



А. Д. Михайлов

ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА
ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Страницы истории французской
литературы Нового времени

(XVI—XIX века)



STUDIA PHILOLOGICA

S T U D I A P H I L O L O G I C A



А. Д. Михайлов

ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Страницы истории
французской литературы
Нового времени (XVI—XIX века)

ТОМ II



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2010

ББК 83.3(0)9
М 69

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 08-04-16206

Михайлов А. Д.

М 69 От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI—XIX века). Т. II. — М.: Языки славянских культур, 2010. — 624 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X
ISBN 978-5-9551-0367-9

В книге собраны статьи, написанные в разное время (начиная с 60-х годов), но посвященные в какой-то мере одной теме — основным моментам развития французской литературы эпохи Возрождения и Семнадцатого столетия (то есть особенностям и закономерностям протекания литературного процесса).

Здесь есть статьи обобщающего характера, статьи, посвященные творческому пути крупнейших представителей литературы этого времени (Вийон, Рабле, Ронсар, Агриппа д'Обинье, Корнель и др.), проблемам переходных эпох и некоторым частным вопросам, важным для характеристики движения литературы на протяжении более чем двух веков.

ББК 83.3

*В оформлении переплета использована картина
П. О. Ренуара «Зонтики» (1881—1885 гг.)*

Андрей Дмитриевич Михайлов

ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

**Страницы истории французской литературы
Нового времени (XVI—XIX века). Том II**

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректор Е. Зуевская. Оригинал-макет подготовлен А. Вигилянкой
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 10.12.2009. Формат 60×90 ¹/₁₆. Бумага офсетная № 1,
печать офсетная. Гарнитура Times. Усл. печ. л. 39. Тираж 800. Заказ №

Издательство «Языки славянских культур». № госрегистрации 1037789030641

Phone: 959-52-60 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ISBN 978-5-9551-0367-9

© А. Д. Михайлов, 2010

© Языки славянских культур, 2010

СОДЕРЖАНИЕ



Век Просвещения

| | |
|---|-----|
| Художественная проза Вольтера | 9 |
| Три шедевра французской прозы XVIII столетия | 27 |
| Мариво — комедиограф | 47 |
| Замечательный мастер любовно-психологического романа («Жизнь Марианны» Мариво) | 73 |
| Мариво в русских переводах и на русской сцене | 91 |
| Малая проза Прево | 119 |
| Роман Кребийона-сына и литературные проблемы Рококо | 141 |
| Первый роман Дидро | 171 |
| Французская повесть эпохи Просвещения | 187 |
| Эварист Парни | 205 |
| Андре Шенье. Ямбы | 211 |

XIX век и начало XX

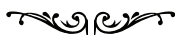
| | |
|---|-----|
| Стендаль и Москва | 219 |
| Пушкин и Стендаль | 239 |
| Гоголь и Стендаль | 243 |
| «Итальянские хроники» Стендаля | 255 |
| Гётевский «Вертер» и роман Альфонса Карра «Под липами». | 261 |
| Огюст Барбье. «Собачий пир». | 269 |
| К истории первых русских переводов романа Бальзака «Отец Горио» | 273 |
| «Русский Бальзак»: «юбилейный», «приспособленный» — и «настоящий». | 287 |
| Еще раз о «бальзаковской» теме в творчестве Б. Пастернака | 301 |

| | |
|--|-----|
| Клод Тилье, или провинциальная знаменитость в провинции | 309 |
| Три Юлии | 327 |
| Проспер Мериме в своих письмах | 337 |
| Сервантес и Мериме | 365 |
| Проспер Мериме в русской печати | 395 |
| Забывая пьеса Виктора Гюго | 425 |
| Теофиль Готье — писатель и путешественник | 431 |
| Драматургия Эдмона Ростана | 445 |
| Поэтический театр Мориса Метерлинка | 461 |
| Пьер Луис и фривольный роман на грани столетий | 491 |
| Почему Жан Сантей? (Об имени главного героя первого романа Марселя Пруста) | 505 |
| Марсель Пруст накануне «Поисков утраченного времени»: «Против Сент-Бёва» | 511 |
| Шесть воплощений Шарля Сванна | 527 |
| «Содом и Гоморра» | 539 |
| Цикл Альбертины | 553 |
| Марсель Пруст читает сказки «Тысячи и одной ночи» [Об одном источнике и одной литературной параллели книги Марселя Пруста «В поисках утраченного времени»] | 571 |
| Русская судьба Марселя Пруста | 579 |
| В поисках утраченных рукописей | 617 |
| Вместо послесловия | 620 |
| Библиографическая справка | 622 |

Век Просвещения



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА ВОЛЬТЕРА



Рубежи исторических эпох обычно не совпадают с рубежами столетий. В истории французской культуры «великий век» — семнадцатый — неправомерно растянулся, захватив начало следующего. Семнадцатый век был торжественным, величавым и неторопливым. Следующий — эпоха Просвещения, — метко названный Герценом «дивным, мощным, деятельным», оказался стремительным и бойким. И коротким: его границами стали смерть Людовика XIV (1715), когда с пережитками «великого века» было наконец покончено, и революционный взрыв 1789 года, рассчитавшийся со «старым порядком».

Это было время глубочайшего кризиса феодально-религиозного сознания и подъема буржуазно-демократической идеологии, вступивших в яростную борьбу. Это была эпоха контрастов — чрезмерного богатства и ужасающей нищеты, смелых и талантливых строительных предприятий и уничтожительных войн, передовых научных гипотез и схоластической рутины, дерзкого свободомыслия и ожесточенного религиозного фанатизма. Передовая идеология эпохи проявляла себя во всех областях, ведя наступление на все отживающее и реакционное, на все тормозящее движение вперед, будь то обветшалые философские, научные взгляды или литературные вкусы. Просветители ратовали за развитие передовой науки и культуры, за распространение знаний в широких слоях общества; уже одно это придало их деятельности революционный характер. Представители передовой идеологии — писатели, ученые, мыслители — не просто боролись со старым и реакционным, но и созидали; они выдвинули немало смелых гипотез во всех областях — от чистой науки до самой прагматической, «прикладной» философии и политики.

Просветительское движение было широким; среди вольнодумцев, «философов» значились не только представители интеллигенции, но и некоторые аристократы и отдельные деятели церкви. Просве-

тельство было модным; «философы» стали теперь желанными гостями в столичных салонах, а светские дамы любили, чтобы художники изображали их на портретах с томами «Энциклопедии» на туалетном столике. В литературных и светских кружках теперь уже заинтересованно обсуждали не изысканный каламбур и не галантно-авантюрный роман, а философский трактат или даже какой-либо труд по физике, астрономии, ботанике.

С просветительством заигрывали (например, Фридрих II и Екатерина II), но его и смертельно боялись. «Старый порядок» вел с просветительством ожесточенную борьбу. Книги передовых писателей запрещались, конфисковывались, сжигались. Излишне дерзкие издатели подвергались штрафам, тюремному заключению, лишались «королевской привилегии» на печатание книг. Однако крамольные сочинения публиковались не только во Франции, где цензура была достаточно строга и расторопна, но и в соседних республиканских Голландии и Швейцарии и контрабандно переправлялись через границу. Многие «опасные» произведения гуляли в списках, причем переписывались и рискованные озорные эпиграммы, и яркие антифеодальные и антиклерикальные памфлеты, и научные трактаты, пропагандирующие новые идеи.

Просветительство не было единым. В нем существовали различные оттенки и течения, были и разные этапы в его эволюции. Первая половина столетия — начальный этап просветительского движения был, естественно, еще в достаточной степени эклектичным и осторожным, во многом — еще разобренным, в отличие от следующего этапа, когда просветительство приобрело небывалый размах и широту, когда, по замечанию Энгельса, «религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике», когда «все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него»¹.

Среди французских просветителей-вольнодумцев уже в 20-х годах XVIII века становится заметным и влиятельным Франсуа Мари Аруэ, вошедший в историю мировой культуры под именем Вольтера (1694—1778).

Жизнь Вольтера была внешне суматошной и яркой. Уже молодым человеком, по выходе из иезуитского коллежа, этот отпрыск состоятельных парижских буржуа заставил говорить о себе как об опасном остроуслове и авторе язвительнейших эпиграмм. В эти годы (да и позже) язык нередко оказывался его врагом: из-за неосторожно брошен-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 16.

ной едкой фразы или разлетевшегося по рукам сатирического стихотворения писателю не раз приходилось поспешно покидать Париж, находя приют в глухой французской провинции, в Голландии или Англии. За смелые эпиграммы против регента герцога Филиппа Орлеанского поэт поплатился годом заключения в Бастилии. Скандальная ссора с шевалье де Роганом, человеком влиятельным и ничтожным, стоила Вольтеру нового ареста и изгнания. Выход каждой его книги становился заметным событием, отражаясь на его судьбе. Постепенно у писателя появлялось все больше могущественных врагов, среди которых были не одни невольные жертвы его необузданного сатирического темперамента; с годами врагами Вольтера становилась вся феодальная Европа, весь «старый порядок» — от ничтожных писак-иезуитов до всесильных самодержцев, министров или римских пап. Вольтер знал и «служебные» успехи — его назначали в составы посольств, давали ответственные дипломатические поручения, жаловали придворные посты и одаряли наградами. Знал он и критические, почти катастрофические повороты судьбы, когда его благополучие, свобода, жизнь оказывались под угрозой. Так было в момент выхода навеянных английскими впечатлениями «Философских писем» (1734), в которых порядки послереволюционной Англии противопоставлялись французской действительности. Так было после смерти его покровительницы и друга маркизы дю Шатле (1749), после разрыва с Фридрихом II и бегства из Берлина (1752). Так было обычно после публикации его наиболее смелых и острых книг, в частности «Орлеанской девственницы» (1755). Злоключения писателя не закончились и после его смерти: прощенный королем, увенчанный лаврами на торжественном представлении его «Ирины», Вольтер остался ненавистен клерикалам, и церковные власти далеко не сразу разрешили предать его тело земле.

Оставленное Вольтером творческое наследие огромно. Оно включает, вероятно, все жанры, которые в его время были в ходу. Писатель как-то заметил, что «все жанры хороши, кроме скучного», и эта крылатая фраза не случайно сказана именно им. Он был ведущим драматургом своего времени. Его сатирическая лирика и его едкие, ироничные, насмешливые памфлеты — бесспорно, лучшее, что было создано в этом жанре в XVIII столетии. Увлекательна, остроумна, стилистически безупречна его философская, историческая и научная проза. «Орлеанская девственница», высмеивающая не столько сам подвиг Жанны д'Арк, сколько нагроможденные вокруг него церковные легенды, — самая талантливая, самая яркая сатирическая поэма эпохи Просвещения. Повести, новеллы, философские сказки Вольтера — знаменательная страница в ис-

тории французской прозы. Всеми чертами большой прозы отмечены и его письма, то лиричные, то неудержимо веселые, то гневные, то саркастические. А их Вольтер написал более пятнадцати тысяч!

Писал он легко, быстро и весело, и писал всегда — в моменты благодатных творческих уединений, в суматохе светского времяпрепровождения, в располагающей тишине его рабочего кабинета, в приемной Фридриха II, в провинциальной таверне. На большинство событий общественной или литературной жизни Вольтер откликался то эпиграммой, то памфлетом, то повестью, то большим темпераментным письмом (в следующем столетии Виктор Гюго упрекнет Вольтера в том, что тот слишком разбрасывался). Его реакция была молниеносна, мастерство перевоплощения — поразительно, ирония — безошибочна и неотразима. Вольтер в одном из писем признавался: «В зависимости от того, как предстают предо мною явления, я бываю то Гераклитом, то Демокритом; то я смеюсь, то у меня встают волосы дыбом на голове. Это вполне в порядке вещей, ибо имеешь дело то с тиграми, то с обезьянами». И он без устали публиковал брошюры и книги, печатался в журналах, рассылал письма. Пушкин как-то назвал Вольтера «фернейским злым крикуном», имея в виду его задиристость и саркастичность. Он и вправду не всегда бывал справедлив, но неизменно — остроумен и блестящ. Его обожали, им восхищались, его боялись и ненавидели. Его книги перехватывались, письма нередко вскрывались. С ним пытались полемизировать, но это было безнадежным занятием: он только того и ждал, отвечал немедленно и уничтожающе. «Нет, — воскликнул однажды Людовик XV, — нам никогда не удастся заставить замолчать этого человека!»

Вольтер начал как поэт и драматург, затем выступил как историк, но он пользовался непререкаемым авторитетом среди современников прежде всего как философ. В переписке тех лет, в газетных сообщениях, в журнальных публикациях его часто называли не по имени, а просто «Философом», причем Философом с большой буквы.

Случилось так, что в век передовой философии Философом стал не самый оригинальный и радикальный мыслитель, каких было немало в эпоху Просвещения. К тому же Вольтер стал вождем общественного мнения, а его время сделалось «веком Вольтера» в пору наиболее глубоких и смелых, более глубоких и смелых, чем его собственные, выступлений Монтескье, Морелли, Дидро, Руссо, Гельвеция, то есть в середине и второй половине XVIII столетия.

В этом, однако, не было ничего парадоксального. Вся жизнь Вольтера, особенности темперамента, система взглядов, черты талан-

та сделали писателя символом передовых взглядов. Вольтер в течение своей долгой жизни не пропустил ни одного волновавшего всех вопроса. К тому же откликался он на все очень умело и своевременно. Его восприимчивость к чужим мыслям была поистине замечательной, и он не столько пускал в обращение оригинальные свои идеи, сколько синтезировал и популяризировал чужие, верно подмечая их потенциальные возможности. Скрытую до поры их свежесть и прогрессивность он, конечно, должен был не только почувствовать и понять, но и прочувствовать. В новой трактовке они становились его собственными идеями. Вольтер сделался «предводителем умов и современного мнения» (Пушкин) потому, что смелые для своей эпохи идеи — научные, философские, политические, — которые он отыскивал в малоизвестных трактатах или специальных сочинениях или которые, как говорится, носились в воздухе, он сумел пересказать ярко, доступно и остроумно. Как метко определил Пушкин, в вольтеровских произведениях «философия говорила общепонятным и шутивным языком». Если у Вольтера и не было таланта яркого оригинального мыслителя, то блистательным писательским талантом он обладал в полной мере. Философ, ученый, историк, политик, он был прежде всего писателем. Все творчество его выросло на пересечении передовой идеологии и литературного мастерства. Причем это слияние никогда у Вольтера не казалось искусственным, неорганичным. Для него было так же естественно вкладывать взрывчатые идеи в мимолетный светский каламбур, как и облекать в увлекательную шутивную форму ученые рассуждения по сложнейшим философским или научным вопросам.

