



Н.Я. Берковский

Вопросы литературного развития  
новых веков ...  
[фрагменты]

**В** подавляющем своем большинстве работы, о которых будет идти речь, объединяются одной общей темой, имеют общий центр тяготения. Все они направлены к тому, чтобы уяснить, каков был ход литературного развития нового времени, в чем состояла природа главенствовавших в литературе художественных стилей, почему и как они сменяли друг друга, чем они были связаны, что их разграничивало, какова была социально-историческая природа этих стилей и борьбы, происходившей между ними.

Естественным образом, эпоха Возрождения должна послужить началом. Не случайно одна из работ, разбирающая существенные вопросы Возрождения, посвящена Леонардо да Винчи, который только отчасти принадлежит литературе, а по преимуществу был мастером изобразительного искусства. Изобразительное искусство прямо или косвенно главенствовало в эпоху Возрождения, оно направило художественную жизнь эпохи, полнейшим образом выразило ее замыслы. Леонардо дает нам ответы, ведущие далеко за пределы одной лишь живописи, и именно поэтому Леонардо (как и другие мастера изобразительных искусств эпохи Возрождения) – неизбежная тема также и для историка литературы.

В произведениях Леонардо дана в высшем своем расцвете та эстетика, которая воодушевляла художников и поэтов Возрождения. Ее можно было бы назвать «прекрасным реализмом». Она реалистична, вся обращена к объективно-данному миру и в нем ищет красоту – черпает ее из реальных вещей и явлений. Тесный союз красоты и реализма – высшая победа Ренессанса. «Прекрасный реализм» Возрождения – это органическая связь – «общность» явлений природы друг с другом,

природы с людьми, людей опять-таки друг с другом. Новое общество, преодолевавшее феодальную пестроту и раздробленность отношений, было полно надежды на «гармонию», которая будет установлена им. Свободно льющаяся жизнь, сила жизни, спокойно и ритмически проявляющая себя в видимом мире, – таково глубже лежащее содержание картин Леонардо и других мастеров «Высокого Ренессанса». Именно живописцы должны были взять на себя миссию основоположников «прекрасного реализма». Живопись – материальна, она говорит языком материальной действительности, языком видимых тел. Торжество живописи (и пластики) было подготовлено в эпоху Ренессанса убеждением, что материя, видимый, воплощенный мир, содержит в себе все – содержит или может содержать. Устремленность к живописи, к пластике, к архитектуре показывала, насколько Ренессанс верил в воплощаемость, в реализацию всех своих лучших надежд.

Была и другая причина главенства изобразительных искусств в Ренессансе. Новое общество приобрело техническое могущество, неведомое прежним формациям. Оно исходило из науки о природе, из опытного ее изучения, и через технику оно создавало новую цивилизацию – «вторую природу», соперницу природы как она дана человеку первоначально. Изобразительное искусство становилось демонстрацией этой новой мощи человеческого гения. Художник, ваятель тоже творили по-своему «вторую природу» – вырывали у природы как она есть тайну творчества. Для Ренессанса творец – созидатель тел, телесных образов, состояющийся с миром, биологически рожденным.

Ни Леонардо, ни другие художники Высокого Ренессанса не страдали простодушием. Леонардо хорошо видел, что «прекрасный реализм» имеет в реальной же действительности сильных и влиятельных врагов. Леонардо не только созидатель прекрасного, он также и сатирик, памфлетист по-своему. Высокий Ренессанс, к которому принадлежит Леонардо, был тоже и началом кризиса Ренессанса. Новое общество обнаруживало себя достаточно внятно с темной своей стороны. Картины Леонардо воссоздают глубокие коллизии, подсказанные ему современной жизнью, они драматичны внутренне. «Тайная вечеря» – великая немая драма, в которой добрым началам человечества противостоят злые. Критической оценкой современного жизненного строя полны и литературные произведения Леонардо – басни, загадки, предсказания.

Есть известное соответствие между расцветом театра и расцветом изобразительного искусства в эпоху Ренессанса. Театр как бы посредствовал между этими искусствами и литературой. Он был искусством слова, но осуществляемым в пространстве, через «лицедеев», через трехмерные фигуры действующих лиц – актеров. Большие композиции живописцев

Ренессанса, Леонардо в частности, являли собой некоторую «сцену», написанную на стене, на холсте. И обратно: театральная постановка обращалась к глазу, была в точном смысле зрелищем, неким живописанием с помощью поэта и актеров. Верховенство изобразительного искусства в эпоху Ренессанса выразилось в том, что и литература этой эпохи достигла чрезвычайной высоты именно в области слова театрального, слова, которое было включено в зрелище, было частью его.

Трагедии Шекспира воспроизводят, являют собой «зрелище» генеральных конфликтов эпохи. Внутренний смысл «великих трагедий» Шекспира – трагедий, написанных в периоды высшей зрелости, в том, что люди Ренессанса явственно наталкиваются на границы, поставленные им позднейшим буржуазным развитием. Люди эти верны себе, но буржуазное развитие обрисовывает их извне, стремится указать рамки, внутри которых они могут жить и действовать, трагические для них рамки. «Универсальный человек» Возрождения – изнутри свободный человек, победивший средневековую сословную, цеховую узость, победивший прежнее свое ограниченное положение в обществе, получивший доступ к большой жизни. Буржуазное развитие опять указывает ему точное место, отрезает от жизни в ее целом. Средневековье превращало человека в средство не только чужих, но и собственных своих имущественных отношений. Именно эта борьба человеческой свободы с несвободой, человека как цели с навязанным ему значением как средства только, она-то составляет последний смысл трагедий Шекспира, часто укрытый фабулами, взятыми из отдаленного прошлого, из легенды, из предания.

