций гуманизма XVI века в теории, подобно тому как самым революционным в общественной практике было движение, возглавленное Т. Мюнцером.

Комизм рассуждения Панурга для Рабле, трагизм поведения Тимона для Шекспира – в неопровержимой *естественности* и *человечности* их антисобственнических принципов (в этом же для читателей XVI века философский интерес парадокса «Утопии»). Из истории благородного Тимона (как и из судьбы гордого Лира) Шекспир не извлекает урок бережливости и благоразумия, которые ему приписывает буржуазная критика XIX века. Жизнь всецело для людей и жизнь среди людей – несовместимы, и герой, проклиная общество, уходит в пустыню. Щедрость без меры – «доблесть» Тимона, ставящая его в ряд с героями других трагедий, – губит Тимона. В трагедии, завершающей весь цикл, утопия свободного самовыявления человека сталкивается с антигуманистической экономикой нового общества, где господствует нивелирующая власть собственности.

Мы можем теперь вернуться к трагедии, хронологически открывающей цикл величайших созданий Шекспира, – к «Гамлету». Тема «Гамлета» яснее раскрывается лишь в контексте всех трагедий Шекспира зрелого периода, по отношению к которым «Гамлет» является как бы прологом. Кризис гуманизма здесь выступает в постановке проблемы *смысла свободной деятельности*, – отсюда и центральное место этой трагедии в творчестве Шекспира и всего позднего Возрождения.

Придворная среда, враждебная герою, ее этикет, воплощением которого являются Полоний, Осрик, Розенкранц и Гильденстерн, представляют собой в частной и наиболее официальной форме новый абсолютистский порядок, торжество которого означало конец ренессансных представлений о жизни. Когда-то Гамлет верил, что человек «безграничен способностями», и был настроен не менее оптимистично, чем Отелло или Тимон в первых действиях трагедий. Теперь же он приходит к выводу, что у него «нет будущего». Но у Гамлета уже нет и настоящего. Его колебания объясняются пониманием того, что со смертью одного человека не меняется исторический порядок вещей: «Пусть живут все, кроме одного; остальные останутся тем, что они теперь». Отсюда и разочарование в жизни и мысли о самоубийстве еще до появления тени отца.

В «Гамлете», как и в других трагедиях, объективный метод Шекспира раскрывает наряду с внешними и внутренними причинами кризиса гуманизма. Гамлет отягощен сознанием «вины» человека. Полонию он говорит: «Если обращаться с каждым по заслугам, кто же избавится от пощечины», а Офелии советует идти в монастырь: «Зачем рождать на свет грешников. Я достаточно честен. Однако я мог бы обвинить себя в таких грехах, что лучше бы мне на свет не родиться». Меньше всего Гамлет имеет здесь в виду свою вину перед тенью отца, невыполненный долг мести. Напротив, перечисляя свои «грехи» (грехи «всякого человека»), Гамлет замечает: «Я горд, я *мститель*, я *честолюбив*». Это «грехи» мнимосвободных героев последующих трагедий Шекспира («Лира», «Отелло», «Кориолана», «Макбета»), страсти значитель-

ной, деятельной личности, их слепота и роковой исход в несвободном обществе. Гамлет уже сознает иллюзорность героически уравновешенного пантагрюэльски гармонического идеала: «Дай мужа мне, которого бы страсть не сделала рабом, – и я его укрою в души моей святейших недрах». Он берет под сомнение идеал человека – свободного творца своей судьбы. Отсюда бездействие героя, решающий поступок которого в развязке трагедии совершен в том же состоянии страсти, вызванной обстоятельствами, в состоянии аффекта.

Шекспир и в «Гамлете» приходит к осознанию закономерности враждебного ему принципа ограничения человека. Но его отношение к абсолютизму враждебное, и сентенция: «Вокруг короля такая дышит святость, что, встретясь с ним, измена забывает свой черный замысел» – саркастически вложена в уста ничтожного короля Клавдия.

В «Дон Кихоте» магистральная тема реализма Возрождения находит свое завершение. Роман Сервантеса, «величайшая сатира на человеческую восторженность» (Гейне), исторически является «сатирой» на учение Ренессанса о неограниченных возможностях человека. В отличие от Шекспира, тема человека, свободного творца своей судьбы, освещена в произведении Сервантеса уже в комическом плане. (Оттенок «донкихотства», однако, есть и в образах всех протагонистов Шекспира от Брута до Тимона; свободен от него только образ пронизательного и потому бездействующего Гамлета. Это единственный среди трагедийных героев, который не хочет оказаться «донкихотом».) В великом испанском романе Маркс видел «эпос вымиравшего рыцарства, добродетели которого в только что народившемся мире буржуазии стали чудачествами и вызвали насмешки»¹¹

¹¹ К. Маркс и Ф. Энгельс о литературе. Гослитиздат. М., 1958. С. 276.

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.