Но не только все это сделало его имя столь популярным, а его взгляды — устраивающими столь многих: и третьесословных интеллигентов, и провинциальных русских помещиков, и сочувствующих новым веяниям аристократов. В главном, кардинальном Вольтер всегда сторонился крайностей. Высказываемые им мысли были, конечно, смелыми, но, как уже говорилось, не самыми смелыми. Вольтер адресовался к довольно широкой и абстрактной массе «вольнолюбцев». Все его мировоззрение пронизывает дух компромисса, и знаменитая фраза «Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать» в его устах симптоматична. Писатель зло издевался над церковью, неизменно призывая «раздавить гадину», но не поднялся до атеизма Дидро. Он высмеивал безосновательное тщеславие аристократов и самодовольство мещан. Тому и другому он противопоставил независимость суждений, свободомыслие и своеобразный аристократизм духа, который неустанно проповедовал и неумоимо насаждал среди своих адептов.

Их тогда называли «вольтерьянцами». Это была и бранная кличка, и весьма лестная аттестация. Вольтерьянство предполагало, конечно, преклонение перед Философом, перед Вольтером. Но также — независимость мысли, антиклерикальность, остроумие до дерзости, переходящее в открытый эпатаж, интерес ко всему новому, наконец, тот самый аристократизм духа, оказавшийся одинаково привлекательным и для буржуазной интеллигенции (который ее поднимал), и для некоторых слоев дворянства (который его поддерживал). Вольтерьянство оказалось долговечным, и через него прошли почти все мыслители и писатели нескольких следующих поколений — и Стендаль, и Байрон, и Пеллико, а в России — и Фонвизин, и Новиков, и Радищев, и декабристы, и современники Пушкина, для которых Вольтер был «всех больше перечитан», передуман, любим¹.

В ноябре 1747 года Вольтеру исполнилось пятьдесят три. Годом раньше он был избран во Французскую академию. А еще за год до этого король Людовик XV назначил писателя своим придворным историографом. Впрочем, благоволение монарха оказалось ненадежным и недолгим. Примирения с властями не получилось, ибо писатель не прекратил своей острой критики с точки зрения разума феодально-церковных установлений, обычаев, порядков. Затем Вольтер пережил большую личную драму — смерть маркизы дю Шатле. Все эти события обозначили в его жизни определенный рубеж. Начинаясь в его творчестве этап наиболее зрелый, связанный с созданием целой серии неумирающих литературных шедевров. Начинаясь этап самый наступательный и боевой, когда Вольтер, порвав со своими августейшими покровителями, в относительной безопасности своих швейцарских поместий мог позволить себе вступить в открытую схватку с силами феодально-католической реакции. Этап этот совпал с новым периодом в деятельности просветителей-энциклопедистов, в частности с подготовкой и изданием знаменитой «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера, в выпуске которой Вольтер принял живое участие.

В эти годы писатель не оставил прежних жанров, принесших ему известность; он завершил начатую ранее веселую и дерзкую «Орлеанскую девственницу», продолжал писать трагедии и драмы, сатирические стихи и небольшие философские поэмы. Продолжал заниматься историей, философией, естественнонаучными проблема-

¹ Прекрасный анализ основных этапов восприятия Вольтера в России см. в книге: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер: XVIII — первая треть XIX века. Л., 1978; см. также: *Вольтер в России: 1735—1995: Русские писатели о Вольтере / Под общ. ред. В. Т. Данченко, Ю. Г. Фридштейна.* М., 1995.

ми. Но как раз теперь в его творчестве заметное место занимает художественная проза — повести, рассказы, сказки-притчи. Проза Вольтера возникает во многом как бы на полях его самых важных и «опасных» работ, таких как «Опыт о нравах» (1756), излагающий основные события мировой истории и суммирующий исторические воззрения писателя, «Философский словарь» (сборник острых антиклерикальных статей-памфлетов по важнейшим вопросам философии и политики) (1764), или серия политических брошюр, связанных с процессами Каласа, Сирвена, Ла Барра, в которых Вольтер выступал против мракобесия, пытаясь защитить эти невинные жертвы беззакония и религиозного фанатизма. Действительно, в вольтеровских повестях нетрудно обнаружить прямую перекличку с этими его книгами. Но художественная проза не была для писателя каким-то отдохновением от серьезных работ. Напротив, в повестях и рассказах, при всей их занимательности, шутливости и даже известной игривости, ставились и решались не менее важные, не менее «опасные» проблемы — философские, политические, социальные, чем в специальных трудах или в хлестких памфлетах.

В повестях Вольтера прежде всего отразились события, волновавшие тогда всю Европу, — бедствия Семилетней войны, лиссабонская катастрофа 1755 года, государственные перевороты и смены династий, борьба с иезуитами и инспирированные клерикалами судебные процессы, научные экспедиции и открытия, интеллектуальная, литературная, художественная жизнь европейских стран. Отразились в вольтеровской прозе и те философские и политические проблемы, которые занимали писателя в эти годы и которые он стремился разрешить и в своих научных трудах.

Чисто событийная сторона повестей занимает в них подчиненное положение по отношению к идеологической стороне. И в обширных, многоохватных произведениях (например, в «Кандиде» или «Простодушном»), и в трех-четырёхстраничных миниатюрах обычно в центре находится то или иное философское положение, лишь иллюстрируемое сюжетом (недаром эти произведения Вольтера называют философскими повестями). Можно сказать, что «героями» этих произведений, при всем их разнообразии, наполненности всевозможными событиями и действующими лицами, оказываются не привычные нам персонажи, с индивидуальными характерами, собственными судьбами и неповторимыми портретами, а та или иная политическая система, философская доктрина, кардинальный вопрос человеческого бытия.

Основные проблемы, которые занимают Вольтера уже в первой группе философских повестей, созданных в конце 40-х годов, — это соотношение добра и зла в мире, их влияние на человеческую судьбу. Вольтер убежден, что жизнь человека представляет собой сцепление мелких и мельчайших случайностей, в конечном счете определяющих его участь, порой резко меняющих ее, затаптывающих эту песчинку мироздания в грязь или возносящих на, казалось бы, недоступные вершины. Поэтому наши суждения о том или ином событии, однозначная оценка его, как правило, поспешны и неверны. Подобно тому как могут быть ошибочны скороспелые оценки, так и беспочвенно до тошное прожектерство.

В этом убеждаются герои ранних рассказов Вольтера — молодой повеса Мемнон, решивший «запланировать» свою жизнь и тут же вынужденный нарушить собственные предначертания, работяга крючник, грязный, неотесанный и к тому же кривой, но становящийся на короткий миг любовником обольстительной принцессы, и добродетельная Кози-Санкта, переходящая из одних объятий в другие, но тем спасающая своих близких. Простодушный скиф Бабук, понаблюдав жизнь большой европейской столицы, не берется выносить ей приговор, находя, что «если и не все в ней хорошо, то все терпимо».

Вольтер, как и другие просветители, не столько созидал, сколько разрушал, выворачивал наизнанку, ставил с ног на голову. С тонкой издевкой или глумливым хохотом он демонстрировал беспочвенность или абсурдность привычных истин, установлений, обычаев. События в его ранних новеллах проносятся в стремительном вихре, не давая героям оглядеться и оценить обстановку. Впрочем, хочет сказать писатель, такая оценка и вообще ни к чему: все равно она будет опровергнута новым поворотом сюжета, новой ловушкой, которую подстраивает судьба. Жизнь подвижна, текуча, непредсказуема. Ей чужды стабильность, определенность, покой. Добро и зло в ней противоборствуют, тянут каждое в свою сторону, но сосуществуют. Их гармония, однако, мнима, равновесие динамично, неустойчиво, постоянно чревато потрясением, взрывом. Если человек в очень малой степени оказывается «кузнецом своего счастья», то судьба его, по сути дела, не зависит и от высших сил, от провидения. Вольтер хочет видеть мир таким, каков он есть, без успокоительных покровов, в какие облакал его Лейбниц, но и без апокалипсических предсказаний. Вольтер судит человеческое бытие исходя не из церковных догм и предначертаний, а с точки зрения разума и здравого смысла, ничего не принимая на веру и подвергая все критическому анализу.

Подобный скептический оптимизм лежит в основе и наиболее значительной философской повести Вольтера этих лет — книги «Задиг, или Судьба» (1747). Герою ее, на первых порах доверчивому и простодушному, приходится претерпеть немало неожиданностей и потрясений. Он познает непостоянство возлюбленной, измену жены, переменчивость властителей, поспешность судебных приговоров, зависть придворных, тяжесть рабства и многое другое. И хотя Задиг неизменно старается верить, что «не так уж трудно быть счастливым», его общий взгляд на жизнь делается все более пессимистическим. Но его печалит даже не обилие в жизни зла, а его неожиданность, непредсказуемость. «Я получил, — восклицает Задиг, — четыреста унций золота за то, что видел, как пробежала собака! Я был присужден к смерти через усечение головы за четыре плохих стиха во славу короля! Едва не был задушен, потому что королева носит туфли такого же цвета, как и моя шапка! Отдан в рабство за то, что помог женщине, которую избивали, и чудом избежал костра, на котором меня хотели сжечь за то, что я спас жизнь всем юным арабским вдовам!» Встретившийся Задигу ангел Иезрад утверждает, что «случайности не существует — все на этом свете либо испытание, либо наказание, либо награда, либо предвозвестие». Задиг полагает иначе, но ангел улетает, так и не выслушав его возражений. Впрочем, этих возражений Вольтер не приводит — возможно, исход их спора был еще не ясен и самому писателю.

Повесть «Задиг» заканчивается благополучно, как и полагалось восточной сказке. А именно в стиле такой сказки и ведет повествование Вольтер. Восточный маскарад, к которому так охотно прибегали на всем протяжении XVIII столетия (и Лесаж, и Монтескье, и Дидро, и Ретиф де Ла Бретон), был очень удобен для повести-притчи, поэтому его использование Вольтером вполне закономерно. Во-первых, восточная сказка дала писателю свои повествовательные структуры, ведь во многих повестях Вольтера сюжет разворачивается как цепь злоключений героя, как смена его взлетов и падений, как серия испытаний, из которых он выходит, как правило, победителем. А для писателя, для его концепции действительности, мотив непредвиденного испытания, непреднамеренных поворотов судьбы был очень важен. Во-вторых, восточный колорит отвечал интересу современников Вольтера ко всему неведомому, загадочному, опасному и одновременно пленительному, какими представлялись европейскому взору Восток и его культура. Обращение к восточному материалу позволяло писателю рисовать иные порядки, иные нравы, иные этические нормы и тем самым лишний раз демонстрировать, что мир европейца XVIII века оказывается не только не единственным, но и

далеко не самым лучшим из всех возможных миров. Перед писателем открывался простор для недвусмысленных иносказаний, появлялась возможность концентрированно и заостренно изображать европейское общество; ведь, решая интересовавшие его философские проблемы и повествуя о злоключениях прекрасного и доброго Задига, Вольтер под прозрачными восточными покрывалами рисовал, конечно, европейскую современность, и все эти визири, жрецы и евнухи соответствовали министрам, архиепископам или монахам. Облаченная в экзотические наряды, европейская действительность предстала перед читателем вольтеровских повестей в остранинном, гротескном виде; то, что в своей привычной форме не так бросалось в глаза, в маскарадном костюме выглядело вызывающе глупо и было как бы доведено до абсурда. Мастер остроумного парадокса, Вольтер надевал на своих современников загадочные маски и этим не скрывал, а, напротив, вскрывал их подлинную сущность. Восточные трагедии играли в творчестве писателя и еще одну роль: современные Вольтеру порядки оказывались иногда в его повестях увиденными глазами бесхитростного наивного азиата (как и у Монтескье в «Персидских письмах»), и от этого их бесчеловечность или абсурдность делались еще рельефнее и очевиднее.

Обозрение пороков и благоглупостей окружающей его действительности, начатое в «Задиге» и сопутствующим ему рассказам и миниатюрам, писатель продолжил в небольшой повести «Микромегас» (1752). Здесь современная Вольтеру Европа представлена уже без пленительных восточных покрывал, но представлена не менее остранинно: с европейскими нравами и порядками знакомятся на этот раз жители Сатурна и Сириуса, существа, привыкшие не только к совсем иным масштабам, но иным взглядам и оценкам. Так, с их точки зрения, героические войны, сталкивающие между собою народы и прославляемые в стихах и прозе, оказываются бессмысленной муравьиной возней из-за нескольких кучек грязи. Человеческое общество, увиденное как бы в перевернутый бинокль, оказывается ничтожным и мелким — и в своих микроскопических заботах и конфликтах, и в своих безосновательных притязаниях быть самым совершенным центром Вселенной. В ее масштабах Земля — лишь маленький шарик, где общественное устройство так далеко от совершенства. Но где же лучше? На этот вопрос, естественно, не дается ответа. «Когда-нибудь, — говорит герой повести, — я, быть может, набреду на планету, где царит полная гармония, но пока что мне никто не указал, где такая планета находится». Тем самым скептицизм Вольтера приобретает как бы универсальный характер, а критицизм писателя по отно-

шению к действительности, к тем «законам», которые ею управляют, становится все глубже.

На смену иносказаниям и маскараду ранних повестей приходит горестная ирония «Кандида» (1759). Считается, что замысел этой замечательной книги возник у Вольтера из внутренней потребности пересмотреть свои взгляды на философию Лейбница, идеи которого, в частности мысль о том, что зло является необходимым компонентом мировой гармонии, писатель какое-то время разделял. Но идейное содержание повести значительно шире полемики с тем или иным философом, вот почему эта книга, на первый взгляд такая простая и ясная, вызвала столько споров и самых противоречивых истолкований. Одним из внешних толчков к пересмотру Вольтером своих философских взглядов и — косвенным образом — к написанию «Кандида» было лиссабонское землетрясение 1755 года, которое унесло несколько десятков тысяч жизней и стерло с лица земли некогда живописный город. Зло, царящее в мире, представилось писателю столь огромным, что его не могло уравновесить никакое добро.