В трагедии «Отелло» действуют силы общества и государства, для героя трагедии отнюдь не побочным является то обстоятельство, что он, прославленный полководец, состоящий на службе у венецианской республики, государства купцов и банкиров. Из «семейной фабулы» трагедии Шекспир извлекает значения весьма и весьма далекие от ее непосредственного содержания, он размыкает ее, а не замыкает. Особым образом она служит ему для самых высоких обобщений.

Отелло, герой Шекспира, в своем сознании и как будто бы по данным своей биографии – свободный человек Высокого Ренессанса. Он сам сделал себя. Отелло, как говорил Пушкин, доверчив. Источник доверчивости к другим тот, что Отелло доверчив к самому себе, не сомневается в своей силе, в своих правах героя. Отелло любит мир, любит Венецию, живет пред ними открыто, так как думает, что и мир и Венеция широко открыты перед ним. Роль Яго в трагедии – огромная. Яго – будущее века буржуазного общества, буржуазной культуры, буржуазной политики и морали. В нем заключен дух буржуазной посредственности, воинствующей, знаю-

щей, как уже сейчас велика подвластная ей сфера и как она станет еще расширяться со временем. Вождь и глашатай посредственности, сам Яго нисколько не является посредственностью, он пролагает ей дорогу, как пролагателю дороги ему нужен своеобразный гений – злой гений, нужен крупный характер, и все это есть у Яго. Яго – философ, апологет личного интереса, делового расчета, низменного утилитаризма, предшественник вульгарных материалистов, появившийся на драматической сцене прежде, чем те стали учить с кафедр и писать книги. Ненависть Яго к Отелло в некотором роде философская ненависть. Отелло – тот феномен, который портит картину мира, как она рисуется перед Яго. Дездемона, любовь Отелло к Дездемоне, даже малозначащий Кассио – все это перед судом Яго злостные правонарушения. Он должен доказать и себе, и им, и всем, что они со своим способом жить, чувствовать, мыслить – не больше, чем заблуждение, случайная иллюзия, без реальной почвы. Задача Яго – доказать недействительность Отелло.

«Отелло» и другие «великие трагедии» Шекспира трагичны по-особому. Они изображают горестную и страшную перипетию духовных ценностей Ренессанса, сами же ценности не поколеблены. Человечество достигло в культуре Ренессанса той ступени, которую оно не сдаст, – высокая ступень никогда не сдается, так можно было бы передать главную мысль и главное чувство художников этой эпохи, застигнутых ее кризисом. По смыслу своему трагедия Шекспира – трагедия исторической формации, которая не вмещает собственно духовного богатства и предаёт его. Формация губит своих лучших людей, за счет которых она же и живет – духовно, морально, эстетически. Ценности, погибшие в исторической формации, остаются в истории человечества, требуя для себя нового, свободного и полного воплощения.

Великие художники Возрождения уже имели дело с грозными признаками распада «прекрасного реализма», на котором они настаивали. Они стремились сдержать распад. Он был представлен в их произведениях одинокими еще, хотя и зловещими фигурами. Стиль их произведений определялся не этими, по их оценке, отщепенцами прекрасного мира, но теми, кто были достойны жить в прекрасном мире, кто проникнуты были его нормами.

Дальнейшее развитие литературы уже не в состоянии было сдерживать распад. Прорезались долговременные черты, характерные для буржуазного общества, его обыденной практики, они прорезались и сквозь культуру и искусство.

«Прекрасный реализм» вдохновлялся предположением, что материальные – «плотские» – основы нового общества благородны и человечны.

Кризис исходил именно из этих основ, и поэтому кризис оказался не-  
удержимым и глубоким.

*Работы Н.Я. Берковского о Возрождении*

[И.А. Аксенов] Гамлет и другие опыты в содействии шекспириологии.  
М.: «Федерация», 1930 (рец.) // Звезда. 1930. №3. С. 230 – 232.

*Рыцарь Печального образа*: «Дон Кихот» в театре драмы  
им. А.С. Пушкина // Искусство и жизнь. 1941. №4. С. 23 – 26.

*Трагедия Лира*: «Король Лир» в Большом драматическом театре  
им. М. Горького // Искусство и жизнь. 1941. №5. С. 22 – 25.

*Послесловие* к «Генриху IV» Шекспира / Пер. Б. Пастернака // Звезда.  
1946. №2 – 3. С. 143 – 144.

*«Отелло»*, трагедия Шекспира // Литература Востока и Запада: Труды  
военного института иностранных языков. 1946. №2. С. 87 – 115.

*Леонардо да Винчи* как художник и писатель // Ученые записки Ле-  
нинградского педагогического института. Т. IX. Факультет языка и лите-  
ратуры. Вып. 3. 1954. С. 213 – 253. То же в кн.: *Берковский Н.Я.* Статьи о  
литературе. М.; Л., 1962.

*Новеллы Сервантеса* // Сервантес да Сааведра Мигель: Назидательные  
новеллы. М.: ГИХЛ, 1955. С. III – XXIV.

*«Ромео и Джульетта»*, трагедия Шекспира // Театр. 1964. №4.  
С. 105 – 125. То же в кн.: *Берковский Н.Я.* Литература и театр. М.: «Ис-  
кусство», 1969. С. 11 – 47.

*Дон Кихот и друг его Санчо Панса* // Берковский Н.Я. Литература и  
театр. М.: «Искусство», 1969. С. 434 – 453.

*«Король Лир»*, поставленный Г.М. Козинцевым // Там же. С. 444 – 453.

*Шекспир у Эфроса*: К постановке «Ромео и Юлии» (1971) // Театр и  
драматургия. Л.: ЛГИТМиМ, 1977. Вып. 5. С. 261 – 267.