В «Кандиде», как и в предшествующем ему рассказе «История путешествий Скарментадо», Вольтер использует структурные приемы плутовского романа, заставляя героя путешествовать из страны в страну и сталкиваться с представителями разных слоев общества — от коронованных особ до дорожных бандитов и проституток. Но книга эта — не спокойный и деловитый рассказ о путешествиях и приключениях. В ней много героев и, естественно, много индивидуальных судеб, но все они ловко связаны писателем в единый узел. Дело не в том, что жизнь то разбрасывает героев повести, то неожиданно их соединяет, чтобы вскоре вновь разлучить. Внутреннее единство книги — в неизменном авторском присутствии, хотя Вольтер на первый взгляд и прячется за своими персонажами, смотрит на жизнь их глазами и оценивает события исходя из комплекса их взглядов. Со страниц «Кандида» звучит разноголосица мнений и оценок, авторская же позиция вырисовывается исподволь, постепенно, вырисовывается из столкновения мнений противоположных, порой заведомо спорных, иногда — нелепых, почти всегда — с нескрываемой иронией вплетенных в вихревой поток событий.

В событиях этих мало радостного, хотя Панглос, носитель оптимистических концепций Лейбница, и тупо твердит после каждой затрещины и зуботычины, что «все к лучшему в этом лучшем из миров». Вольтер в этой книге демонстрирует прежде всего обилие зла. Все герои претерпевают безжалостные удары судьбы, неожиданные и

жестокие, но рассказано об этом скорее с юмором, чем с состраданием, и тяжкие жизненные испытания нередко подаются в тоне грустно-веселого анекдота. Этих бед и напастей, конечно, слишком много для одной повести, и такая сгушенность зла, его беспричинность и неотвратимость призваны показать не столько его чрезмерность, сколько обыденность. Как о чем-то обыденном и привычном рассказывает Вольтер об ужасах войны, задолго до Стендаля лишая ее какой бы то ни было героичности, о застенках инквизиции, о бесправии человека в обществе. Но жестоко и бесчеловечно не только общественное устройство, не только отдельные представители рода человеческого, но и стихии: рассказы об ужасах войны или о судебном произволе сменяются картинами ужасающих бедствий, землетрясений, морских бурь. Добро и зло уже не сбалансированы, не дополняют друг друга. Зло явно преобладает, и, хотя оно представляется писателю во многом извечным и неодолимым, у него есть свои конкретные носители.

«Кандид» — книга очень личная; в ней Вольтер расправляется со своими давними врагами — выразителями спесивой сословной морали, сторонниками религиозного фанатизма, церковниками. Среди последних особенно ненавистны ему иезуиты, с которыми в эти годы вела успешную борьбу вся прогрессивная Европа. Вот почему так много отвратительных фигур иезуитов мелькает на страницах книги, а их государству в Парагвае писатель посвятил несколько резких разоблачительных глав.

В нескольких главах Вольтер описывает и утопическую страну Эльдорадо, в которую твердо верили европейцы начиная с XVI века. Эльдорадо у Вольтера, страна всеобщего достатка и справедливости, противостоит не только парагвайским застенкам иезуитов, но и многим европейским государствам. В Эльдорадо все трудятся и все имеют всего вдоволь, здесь построены красивые дворцы из золота и драгоценных камней, природа здесь благодатна, а окрестные пейзажи восхитительны. Но к этой блаженной стране Вольтер относится слегка иронически. Счастье ее жителей построено на сознательном изоляционизме: в незапамятные времена тут был принят закон, согласно которому «ни один житель не имел права покинуть пределы своей маленькой страны». Отрезанные от мира, ничего не зная о нем, да и не интересуясь им, эльдорадцы ведут безбедное, счастливое, но в общем-то примитивное существование (хотя у них по-своему развита техника и есть нечто вроде Академии наук). Древний закон на свой лад мудр: он надежно охраняет жителей Эльдорадо от посторонних соблазнов, от нежелательных сопоставлений. Но такая жизнь не для

Кандида, обуреваемого сомнениями и страстями. И он покидает приветливую страну, пускаясь на поиски прекрасной Кунигунды.

В последних главах повести все герои встречаются вновь, пройдя тяжкий путь испытаний и потерь. Наконец-то все беды оказываются позади; Кандид, Кунигунда, Панглос, старуха, встреченный героем во время скитаний философ-манихей Мартен обосновываются на небольшом клочке земли, где можно прожить если и не роскошно, то вполне сносно. Но всех их постоянно мучает вопрос, что лучше — испытывать все превратности судьбы или прозябать в глухом углу, ничего не делая и ничем не рискуя. «Мартен доказывал, что человек рождается, дабы жить в судорогах беспокойства или в летаргии скуки. Кандид ни с чем не соглашался, но ничего и не утверждал. Панглос признался, что всю жизнь терпел страшные муки, но, однажды усвоив, будто все идет на диво хорошо, будет всегда придерживаться этого взгляда, отвергая все прочие точки зрения».

Двум крайним позициям — безответственному и примирительному оптимизму Панглоса и пассивному пессимизму Мартена — писатель противопоставляет компромиссный вывод Кандида, который видел в жизни немало зла, но видел в ней и добро и который нашел отдохновение в скромном созидательном труде. Однако итог повести если и не пессимистичен, то все-таки печален: слишком велики были испытания героев и слишком мала награда. Зло же остается необоримым. Что касается заключительного призыва героя — «надо возделывать наш сад», — то он во многом является компромиссом, суживающим активность человека. Поэтому такой счастливый финал «Кандида» не может не оставлять чувства некоторой неудовлетворенности.

Печален, по существу, и весь колорит повести с ее рассказами о нескончаемых бедах, обрушивающихся на человека. Печален при всем том остроумии, которое пронизывает книгу, при всей ее ироничности, живости повествования, при всем обилии комических ситуаций, смешных положений, гротескных образов, несурзных стечений обстоятельств, при всем веселом нагромождении невероятных событий и фантастических приключений, следующих одно за другим в сознательно убыстренном темпе и не претендующих на то, чтобы достоверно передавать реальное течение жизни, при всей той откровенной игре в авантюрный плутовской роман, оборачивающийся своим собственным пародированием и отрицанием.

«Простодушный» (1767) отделен от «Кандида» восемью годами; в это время появилось еще несколько рассказов и небольших повестей Вольтера, одни из которых (например, «Белое и черное»), во многом

повторяя «Задига» с его восточным маскарадом, повествуют о двойственности человеческой судьбы, другие (вроде «Жанно и Колена») в духе «Мемнона» наставительно говорят об опасных соблазнах большого света и — несколько сентиментально — о том, что истинная дружба и участие гнездятся лишь в сердцах простых честных тружеников.

На полпути между «Кандидом» и «Простодушным» стоит итог философских раздумий Вольтера — его несравненный «Философский словарь». После его публикации основные вопросы как бы были решены, и писатель обратился к беллетристике несколько иного рода. Насыщенность философскими проблемами в его поздних повестях заметно ослабевает, сменяясь вопросами социальными и политическими. Единственно, в чем писатель твердо продолжает линию своих более ранних произведений, — это развенчание религиозного фанатизма, вообще религии и ее служителей, а также царящих в обществе и нередко освящаемых авторитетом церкви насилия и произвола. Эта тема остается ведущей и в «Простодушном», но ее решение делается менее абстрактным, более человеческим.

Повесть стоит в творчестве Вольтера в известной мере особняком. Это, пожалуй, единственное вольтеровское произведение с четко обозначенной любовной интригой, решаемой на этот раз вполне всерьез, без эротических анекдотов и двусмысленностей, хотя и здесь писатель нередко бывает игрив и весел. Появляются новые герои, очерченные уже без прежней уничтожающей иронии, не герои-маски, носители одного определенного качества и даже философской доктрины, но персонажи с емкими человеческими характерами, подлинно (а не комично, не гротескно) страдающие, а потому вызывающие симпатию и сочувствие. Рисуя внутренний мир своих героев — простодушного индейца-гурона, волею судеб оказавшегося в феодальной Франции, и его возлюбленной мадемуазель де Сент-Ив, несколько наивной, недалекой провинциалки, но искренне любящей и готовой на самоотверженный поступок, Вольтер на этот раз не сгущает красок, намеренно замедляет темп развертывания сюжета и отбрасывает какие-либо боковые интриги (чем отличался «Кандид»). Переживания героев раскрываются в столкновении с французской действительностью, которая показана без каких бы то ни было иносказаний, широко и предельно критично. И хотя действие «Простодушного» отнесено к эпохе Людовика XIV, Вольтер судит феодальные порядки в целом. В первой части повести взгляд автора кое в чем совпадает с точкой зрения его героя, «естественного человека», не испорченного европейской цивилизацией. Гурон многое понимает буквально (особенно библейские предписания), не ведая о странных услов-

ностях цивилизованного общества, и поэтому нередко попадает в комические ситуации, но его простодушный взгляд вскрывает во французской действительности немало смешного, глупого, лицемерного или бесчеловечного, к чему давно привыкли окружающие. Во второй части книги, где описано пребывание героя и героини в Париже и Версале, к бесхитростным, но метким суждениям индейца присоединяются удивление и ужас неиспорченной провинциалки, потрясенной увиденным и пережитым в столице. Тем самым взгляд на «старый порядок» становится более стереоскопичным, его изображение — более объемным и наглядным. И хотя оценка придворных благоглупостей и мерзостей дается через восприятие положительных героев, в ней все более ощутимыми делаются авторские интонации, язвительные и гневные.

И в «Простодушном» возникает вопрос о первопричинах зла. Но здесь Вольтер дает этой проблеме новую трактовку. Зло перестает быть чем-то вневременным и абстрактным. Оно наполняется конкретным социальным содержанием. В реальных общественных условиях зло становится неизбежным и закономерным; оно освящено религией, подкреплено произвольно толкуемыми законами и узаконенным беззаконием. Молодые герои повести сталкиваются и с отвратительными фигурами духовников-иезуитов, и с в общем-то симпатичными министрами, которые, однако, тоже сеют повсюду зло, — просто потому, что такова их роль в бюрократической иерархии. В государстве, основанном на неравенстве, отдельная личность неизбежно оказывается беззащитной перед многоступенчатой, тяжелой бюрократической пирамидой, представители которой искренне пекутся об интересах страны, о благе народа (не забывая, конечно, и о себе), но безжалостно попирают интересы отдельного человека, которого просто не принимают в расчет. Исход столкновения человека с подобным государством предрешен, и поэтому вольтеровская повесть оканчивается трагически. И в «Простодушном» сатирический талант Вольтера не изменяет ему, но иронический или же гневно-саркастический тон повествования постоянно смягчается тоном лирическим — когда писатель рассказывает об искренности и силе чувства молодых любовников или о дружбе индейца с добряком Гордоном, мудрецом и ученым, с которым судьба свела героя в застенке Бастилии.

О чувстве светлом и сильном, о верности и неподкупности рассказывается в веселой повести Вольтера «Царевна вавилонская» (1768), где перед нами снова восточные наряды, полуфантастические народы и племена, говорящие птицы и помогающие героям животные, вообще все атрибуты волшебной сказки. Но это лишь экспозиция. В центре

книги — повествование о поисках возлюбленными друг друга, что заставляет их пересечь всю Европу. Это дает Вольтеру возможность обратиться к своеобразному обзору политической карты континента, увиденного опять-таки глазами неискушенного простодушного азиата, подмечающего там смешные нелепости и забавные странности. Но на этот раз писатель снисходителен; горький сарказм уступает место юмору и мягкой иронии. Так описаны и скандинавские страны, и Польша, и Англия, и Германия. Политическая ситуация в России представлена явно идеализированно и почерпнута Вольтером из писем его русских корреспондентов¹. Французский беззаботный гедонизм и легкость нравов вызывают у писателя определенную симпатию, и лишь гнезда католицизма и инквизиции (папский Рим и Испания) описаны по-прежнему с нескрываемой ненавистью и гневом.

«Царевна вавилонская» — это своеобразный «отдых после битвы», причем битвы во многом уже выигранной. Таким же отдыхом был и «Белый бык» (1774) — озорная богохульная фантазия на тему одной из ветхозаветных книг. Она говорит о том, что повествовательный и сатирический талант восьмидесятилетнего писателя еще не иссяк. Но Вольтер не ставит в ней серьезных философских проблем. Его основная задача — посмеяться над несуразностями церковной легенды и нанести еще один удар религиозному фанатизму.

«Уши графа Честерфилда» (1775) — последняя повесть Вольтера — ближе к его философским диалогам. Здесь опять возникает тема зла, царящего в мире, подчеркивается его всеислие и неодолимость, опять идет речь о «причинах и следствиях», об их неожиданной, непредсказуемой связи. Но нет прежних гнева и непримиримости. Процесс философского спора оказывается важнее его конечных итогов.

Философские повести Вольтера трудно отнести к той или иной жанровой разновидности. Дело не в том, что они очень пестры и несхожи по своей тематике, по тону, по манере изложения, даже по размерам. Их жанровая неопределенность объясняется тем, что они обладают признаками сразу нескольких жанров. Они вобрали в себя традиции философского романа, романа плутовского, сказки-аллегории в

¹ В 60-е и 70-е гг. Вольтер живо интересовался русской историей и культурой, он вел переписку со своими русскими корреспондентами — Екатериной II, А. Р. Воронцовым, Д. М. Голицыным, И. И. Шуваловым и др., работал над «Историей Российской империи при Петре Великом». Екатерина и ее окружение, считаясь с влиянием и авторитетом Вольтера и зная о пронизательности писателя, всячески стремились в письмах к нему изобразить положение в России в лучшем свете, что им отчасти удалось.

восточном духе и гривуазной новеллы рококо с ее поверхностным эротизмом и откровенно гедонистической направленностью. Но и это не все; в вольтеровских повестях можно обнаружить и элементы романа-путешествия, и черты романа воспитательного, и отдельные приметы романа бытописательного, и философского диалога, и политического памфлета. Традиции великих сатириков прошлого — Лукиана, Рабле, Сервантеса, Свифта — также были глубоко усвоены и переосмыслены Вольтером. Видимо, вольтеровские повести возникают на скрещении всех этих разнородных традиций и влияний и складываются в очень специфический жанр — жанр «философской повести».

Вольтер был художником тенденциозным. Тенденциозность также стала характерной чертой созданного им повествовательного жанра. От этой тенденциозности — и постоянная переключка с событиями современности, даже если действие повести бывало отнесено к временам легендарной древности или же не очень точно локализованного «востока». Такая переключка оборачивалась преднамеренным столкновением событий, отнесенных в отдаленнейшие времена, с эпизодами современной Вольтеру жизни. Подобные столкновения выдуманного с реальным, прошлого с настоящим также были непременной чертой вольтеровских повестей. Писатель искал таких столкновений, они были одним из его излюбленных приемов заострения и остранения изображаемого. Вольтер не боялся анахронизмов, хронологических неувязок и исторических несуразностей. Он не побоялся дать героине «Задига» имя ассирийской богини (Астарта-Иштар), без смущения назвал «Кози-Санкту» «африканской» повестью, намеренно сдвинул хронологию в «Кандиде» и т. д. Эти умышленные анахронизмы были сродни тем многоступенчатым мистификациям, в которые превращались некоторые повести писателя.

Нередко Вольтер выдавал свои книги за произведения несуществующих лиц, рассылал письма, в которых оспаривал свое авторство или обвинял издателей в пиратском выпуске книги, которую сам он якобы не собирался печатать. Многие повести Вольтер выдавал за переводы: «Кандид» считался переводом с немецкого, «Белый бык» — с сирийского, «История Дженни» — с английского, «Письма Амабеда» — с индусского и т. д. После выхода книг писатель нередко продолжал запутывать читателей и цензуру, подыскивая своим повестям подставных авторов. Так, он приписывал «Кандида» то шевалье де Муи, плодовитому литератору первой половины XVIII века, то некоему «г-ну Демалу, человеку большого ума, любящему посмеяться над дураками», то, наконец, «г-ну Демаду, капитану Брауншвейгского полка».

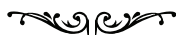
Этот причудливый маскарад не был излишним. Церковная и светская цензура преследовала художественную прозу Вольтера не менее старательно и жесточенно, чем его философские или политические сочинения, чем антиклерикальную «Орлеанскую девственницу». Но маскарад и поток псевдонимов объяснялись не одной предусмотрительностью и осторожностью Вольтера. Здесь сказалась и неиссякаемая веселость писателя, его неодолимое влечение ко всяческим розыгрышам, обманам, мистификациям. Маскарад этот, так же как обращение к экзотической тематике, к восточному колориту, к сказочной фантастике, входил, несомненно, и в саму поэтику вольтеровской художественной прозы.

Идеологическая заостренность обернулась в повестях Вольтера тенденцией к аллегории, иносказанию, притче. Реальное событие, тот или иной персонаж становились знаком какой-либо идеи. Это делало вольтеровских героев условными марионетками (за исключением героев «Простодушного»); часто они бывали даже не носителями одного какого-то качества или философской доктрины, а просто участниками диалога, в ходе которого выясняется тот или иной вопрос (например, доктора Сидрак и Гру в «Ушах графа Честерфилда»). Притча и аллегория не могут быть растянутыми, и вольтеровская проза поражает своей энергией и лаконизмом, насыщенностью событиями и вообще всяческой информацией при предельной краткости, даже схематизме изложения. Портретов персонажей нет, один-два эпитета достаточны для создания условного образа. О событиях также рассказывается кратко, и они следуют друг за другом в головокружительном темпе. Краткость ведет к афористичности, к парадоксу, который бы исчез, будь все подробно растолковано. Вольтер был непревзойденным мастером иронии, которая тоже строится по принципу парадокса, то есть как столкновение противоречивого и несочетаемого.

Впрочем, и эти парадоксы, и эти маскарады и мистификации неизменно подчинены у Вольтера идеологическим задачам; недаром молодой Пушкин писал по поводу прозы вольтеровского типа, что «она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат».

Давно замечено, что сатира долговечнее апологий. Возможно, потому, что отрицательные качества более стойки и универсальны, чем добродетели. К тому же сатира обычно весела и смешна. Вольтеровская сатира жива еще и потому, что она наполнена смелой мыслью этого удивительного человека, ставшего знаменем своей эпохи и бросившего семена свободомыслия и скепсиса в далекое будущее.

ТРИ ШЕДЕВРА ФРАНЦУЗСКОЙ ПРОЗЫ XVIII СТОЛЕТИЯ



Род человеческий не совершенен ни в чем — ни в дурном, ни в хорошем. Негодяй может иметь свои достоинства, как и честный человек — свои слабости.

Шодерло де Лакло

Восемнадцатый век безоговорочно стал веком прозы и прежде всего веком романа. Теперь по большей части небольшого по объему, а потому с достаточно стремительно развивающейся интригой, четко, но кратко очерченными персонажами, с «моралью» ненавязчивой, но недвусмысленной. В этом можно убедиться, обратившись к нескольким произведениям романного жанра, созданным как в самом начале столетия, так и в его середине или конце. Их, как увидим, многое сближает, хотя авторы этих книг творили все-таки в разное время и без оглядки друг на друга. И творческий путь трех романистов, и их творческое наследие (как и его судьба) у Гамильтона, Кребийона и Шодерло де Лакло своеобразны и неповторимы. В самом деле, Антуан Гамильтон, как и автор «Опасных связей», занимался литературой в недолгие часы досуга, но в отличие от Лакло — лишь на склоне своих дней. Оба остались в истории литературы авторами одной книги. Напротив, Кребийон-сын написал много и в течение нескольких десятилетий находился в самом центре литературной жизни, активно и напористо участвуя в ней. Правда, и он снискал популярность одним произведением: у современников — скандальным (но и, бесспорно, талантливым) романом «Софа», у читателей последующих поколений — глубокими по психологизму и горькими по воплотившемуся в них жизненному опыту «Заблуждениями сердца и ума».

Впрочем, все романы Кребийона, как и книги Гамильтона и Шодерло де Лакло, в той или иной мере были посвящены таким вот «заблуждениям». Романы эти — не просто любовные, хотя перипетии любовных отношений занимают в них центральное место. Это романы о человеке и обществе, об их противостоянии, о бессилии человека перед обществом, перед его гибкой моралью и податливыми нравами. Не приходится удивляться, что эта человеческая незащищенность обнаруживала себя в наибольшей мере в сфере любви. Это было очевидно еще со времен Средневековья, поэтому-то романы испокон веков рассказывали о любовном чувстве, а на большинстве языков соответствующий жанр литературного произведения и отношения любящих обозначаются одним словом — роман. Не общественный смысл эпохи, а его психологическая доминанта лучше всего раскрывается на анализе «жизни сердца», хотя последняя может порой принимать весьма причудливые формы.

Гамильтон, Кребийон и Лакло (как и многие другие их современники) поведали о не очень-то завидной участи женщины, хотя она и строит страгемы, отчаянно борется и подчас побеждает. Тема женской трагедии от романа к роману все более нарастает, что отразилось в образах женщин глубоких и неординарных. Гамильтон, Кребийон и Лакло, рассказывая о людях своего времени, дали ее емкий и нелицеприятный «портрет» и одновременно углубили — каждый по-своему — приемы психологического анализа, приемы раскрытия человеческих чувств. Нет, они не претендовали на то, чтобы рисуемая ими картина эпохи была многообразной и полной, они намеренно замкнули эту картину в достаточно узкие рамки так называемого «светского общества». Да и жизнь этого общества увидена ими под специфическим углом зрения: сатирическим и разоблачительным. (Заметим в скобках, что они заложили стойкую традицию развенчания «света», развенчания не всегда заслуженного и справедливого.) И все же даже при таком ограничительном подходе они добились многого. «Старый порядок» давал для своего осуждения благодатный материал, чем и воспользовались писатели. Гейне в книге «Французские дела» вспоминал о людях, принадлежавших к тому «больному поколению, которое Кребийон, Лакло и Луве так хорошо нам изобразили в его самом веселом греховном блеске и цветущем тлении»¹.

¹ Гейне Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 6. М.; Л., 1936. С. 215.



Гамильтон здесь не назван. Как бы вместо него упомянут Луве де Кувре, автор прославленного «Фобласа». Во времена Гейне Гамильтон был менее известен, хотя его роман постоянно переиздавался на всем протяжении XVIII и в первой половине XIX века. Он стоял несколько в стороне, и его книга занимала в истории литературы особое место. Немало спорили, роман ли это: ведь книга выдана за мемуары, правда, мемуары, написанные не самим их героем, а своеобразным литературным обработчиком тех лет. Это мемуары графа де Грамона в литературной записи Антуана Гамильтона. К своеобразию книги и, в частности, к ее исторической достоверности мы еще вернемся, сейчас же обратимся к жизни писателя.

О ней мы знаем не очень много. Антуан Гамильтон родился в 1646 г. в Ирландии. Отец его был шотландцем, мать — ирландкой. Политические бури эпохи втянули в свой водоворот и его семью. Уже в 1650 г. Гамильтоны были вынуждены обосноваться во Франции, спасаясь от жестокостей революции. Они поселились на севере Бретани, совсем близко от английских берегов, но вне досягаемости кромвелевских агентов. Реставрация Стюартов позволила сэру Джорджу Гамильтону вернуться с семьей на родину (1660). Вскоре там появился шевалье Филибер де Грамон. Через недолгий срок он женился на дочери сэра Джорджа, Элизабет (1641—1708), сестре писателя. Когда он вернулся с молодой женой во Францию, с ними поехал и Антуан. Что заставило Гамильтона покинуть Англию? Мы это знаем не очень точно. Возможно, тут сказались и религиозные соображения (Гамильтон был католиком), и не очень уверенное положение молодого человека при дворе Карла II. Так или иначе, Гамильтон пробыл во Франции больше десятилетия, до 1677 г., пока вновь не оказался в Лондоне. Смерть Карла II и восшествие на престол — под именем Якова II — его брата герцога Йоркского (1685) открыло Гамильтону путь к политической деятельности. Он становится видным военачальником нового короля, отважно сражается за его дело и разделяет со своим сюзереном все его неудачи. Он честно пытается поддержать последних Стюартов и вместе с ними отправляется в изгнание, все в ту же Францию, которая, как известно, в английской усобице выступала на стороне Якова II. Начиная с 1695 г. Гамильтон постоянно живет под Парижем, в замке Сен-Жермен-ан-Лэ, в тягостной атмосфере озлобленного и пропитанного ханжеством окружения короля-изгнан-

ника. Здесь Гамильтон, совершенно отойдя от политики, становится писателем. Писателем французским. Этому не приходится удивляться: французские литературные вкусы, французская словесность и ее язык имели повсеместное распространение в Европе, особенно в светском обществе. Французским языком Гамильтон владел виртуозно, но, как всякий, кто глубоко и всесторонне овладел чужим языком, проявлял склонность к словам и выражениям редким, не гнушаясь архаизмами. Умер Гамильтон в 1720 г.

Его творческое наследие пестро и неравноценно. Он оставил много всевозможных стихов, уровень которых не выделяется на фоне обычной для того времени «легкой поэзии» на случай; он работал над морально-философским трактатом «О жизни в старости», написал несколько увлекательных повестей и сказок. Главной книгой Гамильтона стали его «Мемуары графа де Грамона». Писатель работал над ними, видимо, в 1703—1704 гг., напечатал же лишь в 1713-м.

Посмотрим, кто же был героем этой книги. Шевалье де Грамон принадлежал к старинному гасконскому графскому и герцогскому роду. Бабка героя «Мемуаров», Диана д'Андуэн, виконтесса де Лувињи, графиня де Гиш (1554—1620), была возлюбленной Генриха IV, и есть основания полагать, что с той поры в жилах де Грамонов текла королевская кровь. Сын прекрасной Дианы, Антуан II, граф де Гиш и де Лувињи, герцог де Грамон (ум. в 1644 г.), был вице-королем Наварры и зятем Ришелье. Его старший сын Антуан III, герцог де Грамон (1604—1678), был, пожалуй, самой заметной фигурой в семье. Он много воевал, довольно рано получил звание маршала, хотя ничем особенно не прославился на поле брани. В бурных событиях Фронды он не принял участия, стараясь держаться в стороне от любого политического экстремизма. Его считали вольнодумцем, прослыть которым было в то время совсем не трудно, достаточно было держать себя независимо и быть не очень воздержанным в своих высказываниях. Герой мемуаров, шевалье, затем граф Филибер де Грамон родился в 1621 г. в замке Бидаш, который издавна принадлежал их семье. Как и большинство членов его рода, да и большинство французских дворян того времени, он выбрал военную карьеру, хотя на первых порах готовил себя к карьере церковной (он закончил иезуитский коллеж в По). Он воевал в Пьемонте, под Аррасом и в других местах. Де Грамон надолго связал свою судьбу с «Великим Конде». Во время Фронды пути их разошлись. Впрочем, де Грамон, как и его старший брат, участвовал в этой гражданской войне, если так можно выразиться, минимально: политическая осторожность была одним из

его ведущих жизненных принципов. Политическая, но не придворная: начало самостоятельного правления Людовика XIV обернулось для шевалье изгнанием, ибо он сгоряча начал ухаживать за привлекательной мадемуазель Ламотт-Уданкур, не рассчитав, что на нее имеет виды сам король. Но тут как раз подоспела реставрация Стюартов, и шевалье отправился в изгнание вслед за этим двором, пронизанным французскими вкусами и французской культурой. В Англии молодой человек нашел новых друзей, но главное — очаровательную невесту. Мы не знаем, каков был этот брак: разница в возрасте в то время ничего не значила (Элизабет Гамильтон была на двадцать лет моложе мужа), разница в национальности — тоже, насколько же на семейное согласие наложили печать достаточно вольные нравы эпохи — не очень ясно: Антуан Гамильтон если и изобразил своего героя удалым повесой, о его любовных авантюрах — с момента появления в Англии — не распространялся, а свою сестру изобразил, естественно, как образец целомудрия, что резко отличает ее от всех других красавиц, наводнявших английский двор и снискавших ему скандальную славу. Опала де Грамона длилась недолго, в 1664 г. он был прощен, но еще немного задержался в Англии и наезжал туда затем довольно часто. Он умер в весьма преклонном возрасте, в 1707 г. Жена пережила его всего лишь на год. Есть сведения, что де Грамон не умел грамотно писать и вряд ли имел определенные литературные интересы, но, говорят, был прекрасным рассказчиком. Вот из этих его рассказов и родились «Мемуары», записанные Гамильтоном.

Отметим сразу же чрезвычайную избирательность этих воспоминаний. Ведь в них описаны лишь события войны в Пьемонте (1639), осады Арраса (1640), пребывание героя при английском дворе (1662—1669). Многого выпало: либо де Грамон не все рассказывал своему шурину, либо тот не все посчитал достойным включения в книгу. Отметим также, что и тональность, даже, если угодно, «жанр» этих трех эпизодов — различен. В первом перед нами что-то близкое к плутовскому роману — и в описании карточных успехов героя, и в рассказе о его любовной аванюре с красивой и уступчивой госпожой де Сенант. Под стать такому роману и несколько буффонные персонажи — Матта, своеобразный сниженный дублер героя, или Сенант, извечный тип ревнивого, но легко обманываемого мужа. Все они обрисованы очень ярко. Несколько иным выглядит Аррасский эпизод. Здесь тоже говорит о себе удачливость и ловкость героя, но обстановка уже в чем-то другая. Иные, прежде всего, военачальники — Тюренн, Конде, остальные прославленные полководцы. Наконец, третий эпизод разво-

рывается как скандальная хроника английского двора с его политическими интригами и в еще большей мере — непрерывными любовными историями, подчас весьма рискованными. Хронология в этом эпизоде заведомо нарушена, повествование группируется вокруг ярких героев, поэтому последовательность событий оказывается уже не важна. Отметим, как вырастает общественное положение героев от эпизода к эпизоду: сначала это молодые дворянчики без гроша в кармане и средней руки туринские горожане и горожанки (хотя они и появляются при пьемонтском дворе), затем это цвет французской и испанской армии, наконец, королевский двор во главе с королевской четой и принцами крови.

И вот что примечательно: моральные устои изображаемых социальных слоев, по мере их возвышения, не становятся лучше и благороднее, даже напротив — лицемерие и цинизм процветают там в большей мере, чем в среде простых горожан и мелкопоместных дворян. И своеобразным контрапунктом существенно меняется характер героя — от не очень чистоплотного повесы, легко идущего на обман, на расставляемые своим же собственным друзьям ловушки, коль скоро речь заходит о любовном соперничестве, де Грамон обретает все большее благонравие, легко оставляя свое легкомыслие в прошлом. Из активного участника плутней и авантюр он становится их сторонним наблюдателем, насмешливым и ироничным.

Особой пестротой и наибольшей социальной остротой отмечена третья часть «Мемуаров», описывающая нравы английского двора. Не очень длительный период Реставрации был, однако, заметным этапом в развитии английского общества и его культуры. Он породил, с одной стороны, почти беспримерный упадок морали, что выразилось в погоне за наслаждениями, в стремлении как бы забыться в пирах, танцах, многолюдных охотах, театральных увеселениях, любовных интригах, — что так понятно после двух десятилетий гражданской войны и суровой диктатуры Кромвеля (все это очень ярко и точно изобразил Гамильтон в соответствующих главах книги), с другой же стороны, такое бездумное прожигание жизни не могло не вызвать и ответной реакции. Мы находим ее и в потоке едких сатирических куплетов и эпиграмм, получивших в то время большое хождение (и об этом пишет Гамильтон), и в непредвзятой безжалостной хронике дел и дней высшего общества, которую оставил в своем знаменитом «Дневнике» очаровательный рассказчик и строгий моралист Семюэл Пипс (1633—1703). Не меньшей реакцией на господствовавшие в обществе нравы стал и бурный расцвет комедиографии, изобразившей свое время весело и смешно, но не

без горького сознания мишурности и случайности всех тех страстей и порывов, которыми жило это общество. Имена ряда популярных драматургов мы находим и в «Мемуарах» Гамильтона.

Материал во многом диктует и тон повествования. В книге вырисовывается такая схема: сначала де Грамон дан крупным планом, затем укрупнен фон и даются «родственные» (в обоих смыслах) истории (например, Джорджа Гамильтона и госпожи Честерфилд и т. д.), наконец, все снова возвращается к де Грамону и достаточно конспективно повествуется о его счастливой любви к мадемуазель Гамильтон. В этот повествовательный поток постоянно вклиниваются рассказы о чужих судьбах и чужих любовных авантюрах, которые порой обладают напряженнейшим внутренним сюжетом (таков, например, рассказ о своеобразном, запутанном любовном «четырёхугольнике», в котором участвуют госпожа Честерфилд, ее муж, а также герцог Йоркский и старший Гамильтон, или же увлекательная история фрейлин Тэмпл и Хобарт и графа Рочестера).

Однако Антуан Гамильтон показал себя в этой книге не столько мастером интриги, сколько мастером портретной характеристики. Что касается интриги, то не он ее в «Мемуарах графа де Грамона» придумывал — здесь он шел за предоставленным ему героем-рассказчиком материалом. И вот на что стоило бы обратить внимание: те истории, свидетелем которых не мог быть автор книги (Турин, Аррас, анекдот о Марион Делорм, история парижского наряда шевалье, «поглощенного» зыбучими песками Кале), более яркие, выпуклы, если угодно, «литературны», чем английские эпизоды. В последних тоже есть немало остросюжетных положений, но они тонут в сочных деталях, выразительных черточках характеров, в общей круговерти незначительных придворных интриг, маленьких скандалов и разоблачений, свиданий, сплетен, любовных записок, ревнивых подозрений и безответственных измен. Думается, это не случайно. Английский двор, его нравы, сотрясавшие его злоречивые пересуды, его яркие действующие лица описаны Антуаном Гамильтоном уже не со слов заезжего французского шевалье; это собственные воспоминания писателя, его впечатления от увиденного или услышанного от старших братьев и сестры. Все персонажи английских глав старше юного Энтони-Антуана. Сам он вряд ли мог принимать участие, кроме участия чисто зрительского, в тех порой комичных, порой трагических, порой же отмеченных определенным лиризмом любовных квипрокво, путаницах, недоразумениях, которые он столь увлеченно описывает. Но зрителем он был внимательным, и от его острого взгляда мало что ус-

кользало. Ему, быть может, не о всех придворных скандалах рассказывали, но участников этих скандалов он постоянно видел и хорошо знал. Вот почему он обрисовал их в своей книге так ярко и так достоверно, вот почему их портреты так индивидуализированы и столь сатиричны, вот почему так много иронии и сарказма в его коротких ремарках, сопровождающих описываемые события и эпизоды. Де Грамон был рассказчиком, мастером устного анекдота, Гамильтон был писателем. Скажем более прямо: «английские» главы книги обнаруживают в авторе английский менталитет, английский способ видеть мир и, что еще важнее, — его описывать.

Тем самым книга Гамильтона находится на известном переломе романного жанра. С одной стороны, это еще «история», то есть набор эпизодов, приключений, анекдотов, слабо скрепленных сквозной интригой, судьба же центрального персонажа обозначает ее лишь беглым пунктиром. Психологический роман делает этой книгой лишь первую робкую заявку на существование и даже уступает кое в чем таким своим предшественникам, как «Португальские письма» Гийерага (1669) или «Принцесса Клевская» госпожи де Лафайет (1678). Однако шаг к психологическому роману тут был сделан. Он выразился — чисто технически — в попытке создать «чужие» мемуары, хотя это удалось автору не до конца (он иногда дает де Грамону возможность рассказывать самому, чаще же повествует о нем, описывает его со стороны). Шаг к психологизму обнаружил себя и в попытках разобраться в душевных движениях персонажей. Но важнее этих робких психологических опытов было решительное и резкое, по-своему беспрецедентное обнажение безморальности общества, коверкающей души и ломающей характеры, по своей природе добрые и искренние. Именно безморальности, а не аморальности, ибо все эти блудливые придворные и распутные фрейлины не ощущают глубины своего падения и не стремятся как-то отмежеваться от ханжеских и лицемерных, но общепринятых взглядов на жизнь. Они просто так себя ведут. Они считают такое поведение вполне естественным. Но «сладости» развращения юной души и погубления чужой репутации они еще не знают.

Тем не менее наблюдения над нравами своего времени позволяют автору сделать ряд горестных о нем замечаний. О политике: «В политике все, что необходимо, то и порядочно, все, что полезно, то и дозволено». О браке: «Мужчина, который превыше всего ставит честь своей жены, лишь понапрасну терзает ее, а заодно и самого себя». О свете: «Свет привыкает ко всему, а время постепенно заставляет забыть и о благопристойности и даже о морали».



Последнее очень скоро с неиссякаемым упорством стали иллюстрировать своими книгами целые поколения французских романистов. Все они, вслед за Гамильтоном, изображали упадок нравов, рисовали портреты искателей легких наслаждений и их полудобровольных жертв, описывали не любовь, а грубую чувственность, лишь рядящуюся в изящные одежды, анализировали общество внешне благопристойное, но пораженное неизлечимой моральной болезнью.

Среди этих романистов одно из первых мест принадлежит Кребийону-сыну. Клод-Проспер Жолио де Кребийон (1707—1777) родился в Париже в семье известного в свое время драматурга-трагедιοграфа Проспера Жолио де Кребийона (1674—1762), тщетно соперничавшего с Вольтером. Учился будущий романист, как это было принято в то время, у иезуитов, но священником не стал, избрав трудную и рискованную профессию литератора. За смелые намеки он подчас попадал за решетку, высылался из Парижа, однажды был вынужден бежать в Англию.

Свой творческий путь Кребийон-сын начал гривуазной сказочкой «Сильф» (1730). За ней последовали романы «Письма маркизы де М*** к графу де Р***» (1732), «Танзай и Неадарне» (1734), «Софа» (1742) и др. В одних случаях непосредственно, в других прибегая к весьма прозрачному восточному маскараду, писатель рисовал нравы светских салонов, их пустую болтовню, легкий флирт и стоящие за всем этим циничное распутство и душевную холодность. Симптоматично признание одного из его героев: «Но разве любовь — это не простое желание, которое преувеличивают, разве это не минутный порыв чувств, который из тщеславия изображают как некую добродетель?»

То же общество в свете этих же тем изображено писателем и в его бесспорно самом лучшем романе «Заблуждения сердца и ума» (1736—1738), романе наиболее глубоком и тонком из всех написанных Кребийоном и одновременно самым трезвым и горьким. Разве не трезвым и горьким был взгляд писателя на изображаемое им общество, когда он писал: «То, что мужчины и женщины называют любовью, было какими-то совсем особыми отношениями, в которые они вступали часто даже без всякой нежности друг к другу, неизменно отдавая предпочтение удобству, а не влечению, корысти, а не наслаждению, пороку, а не чувству?»

К такому осмыслению жизни приходит юноша Мелькур, герой и рассказчик, от лица которого ведется повествование. Он окунается в высший свет и жаждет познать его законы и скрытые пружины. Он думает, что в мимолетных наслаждениях он найдет забвение собственной внутренней пустоты, не очень задумываясь о ее причинах, но остро ее ощущая. Вернее, внушая себе, что глубоко от нее страдает. Он стремится поскорее распрощаться с иллюзиями молодости, распрощаться даже с молодой, бьющей ключом чувственностью (которая будет одолевать Керубино у Бомарше). Последнюю он хочет обуздать и сделать из себя холодного опытного циника.

Мелькур, таким образом, не предполагает бороться с пороками общества, напротив, он хочет приобщиться к ним, и этот путь светского воспитания, а точнее — морального развращения, и является сюжетом книги. Ее действие разворачивается в аристократических салонах Парижа и охватывает не более двух недель. Рамки книги камерны, изображен в ней узкий светский кружок. Но взаимоотношения героев столь многообразны, их характеры столь яркие и различны, что в этой небольшой изящной миниатюре видно все общество в целом, это его верный, хотя и несколько односторонний портрет. Портрет прежде всего, конечно, нравственный, так как все остальное, что будет так занимать многих и многих современников Кребийона — политика, философия, наука, искусство, — сознательно выведено писателем за скобки. И как раз эта сконцентрированность позволяет высветить в героях романа то, что, собственно, и интересует автора, — их нравственный облик.

В романе немного персонажей, но роли между ними распределены очень четко. Юноша Мелькур — и посторонний зритель, и основной участник событий. Не забудем, что перед нами «мемуары», и поэтому герой вспоминает о своем прошлом, смотрит на себя как бы со стороны, судит себя-юношу и параллельно живет сегодняшним днем, анализирует себя не с высоты большого жизненного опыта, а подмечает движения собственного сердца сейчас, в момент происходящих событий. И не всегда до конца ясно, прикидывается ли юноша опытным старцем, или зрелый мужчина в поисках утраченного времени вновь переживает свои былые волнения и страсти.

Герой очень внимателен к себе, интересен себе. Он зорко подмечает в своей душе ее неожиданные движения, пытается их рационалистически осмыслить, старательно учится управлять своими чувствами. Этот тонкий и трезвый самоанализ Мелькура, фиксирование переживаний и порывов, алогичных и непредвиденных, умение найти им не-

пременно логическое истолкование и составляют главное достижение Кребийона-психолога, с особой ясностью определившееся в этом романе. Мелькур изучает себя и внимательно смотрит вокруг. Его глазами писатель обнажал сложность и бездонность человеческой души, если эта душа еще способна к развитию, если на нее не легли необоримые оковы светской морали. Ведь одни из представителей света стремятся развратить, испортить, заставить «заблуждаться» сердце человека, другие толкают к ошибкам его ум.

В этом бурном житейском море оказывается юный Мелькур. После трудных испытаний и внутренней борьбы, которые вряд ли могли бы уложиться в две недели (и в этом смысле время романа условно), герой книги пытается найти себя, обрести внутреннюю цельность. В этом ему помогает настоящая любовь. Но происходит такое самообретение далеко не сразу. Причем нравственная победа Мелькура — и над собой, и над обществом — свершается вне пределов романа, в той четвертой его части, которую писатель пообещал, но так и не написал.

Итак, в центре книги — проблема внутренней цельности человека. Одни герои подменили ее рассудочным цинизмом и себялюбием, другие растрачивают ее в пустых забавах света, в интригах, волокитстве, злословии, третьи не могут ее сохранить, развращаемые и невольно выпадающие в «заблуждения» сердца и ума. Невольно? Не всегда, но было бы искусственным однозначно делить персонажей романа на злодеев и на их жертвы.

Вот образец для Мелькура, его наставник Версак. Он вроде бы хорошо постиг законы света, он во многом сам их формулирует и уж бесспорно оправдывает. Но он глубоко презирает эти законы и особенно тех, кто им слепо следует и одновременно всей душой приемлет. Здесь Кребийон тонко подметил совершающуюся чудовищную антигуманную травестию: не нравственные принципы и психология Версака руководят его поступками, а выбранная им форма поведения формирует его мораль и его внутренний мир. Он — теоретик и практик извращенной морали — глубоко, затаенно страдает от надетой на себя маски. Она — от всеобъемлющего пессимизма, от полного неверия в возможность счастья. «Никого не любя, — говорится о нем в романе, — он мечтал о счастье быть нежно любимым». Но эту свою неосуществимую мечту он тщательно прячет даже от самого себя. Вот почему он столь настойчиво говорит об ограниченности плотских наслаждений, об иллюзорности любви; он убежденно доказывает, что за всем этим стоит лишь погоня за острыми ощущениями и желание подчинить своей воле других, ибо при всеобщей пресыщен-

ности лишь препятствия могут придать некоторую живость чувствам вялым или ленивым. А за этим желанием преодолевать препятствия, «брать барьеры» таится мечта «прославить свое имя», «не быть похожим на других ни образом мыслей, ни поведением». Здесь перед нами некий психологический парадокс: всецело подчиняясь законам своей среды, его сформировавшей, Версак хочет противопоставить себя этой среде, стать выше ее, дабы повелевать ею. Но тут следует уважать правила игры, по которым, как полагает Версак, и живет общество. Но правила этой бесчеловечной игры суровы, ошибающихся они калечат или уничтожают.

В принципе ничем не отличаются от Версака госпожа де Сенанж и ее приятельница госпожа де Монжен, жаждущие «сформировать», то есть испортить, развратить Мелькура. Но и они — своеобразные жертвы своего времени и своей среды. Будучи уже на закате своей красоты и обаяния, они еще хотят нравиться, чтобы продлить иллюзию молодости и любовного всевластия. Такой же выступает на первых порах и маркиза де Люрсе. Ей нужен Мелькур как еще одно подтверждение притягательной силы ее уже увядающих прелестей, как забава, скрашивающая ее одинокие вечера, как дразнящая приманка для оставивших ее былых поклонников. Но чувство Мелькура, его наивные уловки и неопытная игра пробуждают в этой сорокалетней кокетке нечто вроде истинной любви, быть может, коснувшейся ее первый раз в жизни. «Очень часто, — замечает писатель, — последнее увлечение женщины — ее первая любовь». Так в какой-то момент чистое и искреннее чувство побеждает все «заблуждения» света.

Почти без слов, как голубая тень мечты о счастье, проходит через роман мадемуазель де Тевиль. Именно она оказывается в книге носительницей здоровой философии любви, любви искренней, сильной, всепоглощающей, противостоящей философии наслаждения, исповедуемой другими персонажами. Между тем как раз в связи с образом мадемуазель де Тевиль в романе намечается определенная оптимистическая перспектива: уже в предисловии к книге вскользь говорится о том, что герой откроет себя в любви к Гортензии. Эта счастливая любовь Кребийоном, однако, не изображена, и в финале книги Мелькур еще очень далек от своего счастливого перерождения, которое лишь предчувствуется. Но, как известно, четвертой части романа не последовало. И, думается, не случайно. Для писателя счастливый конец, торжество нравственности, искренности и любви в обществе безнравственном, жестоком и лживом казалось невозможным.

Поэтому незавершенность книги — это свидетельство если не реализма, то трезвости взглядов Кребийона.

* * *

Определенную переключку этого романа со знаменитыми «Опасными связями» Шодерло де Лакло нельзя не заметить: то же светское общество, взятое в достаточно узком его представительстве, та же камерность обстановки (загородный замок, столичный особняк, опера, регулярный парк с его боскетами и куртинами), тот же довольно краткий временной промежуток — от 3 августа до 14 января. Да и набор персонажей тоже сходен: маркизы, виконты, то есть представители среднего слоя знати, очень часто — выходцы из провинции.

Эти круги дворянства сам Шодерло де Лакло хорошо знал. Пьер-Амбуаз-Франсуа Шодерло де Лакло родился в 1741 г. в Амьене в дворянской семье средней руки. Если отец будущего писателя был провинциальным чиновником, его сын выбрал военную карьеру: в 1759 г. он поступил в артиллерийскую школу, которую успешно закончил в 1763 г. Началась скучная жизнь по провинциальным гарнизонам — Туль, Страсбург, Гренобль, Безансон, потом Версаль, но вскоре снова провинция — Экс, Ларошель и т. д. Повседневной работы было много, а Лакло слыл исполнительным и инициативным офицером. Но хватало и досуга, а его молодой артиллерист посвящал литературе. Так появилось большое число его стихотворений в модном тогда галантно-эротическом духе, а также либретто оперы «Эрнестина» (1777), постановка которой провалилась.

В 1780 г. Лакло провел полгода в отпуске, в Париже. В конце 1781 г. он снова в столице, а в марте следующего выходит из печати его знаменитый роман. Он пользовался успехом у читателей, но не у военного начальства: автор был удален из Парижа и вернулся туда лишь спустя шесть лет, когда он вышел в отставку и поступил на службу к известному своими либеральными взглядами герцогу Орлеанскому. Революцию Лакло встретил сочувственно, записался в клуб якобинцев и снова оказался в армии, где вскоре получил чин генерала. Но подозрительность революционеров и назревавший якобинский террор не могли обойти вниманием талантливого независимого офицера: Лакло первый раз попадает под арест в апреле 1793 г. Еще раз — в ноябре. Теперь он пробыл в тюрьме больше года, не сомневаясь, что будет казнен, но по счастливой случайности остался жив и был освобожден в

начале декабря 1794 г., уже после падения тирании Робеспьера. Первый консул, сам артиллерист по образованию, призвал Лакло под свои знамена. Сначала он воевал на Рейне, потом участвовал в итальянском походе (есть сведения, что молодой Стендаль встречался с ним в Милане и даже видел какую-то его рукопись). Умер Шодерло де Лакло 5 сентября 1803 г. не столько от ран и болезней, сколько от какой-то общей физической и моральной усталости. Могила его была разграблена и уничтожена после воцарения Бурбонов.

Литературное наследие Лакло невелико и неоднородно. Ни стихи, ни опера, ни трактат о «воспитании девиц» не могли предсказать гениального автора «Опасных связей». В этой книге Лакло показал себя и замечательным мастером интриги, и незаурядным стилистом, и тонким и глубоким психологом. Лакло, видимо, не зря изучал математику: его роман поражает безошибочной точностью композиции, уравновешенностью частей, почти математическим расчетом в развитии сюжета.

«Опасные связи» — это роман в письмах. Таких в то время создавалось множество. Но это бывали либо письма одного лица, либо переписка двух-трех корреспондентов. У Лакло фигурирует ни больше, ни меньше как двадцать эпистолярных пар. Это придает роману богатейшее полифоническое звучание. К тому же один и тот же корреспондент пишет разным лицам, а значит, он постоянно ориентируется на собеседника — то он предельно откровенен, то, напротив, хитрит и обманывает, то лишь прикидывается искренним и чистосердечным и т. д. При этом каждый персонаж раскрывается, так сказать, сам, но мы видим его и чужими глазами, причем не одной парой глаз, то доверчивых, то настороженных, то ироничных.

Роман населен персонажами самыми разными — по возрасту, жизненному опыту, взглядам, морали. Было бы ошибкой однозначно делить их на положительных и отрицательных, на «хищников» и их «жертвы», ибо даже у «злых демонов» книги — виконта де Вальмона и маркизы де Мертей, как увидим, есть не просто какие-то человеческие черты, но в их жизни присутствует своя глубокая драма. К тому же основные персонажи романа — характеры развивающиеся, а не только постепенно раскрывающиеся все с новых сторон.

Совсем юная Сесиль Воланж (ей едва минуло пятнадцать лет) проходит за пять месяцев стремительную школу чувств и чувственности, причем, если в первом она с трудом преодолевает иллюзии и предрасудки молодости, то во втором оказывается понятливой и прилежной ученицей. Вот почему стоило бы прислушаться к маркизе де Мертей: «Ни характера, ни правил... все свидетельствует о натуре, жадной до

ощущений. Не имея ни ума, ни хитрости, она обладает известной, если можно так выразиться, природной лживостью, которой я сама иногда удивляюсь и которой уготован тем больший успех, что обликом своим эта девушка — само простодушие и невинность» (письмо 38).

Молодой Дансени также довольно легко поддается на авансы господа де Мертей, беззаботно забывая о своей «вечной» любви к Сесили. Впрочем, он переживает жестокое разочарование и, после роковой дуэли с Вальмоном, навсегда покидает Париж, светское общество, легкие и столь приятные радости бытия.

Напротив, глубоко трагична судьба президентши де Турвель. Но и эта молодая женщина (ей всего 22 года), мягкая, добродетельная, наивная, погибает не оттого, что изменяет мужу с известным светским распутником и волокитой, а потому, что этот последний зло и незаслуженно смеется над ней, выставляет напоказ ее слабость и бросает ее в тот момент, когда, как ей казалось, их взаимная любовь обретает наибольшую полноту и удовлетворенность.

Сложнее этих трех «жертв» их добровольные палачи — Вальмон и Мертей.

Виконт (как и Версак у Кребийона) давно забыл, что такое истинная любовь (как и истинная дружба). Общество сделало его циником, лишило веры в благородство, в искренность, в любовное чувство. Скепсис его всеобъемлющ и универсален. В таком обществе и при такой морали побеждает только сильный. «Удел наш — побеждать, мы должны ему покориться», — заявляет Вальмон. Но сила должна сочетаться с умом, с расчетом. Коль скоро «на свете счастья нет», его нужно чем-то заменить, пусть хотя бы его сниженным суррогатом. Такой заменой счастья человеческих отношений становятся для Вальмона чувственность и погоня за мимолетными наслаждениями, именно погоня, именно совращение, а не, если угодно, очаровывание женщины, сам этот процесс, включающий ухаживание, обманы, расставляемые ловушки, а не само обладание. Но нельзя сказать, что во всех поступках виконта доминирует холодная рассудочность (хотя он может с безошибочной точностью опытного стратега спланировать и провести сложнейшую «операцию»). В начале романа он почти искренне увлечен президентшей Турвель, мечтая в этой любви вновь обрести давно забытое чувство. Поэтому те признания, которые содержатся в одном из его писем к президентше (письмо 52), не вполне лживы, в них есть та сиюминутная искренность, в которую он и сам верит. Мгновенное чувство счастья охватывает его, когда он добивается от своей возлюбленной желаемого (см. письмо 125). И все

же Мертей — на своем горьком опыте — права, когда бросает Вальмону резкие слова обвинения: «Подобно восточному султану, вы никогда не бываете возлюбленным или другом женщины, а всегда ее тираном или рабом» (письмо 141). Действительно, не бывает и не мог бы быть. Но иногда такая потребность у Вальмона просыпается, вернее, он почти всегда живет с сознанием этой «недостачи». И это чувство неполноценности, генезис которой он прекрасно может объяснить, преследует его, терзает всю его жизнь. Счастья с президентшей он бы не обрел, а если бы и обрел, то ненадолго. К тому же это сильное влечение, заставляющее его чуть-чуть помечтать, вытесняется другим чувством — его неудержимым стремлением к маркизе. Она оказывается его самой длительной (а, возможно, и самой сильной) привязанностью, возникшей очень давно, где-то вне пределов романа. Они уже были любовниками и мирно, по обоюдному согласию расстались, заменив то, что подчас называется любовью, дружбой, взаимопомощью, сообщничеством. Но, оказывается, что-то осталось. Вальмон, сначала шутивно, в качестве своеобразного «приза», добивается возврата благосклонности маркизы, но затем это становится его основной целью, сметающей, зачеркивающей все остальные. Вальмон не раз прокламирует неверие в любовь к женщине и в любовь женщины, но исподволь ищет и того, и другого и смутно надеется на успех своих поисков. Но в них он постоянно ошибается, проходит мимо истинной любви, и в этом его трагедия.

Несколько иначе обстоит дело с маркизой де Мертей. Иногда во всех ее действиях видят голый холодный расчет, как будто ей совершенно незнакомы порывы чувств и душевные страдания. Действительно, во многих ее поступках немало продуманной жестокости (тут и соращение Дансени, и участие в соращении Сесили, и безжалостное наказание самонадеянного Превана). Маркиза такой хочет казаться и, по сути дела, такой и становится. Но это — ее месть обществу, растоптавшему ее былые иллюзии, причем месть его же собственным оружием: чтобы наказать распутников, она становится еще более распутной, чтобы покарать лжецов, она делается еще более лживой. В этом отношении очень важно письмо 81, очень длинное, замечательное письмо. Его стоило бы процитировать целиком, ибо это взволнованная и искренняя исповедь женщины, все понимающей, все осуждающей, но не имеющей сил, смелости, умения такую жизнь изменить. Фальши жизни она противопоставляет способность притворяться и претворяться в то существо, которое в такую жизнь могло бы вписаться. Интересно, в частности, такое ее признание: «Я изучала

наши нравы по романам, а наши взгляды — по работам философов. Я искала даже у самых суровых моралистов, чего они от нас требуют, и, таким образом, достоверно узнала, что можно делать, что следует думать, какой надо казаться». Поэтому Мертей — не только внимательный наблюдатель, она блестящий аналитик; изучив других, она поняла себя, до самых глубин своей собственной души, а это позволило ей понять и другие души. «Заглянув в свое сердце, — замечает она, — я по нему изучала сердца других». Ни одно не представляет для нее тайны. Кроме одного, — как это ни парадоксально, своего собственного. Маркиза де Мертей, расчетливая соблазнительница и опытная «разбивательница сердец», оказывается, сама умеет любить искренне и сильно. Отсюда ее упрек в адрес фригидных недотрог и добродетельных ханжей: «Им неведомы такие радости любви, как полное самозабвение, как то иступление сладострастия, когда наслаждение как бы очищается в самой своей чрезмерности» (письмо 5). Показательно, что Вальмон не ревнует свою былую возлюбленную к ее нынешнему официальному любовнику Бельрошу, не ревнует и к Превану. А она? К однодневной интрижке с виконтессой Эмили — нет. К Сесили Воланж, которую сама толкнула в его объятия, — тоже, пожалуй, не ревнует. Но к президентше... Тут маркиза не выдерживает, она вся — ревность, упрек, отчаяние (письмо 14). И понятно ее горькое восклицание в ответ на слова Вальмона о том, что он составил подлинное счастье госпожи Турвель. «Можно подумать, — пишет ему маркиза, — что и впрямь не было другой женщины, которой вы дали бы счастье, полное счастье! Ах, если вы в этом сомневаетесь, то плохая же у вас память!» (письмо 134). Здесь госпожа де Мертей говорит искренне и открыто, быть может, впервые столь искренне и столь открыто в своей жизни. И перед нами ее подлинная любовная трагедия, ибо Вальмон хотел все обернуть, пусть изысканным, галантным, даже утонченным, но — фарсом. Поэтому-то она и отказывает ему в честно заработанном «призе» — интимном свидании в ее укромном домике под Парижем.

Все это бесспорно выделяет маркизу среди других персонажей, она выигрывает даже в сравнении с виконтом, чьим женским воплощением она на первый взгляд кажется. У них действительно много общего, и в ряде скандальных интриг они выступают как прекрасно понимающие друг друга сообщники. Нередко пишут о том, что с этими персонажами связано «злое начало» в романе, что они вырастают в образы «зловещие», так как несут с собой разрушение и гибель. Это, конечно, верно. «Демонизм» их, однако, не в том, что всеми их поступками руководит один холодный, очень трезвый и очень точный

расчет, а в том, что, обуреваемые безмерным тщеславием и гордыней (в чем они прекрасно отдают себе отчет), эти незаурядные личности своей жизненной философией, которая, казалось бы, делает их людьми многоплановыми и сложными, на самом деле жестоко обедняют сами себя. Эта философия эгоистического гедонизма их бесконечно упрощает, делает просто заурядными развратителями (хорошо, пусть незаурядными, «гениальными», но развратителями и только), какими они и хотели бы выглядеть, но какими изначально не являлись. И вот эта двойственность и приводит их к жизненному краху, хотя понимают они это не сразу (Мертей), либо понимают не до конца (Вальмон).

Поэтому Мертей, как нам представляется, глубже Вальмона, и от этого трагизм ее положения особенно очевиден, хотел ли того Шодерло де Лакло или не хотел. В самом деле, внимательный, но и несколько ироничный (судя по примечаниям «издателя») читатель «Новой Элоизы» Руссо, а также книг Ричардсона (которые получили во Франции широкую популярность в переводах аббата Прево¹), писатель решает «наказать» своих отрицательных героев. Но совершается ли это наказание? Вальмон погибает на дуэли, и это для него наиболее естественный и наиболее простой выход. По крайней мере, выход из повествования. Маркизе де Мертей уготована иная, более суровая участь. Внезапная болезнь поражает ее, но не лишает жизни, а обезображивает некогда прекрасное лицо и вынуждает навеки покинуть свет. Но не спасает ли так писатель ее душу?

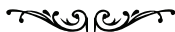
Шодерло де Лакло оказался создателем целой галереи запоминающихся образов — социальных типов. Это и добрая старушка, склонная к всепрощению госпожа де Розмонд, и зрелая женщина, давно позабывшая шалости и эскапады молодости, госпожа Воланж, и молодые герои, и персонажи второго и даже третьего плана — граф де Жеркур, Бельрош, Врессак, Преван, Эмили и другие. Они «лишены голоса», о них лишь вскользь упоминается в чужих письмах, но это не лишает их зримой достоверности. Но доминируют, конечно, образы Вальмона и Мертей. Мало сказать, что они в прямом смысле слова разрабатывают интригу и осуществляют ее, в их письмах главным образом и продвигается вперед действие. Именно на их примере происходит в романе моделирование человеческих отношений, в определенных социальных и характерологических границах, конечно, и яркий социальный тип приобретает черты типа психологического. Вот почему имена этих героев Лакло очень скоро стали нарицательными.

¹ В 1742 г. вышел его перевод «Памелы», в 1751 г. — «Клариссы Гарлоу», в 1755—1756 гг. — «Грандисона».



Три романа, о которых шла речь, демонстрируют не только поступательное движение литературы, но и выход ее — в «Опасных связях» — на принципиально новый уровень. Светское распутство, относительность общечеловеческих ценностей, получающих совершенно извращенные, парадоксально искаженные формы во вполне определенной социальной среде, изображались у наших трех романистов и у многих их современников. Но они попытались и психологически истолковать эту «поврежденность нравов», и раскрыть характеры носителей такой морали, причем раскрыть их, так сказать, изнутри. Шодерло де Лакло, завершающий эту линию в эволюции «светского» романа эпохи Просвещения, одновременно намечает и дальнейшую его перспективу. От его книги естествен путь и к извращенным фантазмагориям маркиза де Сада, и к душевным метаниям героев Бенжамена Констана или Мюссе, и к трезвому анализизму Стендаля, пожалуй, самому внимательному и самому глубокому ученику автора «Опасных связей».

МАРИВО — КОМЕДИОГРАФ



Премьеры пьес Мариво превращались то в шумные триумфы, то в оглушительные провалы. У писателя было много друзей, но и много врагов; известно, например, как его не любил Вольтер. О нем иронически отзывался Дидро, его высмеивали и пародировали Кребийонсын, Дефонтен, Лесаж. Но в лагере просветителей и энциклопедистов у Мариво были и близкие друзья — Фонтенель, Гельвеций, д'Аламбер. Писатели последующих поколений вольно или невольно учились у Мариво мастерству передачи тонких оттенков человеческих переживаний, остроте и легкости языка, занимательности интриги. Его комедиями восхищался Лессинг, их с удовольствием смотрели Теофиль Готье и Стендаль, Пушкин и Лев Толстой.

В наши дни каждая новая постановка комедий Мариво становится крупным театральным событием. Лучшие режиссеры — такие, как Жан-Луи Барро или Жан Вилар — стремятся дать свое, новое прочтение его комедий. О сценической интерпретации пьес Мариво спорят критики и литературоведы, режиссеры и актеры, спорят зрители.

Посвятив французскому театру не менее трех десятилетий жизни и напряженного творческого труда, Мариво написал более тридцати пьес, и лучшие из них (а таких немало) спустя два столетия продолжают с успехом идти во многих театрах мира.



Пьер Карле де Шамблен де Мариво родился в Париже 4 февраля 1688 года. Отец писателя принадлежал к так называемому «дворянству мантии», то есть был королевским чиновником. Мать Мариво — некая Мария Бюде — вообще была, очевидно, незнатного происхождения. Ранние годы Мариво провел в захолустном Риоме, где отец его заведовал монетным двором.

Затем семья перебралась в Лимож, город, знаменитый своими расписными эмальями и художественным фарфором. Жизнь провинциального захолустья надолго запомнилась будущему писателю, подсказала ему ряд образов и тем для его книг.

Молодость писателя приходится на последние десятилетия царствования Людовика XIV.

К концу жизни этот король из покровителя литературы и театра превратился в богобоязненного ханжу. Усилились гонения на любые проявления вольномыслия, религиозная нетерпимость достигла своих крайних пределов.

Полной противоположностью этим годам был кратковременный период Регентства, подготовивший царствование Людовика XV с его девизом «После нас хоть потоп!». Период Регентства характеризуется крайним разложением нравов высшего общества. В Париже открывается большое число игорных домов и всевозможных увеселительных заведений, посетители которых — аристократы во главе с самим регентом Филиппом Орлеанским — откровенно щеголяют своим цинизмом и аморальностью. Изысканность и манерность становятся основой литературных вкусов завсегдаев великосветских литературных салонов.

Начав изучать право (отец мечтал о блестящей юридической карьере сына), Мариво очень скоро бросает и юриспруденцию и захолустный Лимож. В 1710 году мы находим его уже в Париже. Рано пробудившаяся любовь к литературе приводит Мариво в великосветский салон маркизы де Ламбер. Там он знакомится с представителями раннего Просвещения — Ламоттом, Фонтенелем, Монтескье, с друзьями Вольтера — Даржансоном и Эно.

Мариво примыкал к правому, наиболее умеренному крылу французского просветительства. Он испытывал сильное воздействие идей просвещения английского, с присущим для последнего духом компромисса между дворянством и буржуазией. Подражая Аддисону и Стилю, Мариво одно время издает морально-назидательные журналы «Французский зритель», «Кабинет философа», «Неимуший философ». Умеренность Мариво сказалась прежде всего в том, что социальная критика, достигающая особого накала у Дидро, Руссо и других наиболее радикальных просветителей, подменяется у него критикой моральной, критикой нравов. Особенно очевидно это в 30-е годы, когда Мариво пишет ряд «нравоучительных» комедий, отдавая дань этому получавшему все большее распространение жанру, главными

представителями которого были в те годы Филипп-Нерико Детуш (1680—1754) и Нивель де Лашоссе (1692—1754).

В доме маркизы де Ламбер, гостеприимно открывавшем каждый вторник свои двери для завсегдаево салона, царил вольнолюбивый дух старого либертинажа; философия, политика, мораль — все подвергалось там живому обсуждению. Большое место уделялось литературным вопросам.

Посетители салона приняли живейшее участие в знаменитом «Споре о древних и новых авторах». Этот «спор», возникший еще в конце XVII века, свидетельствовал о кризисе классицистической доктрины. Он способствовал освобождению литературы от сковывающих догм поэтики Буало, приблизил ее к реализму, содействовал формированию литературы Просвещения.

Салон маркизы де Ламбер безоговорочно встал на сторону «новых». Его неперемный гость Бернар Ле-Бовье де Фонтенель был одним из активнейших участников «спора». В 1688 году, в год рождения Мариво, он выпустил свое «Свободное рассуждение о древних и новых авторах». Мариво, его ученик и близкий друг, впоследствии также встал на сторону «новых».

Позиция Мариво в этой полемике определила его дальнейший путь писателя. Он отвергал слепое преклонение сторонников классицизма перед античностью, стремился к современной тематике, искал жизненных ситуаций, а не мертвых, раз и навсегда принятых схем.

Борясь с эпигонами классицизма, салон маркизы де Ламбер, а затем и салон маркизы де Тансен, где тоже вскоре был принят Мариво, возрождали в литературе галантно-прециозное направление, характеризовавшееся изысканностью языка, нарочитой авантюристичностью сюжетов, аристократическим духом. Многие черты литературных вкусов этих салонов мы обнаружим затем в зрелых произведениях Мариво, прежде всего в его драматургии.

Став неперемным посетителем великосветских литературных салонов, Мариво вскоре решил попробовать и свои собственные силы; в 1712 году он пишет и, очевидно, читает у мадам де Ламбер длинный авантюристичный роман «Фарзамон, или Новый Дон-Кихот». Сам писатель остался недоволен своим романом; лишь в 1737 году, и то лишь в силу крайней необходимости, он решается передать его типографу. В центре произведения две влюбленные пары: Фарзамон и Сидализа и их слуги — Клитон и Фатима, во всем подражающие господам. Таким образом, здесь мы уже встречаемся с ситуацией, которая станет затем — до бесконечности варьируясь и повторяясь —

основой большинства комедий Мариво. Но это, конечно, лишь первый набросок, эскиз; образы героев еще схематичны и условны, как схематична и явно надуманна вся та фантастическая обстановка, в которой развивается действие романа.

В следующем, 1713 году, Мариво начинает публиковать свой новый роман «Приключения, или Удивительное действие взаимных чувств». В центре романа, занявшего пять увесистых томов, опять причуды любви: Клорант любим Кларисой, но не любит ее; он влюблен в Калисту, но не может добиться взаимности. Клариса в свою очередь страстно любима Тюркаменом... и так далее. Основные сюжетные линии все время переплетаются со второстепенными; в повествование постоянно вклиниваются вставные новеллы, разрастающиеся порой до нескольких сот страниц.

Но, возрождая жанр галантно-авантюрного романа, Мариво слегка иронизировал над его условностью и манерностью. Особенно это заметно в третьем его произведении — «Карета, застрявшая в грязи» (1714). В первой части книги, развивая традиции Скаррона с его «Комическим романом», Мариво создает целую галерею забавных провинциальных типов — мелкопоместного дворянина, помещицы средней руки, сельского кюре, хозяйки постоялого двора, кучера, почтальона. Во второй части, напоминающей первые романы Мариво, одно за другим следуют чудесные и необычайные приключения. Писателю подчас еще изменяет чувство меры, умение строить интригу подменяется необузданной фантазией; вместо тонкого очерчивания характеров он хватается за готовые схемы. Но в этой книге, особенно в первой ее части, уже чувствуется будущий автор «Жизни Марианны» и «Удачливого крестьянина».

Разгоревшаяся в те годы с новой силой полемика о «древних» и «новых» нашла в Мариво деятельного участника. Он публикует во «Французском Меркурии» ряд статей и сатирических эссе. Кроме того, в 1717 году он пишет два пародийных произведения — бурлескную поэму «Илиада наизнанку» и сатирический роман «Телемак наизнанку». Отголоски этих споров будут затем постоянно возникать в драматургии Мариво. Показательна в этом отношении одна из сцен комедии «Еще один сюрприз любви». Гортензиус, педант, ярый защитник «древних», пытается растолковать маркизе, в чем они превосходят современных авторов. «Довольно, — прерывает она Гортензиуса, — я уже все поняла: мы более изысканны, а древние — просто неотесанны».

Эту изысканность, равно как и литературные споры, Мариво вскоре перенес из великосветских гостиных и журнальных страниц на те-

атральные подмостки. В 1720 году начинается его работа для театра. Мариво пришел к театру не случайно. В XVIII веке сцена стала ареной самой острой идеологической борьбы; вот почему в творчестве писателей-просветителей драматургия занимает такое значительное место. В трагедиях Вольтера, в комедиях Лесажа, в буржуазных драмах Дидро, наконец, в «революции в действии» — «Женитьбе Фигаро» Бомарше проводились самые смелые демократические идеи, расшатывавшие старый порядок и подготавливавшие переворот 1789 года. В противовес просветителям, писатели феодального лагеря использовали театр в своих реакционных целях, постоянно борясь с передовой драматургией и демократическими театрами. Эта острая идеологическая борьба проникла вскоре и за кулисы, своеобразно преломившись в две школы актерского исполнения.

Обратиться к драматургии заставили Мариво и некоторые обстоятельства личного характера.

В один из декабрьских дней 1720 года возбужденные толпы парижан с утра теснились на неширокой улице Кенкампуа, где помещался основанный в 1716 году банк Джона Лоу. Смелая финансовая авантюра этого предприимчивого англичанина закончилась полным провалом — банк с треском лопнул, его основатель бежал за границу, а сотни и тысячи доверчивых людей, купивших акции банка, были разорены.

Потерял все свое состояние и Мариво. Из праздного посетителя великосветских литературных салонов, из любителя и дилетанта ему пришлось стать писателем-профессионалом. Он был уже автором нескольких романов и журнальных статей; первый успех его пьес на сцене окончательно решил дело в пользу театра.

* * *

Мариво не впервые обращается к драматургии. В 1706 году, еще в бытность свою в Лиможе, он пишет небольшую одноактную комедию в стихах «Осторожный и справедливый отец, или Криспин, удачливый плут». По свидетельству современников, Мариво написал эту комедию за восемь дней, на пари, желая доказать, что он может легко смастерить пьесу «в духе Мольера». Действительно, «Осторожный и справедливый отец» написан под сильным влиянием великого комедиографа. И добродушный провинциальный буржуа Демокрит, и ловкий плут Криспин, и находчивая служанка Туанетта — все они напоминают аналогичные персонажи комедий Мольера. В центре пьесы —

ловкие плутни Криспина, который, по сути дела, и является главным героем. Образы влюбленных — Клеандра и Филины — получились бледными и невыразительными. В пьесе Мариво не было основного, что станет затем отличительной чертой его комедий: в ней не были раскрыты переживания героев, «метафизика» их сердец. В противовес этому на первом плане был буффонный, фарсовый элемент. Написанный к тому же весьма слабыми стихами «Осторожный и справедливый отец» остается лишь первым робким шагом Мариво на драматургическом поприще.

Мариво пришел в театр, когда тот переживал острый кризис. Это был кризис классицизма, и сказался он прежде всего в основном классицистическом жанре — трагедии. В последние десятилетия царствования Людовика XIV французская сцена была буквально наводнена многочисленными трагедиями, написанными со строгим соблюдением правил классицизма, но лишенными гражданского пафоса и психологической глубины лучших творений Корнеля и Расина. Становилась модной «трагедия ужасов» Кребийона-старшего, который в основу сюжета обычно клал кровавые страсти и противоестественные наклонности. Трагедии Кребийона приятно щекотали нервы представителям светского общества, после ханжества и религиозного лицемерия последних лет царствования «короля-солнца», в эпоху Регентства предавшихся самому безудержному разгулу.

Более жизнеспособной и полнокровной оказалась комедия. Этот «низший» жанр классицистической драматургии находился значительно ближе к реальной действительности, чем трагедия. Более явными и прямыми были связи комедии с народным фарсом. Драматурги-комедиографы очень часто писали не только для цитадели классицизма — театра Комеди Франсез, но и для более демократичных творческих коллективов — для Итальянской Комедии и особенно для театров Сен-Жерменской и Сен-Лоранской парижских ярмарок.

Наиболее талантливыми преемниками Мольера на рубеже XVII и XVIII веков были три французских драматурга — Жан-Франсуа Реньяр (1655—1709), Флоран Данкур (1661—1725) и Шарль-Ривьер Дюфрени (1654—1724). Реньяр, самый оригинальный и самостоятельный из них, в своих многочисленных комедиях («Игрок», «Единственный наследник» и др.), правда, не поднимался до социальной остроты Мольера, но давал весьма критические и разоблачительные зарисовки буржуазно-дворянского общества его эпохи. Критический дух был присущ, конечно, и Дюфрени и Данкуру, но в их комедиях, веселых, остроумных, непринужденных, острота социальной кри-

тики часто подменялась запутанностью интриги и злободневностью тем. Порой слепо подражая Мольеру, эти драматурги упускали главное в мольеровском творчестве — его идейную направленность, его реализм. Под пером Данкура и Дюффрени комедия постепенно перерождалась в чисто развлекательный драматический жанр; в их пьесах за хитросплетениями интриги скрывались полный социальный индифферентизм, моральный нигилизм и бездумное эпикурейство.

Лишь один французский драматург действительно развил в новых исторических условиях традиции социального театра Мольера, создав предпосылки для появления в конце века замечательных революционных комедий Бомарше. Это был Ален Рене Лесажа (1668—1747). В 1707 году, то есть через год после того, как Мариво пишет и ставит в Лиможе своего «Осторожного и справедливого отца», на сцене Комеди Франсез идет пьеса Лесажа «Криспин — соперник своего господина». Если у Мариво Криспин — это всего лишь вариация привычного образа слуги классицистических комедий, то у Лесажа он уже смело вступает в соперничество и борьбу со своим хозяином. Еще более смелой была следующая комедия Лесажа — «Тюркаре» (1709) — острая сатира на откупщиков и финансистов. После постановки этой пьесы, наделавшей много шума и навлекшей на Лесажа гнев всех парижских прототипов его героя, драматург был вынужден покинуть королевский театр; он стал писать для самого демократического из тогдашних зрителей — для завсегдатаев ярмарочных театров.

Ко времени прихода Мариво в театр, основанный в 1680 году Комеди Франсез уже перестал сохранять монопольное положение королевского драматического театра. Рядом с ним, в старом театральном помещении, так называемом Бургундском отеле, с 1 июня 1716 года обосновался театр Итальянской комедии, с начала 20-х годов также ставший «королевским». Репертуар итальянцев, правда, игравших на своем родном языке, был значительно более демократичен и злободневен, чем репертуар театра Комеди Франсез. Поэтому не приходится удивляться, что Людовик XIV, впавший к концу жизни в религиозный фанатизм, приказал закрыть итальянскую труппу и изгнать ее актеров из Парижа. Их постоянный зритель перешел не в Комеди Франсез, а в театры Сен-Жерменской и Сен-Лоранской ярмарок.

Сразу же после смерти Людовика XIV итальянские актеры были вновь приглашены в Париж герцогом Орлеанским. Молодой итальянской труппе, которой руководил талантливый актер и режиссер Луиджи Риккобони (1674—1753), пришлось на месте создавать новый репертуар. Из посетителей театра итальянского языка уже почти

никто не знал, а попытки ставить пьесы Реньяра и Дюффрени не увенчались успехом: воспитанные в иной манере, итальянские актеры не были приспособлены к классицистическому репертуару, особенно к стихотворным пьесам, исполнение которых требовало особого речевого мастерства, весьма специфической дикции и интонационной манеры. Игра итальянцев характеризовалась другим: динамичностью, богатой мимикой, выразительным жестом, порой смелой импровизацией, остробуффонными образами слуг — наследников традиционных масок итальянской народной комедии дель арте. Исполнение пьес Мариво, особенно его любовно-психологических комедий, требовало от актера умения передавать тонкие оттенки переживаний, полутона и нюансы. Подобными качествами не обладали актеры Комеди Франсез, воспитанные на классицистическом репертуаре. Этим в полной мере владели итальянские актеры, которые были обязаны Мариво тем, что он вывел их театр из состояния кризиса, дав ему новый репертуар. В свою очередь сам Мариво был многим обязан этому театру. Именно актеры Итальянской комедии не только блестяще воплотили на сцене драматургические замыслы писателя, но и многое подсказали ему. Мариво работал несомненно в самом тесном творческом общении с Луиджи Риккобони, руководителем труппы, исполнявшим под именем Лелио роли первых любовников, и прежде всего с Дзанеттой-Розой-Джованной Беноцци, по мужу Балетти (1700—1758), под именем Сильвии игравшей все главные женские роли в комедиях Мариво. Связанный с ней долголетней и очень близкой дружбой, писатель нашел в ее лице идеальное воплощение своих героинь. Большинство женских ролей в своих комедиях Мариво написал специально для Сильвии. Их первая встреча состоялась после премьеры «Сюрприза любви». Кто-то из друзей привел драматурга, не называя его, в уборную Сильвии. Во время непринужденной беседы актриса сказала, что играла бы еще лучше, если бы сам автор прочитал ей свою пьесу. Тогда Мариво как бы случайно взял у нее из рук тетрадку с ее ролью и начал читать. После первой же страницы Сильвия воскликнула: «Сударь, вы или сам дьявол, или автор!» С той поры Мариво всегда сам проходил с ней все, написанные им для нее роли. Непринужденность, легкая грация, веселость, остроумие, сдержанное кокетство и чувствительность — все эти качества героинь Мариво необыкновенно соответствовали актерским данным Сильвии. Актрисы театра Комеди Франсез, даже великая Адриенна Лекуврер, не имели в пьесах Мариво такого успеха, как Сильвия.



В начале марта 1720 года «ординарные итальянские комедианты Его Королевского Высочества монсеньора герцога Орлеанского» исполняют первую пьесу Мариво, написанную им для труппы Риккбони. Это была мифологическая комедия «Любовь и Правда». Созданная наспех, в соавторстве с Р. де Сен-Жори, пьеса успеха не имела, и ее премьера закончилась решительным провалом. Сам Мариво, выходя из театра, заметил кому-то из друзей: «Эта пьеса наскучила мне больше, чем кому бы то ни было, несмотря на то, что я ее автор»¹. Так состоялось первое знакомство парижской публики с Мариво, так началось его сотрудничество с актерами Итальянской Комедии.

Летом 1720 года Мариво работает над двумя новыми пьесами. Решив испытать свои силы в трагедии, он написал пятиактную пьесу в стихах, в строгих правилах классицизма («Ганнибал»). Поставленная 16 декабря 1720 года актерами Комеди Франсез, трагедия не имела успеха, выдержав всего три представления. С той поры Мариво больше никогда не писал ни трагедий, ни стихотворных пьес.

Если в Комеди Франсез Мариво постигла неудача, то его ждал шумный успех у итальянцев, которые прекрасно сыграли его комедию «Арлекин, воспитанный любовью» (1720). Эта пьеса открывает собой целую серию комедий Мариво, посвященных «сюрпризам», «нечаяностям» любви. Со временем этот жанр станет ведущим в творчестве Мариво, и именно в нем писатель создаст самые прославленные из своих шедевров.

Сюжет комедии не нов. Еще Мольер писал в «Школе жен»:

Да, правду, говорят: любовь — учитель чудный,
Чем не был никогда — с любовью стать не трудно;
И стоит выслушать ее немой урок —
Переменяешь нрав, и в самый краткий срок.

Любовные приключения простоватого и неотесанного Арлекина не раз изображались в итальянской комедии дель арте, а также во французском ярмарочном театре. Но если там любовная интрига была лишь основным стержнем, вокруг которого развивалось многообразное действие, часто буффонного и фарсового плана, то в комедии Мариво главное было заключено именно в причудах и превратностях любви. Мариво показывает, как Арлекин (его блестяще сыг-

¹ *D'Alembert. Oeuvres complètes. T. III. Paris, 1821. P. 595.*

рал Тома-Антуан Вичентини) из грубого деревенского увальня, для которого главная забота — хорошо поесть и побольше поспать, превращается в находчивого и ловкого молодого человека. Меняется и его возлюбленная Сильвия; она еще более решительно, чем Арлекин, начинает бороться за свое счастье.

А препятствия на их пути немалые: могущественная Фея, увидев в лесу спящего Арлекина, прониклась к нему страстной любовью и похитила его. Однако ей не удается пробудить в его сердце ответное чувство. Это дано сделать очаровательной Сильвии. Но влюбленные находятся во власти Феи, и лишь похитив у нее волшебную палочку, они освобождаются от ее чар. Мариво еще не показывал «метафизики сердца» своих героев, Арлекин и Сильвия, раз полюбив, уже не изменяют своему чувству. Препятствия на их пути к счастью — вне их, и, чтобы их преодолеть, им не надо побеждать в себе сомнения и неуверенность. Хотя с Арлекином происходит чудесное превращение, Мариво еще не показывает тонких психологических оттенков переживаний героя. Решение этого образа было во многом традиционным.

«Арлекин, воспитанный любовью» еще напоминает кое в чем спектакли комедии дель арте. Данный актерам авторский текст позволял им свободно разыгрывать пантомиму, которой уделено было большое место. В пьесе многое и от феерической ярмарочной пасторали: жестокая своенравная Фея, добрый волшебник Тривелин, околдованные герои, сонм духов. Условной была и развязка комедии: Арлекину и Сильвии для того, чтобы выбраться из плена Феи, еще нужна была волшебная палочка.

Следом за «Арлекином, воспитанным любовью» Мариво создает в 20-е годы целую серию любовно-психологических комедий — «Сюрприз любви» (1722), «Двойное непостоянство» (1723), «Непредвиденная развязка» (1724), «Еще один сюрприз любви» (1727), — завершая ее популярнейшей комедией «Игра любви и случая» (1730).

В комедии «Двойное непостоянство» ситуация очень напоминает ситуацию «Арлекина»: могущественный принц похитил простую крестьянскую девушку Сильвию, но, несмотря на его домогательства, она долго остается верна такому же бедному и простому, как и она, Арлекину. «Счастливой сельской девушке, — говорит Сильвия, — лучше, чем принцессе, плачущей в роскошном дворце». Фламиния, дочь одного из придворных принца, берется помочь своему государю и увлечь Арлекина. Но происходит первая «нечаянность любви»: разыгрывая влюбленную, Фламиния, помимо своей воли так входит в роль, что начинает любить Арлекина по-настоящему. На очереди и

вторая «нечаянность» — Арлекин испытывает к Фламинии все более сильное чувство. В свою очередь Сильвия, забыв данные Арлекину клятвы, мечтает о молодом, прекрасном и благородном всаднике, виденном ею несколько раз в лесу. Когда она узнает в принце этого незнакомца, — приходит конец ее колебаниям и сомнениям, она выбирает роскошный дворец, забыв о скромной хижине бедняка Арлекина.

В комедии весьма ощутимо чувствуется влияние просветительских идей. Напомним, что в то время уже появились первые произведения Вольтера, были напечатаны «Персидские письма» Монтескье. Мариво, как и многие представители раннего Просвещения, выказывает себя сторонником просвещенного абсолютизма. В комедии Арлекин говорит, обращаясь к принцу: «Знаете, Ваше Высочество, рассудите так: “Должен ли я взять себе счастье маленького человека потому лишь, что у меня есть власть сделать это? Разве мне не более пристало покровительствовать ему, если я его повелитель? Неужели он уйдет, не получив правосудия? Не буду ли я об этом сожалеть? Кто же исполнит мою княжескую обязанность, если я сам этого не сделаю?”» В другой сцене Арлекин восклицает: «Я, черт возьми, не побьюсь об заклад, что всегда останусь добряком: я буду иногда поступать подобно нашему барину, что расточает палочные удары только лишь потому, что ему не смеют дать сдачи». Высказав мимоходом мысль о том, что можно «дать сдачи» угнетающему народ дворянству, Мариво, конечно, был весьма далек от революционных выводов. Позволив себе сделать несколько критических замечаний по поводу распушенности придворных нравов (например, в диалоге между Фламинией и Лизеттой), Мариво оставался тем не менее на самых умеренных позициях. Поэтому просветительские идеи дают себя знать, быть может, не столько в смелых репликах Арлекина, сколько в самой сюжетной канве комедии, где владетельный принц ищет любви простой крестьянской девушки, а знатная Фламиния становится женой деревенского парня.

Но в «Двойном непостоянстве», так же как и в «Арлекине, воспитанном любовью», социальная принадлежность героев была весьма условной. Обе комедии написаны еще под сильным влиянием традиций итальянской комедии дель арте.

В 20-е годы Мариво постепенно вырабатывает основные черты созданного им жанра любовно-психологической комедии. Сохраняя еще порой традиционные маски и сюжетные положения комедии дель арте, он сильно видоизменяет структуру пьесы, сосредоточивая основное внимание не на забавных, подчас фантастических похождениях

ях Арлекина, а на любовных переживаниях героев. В пьесах тех лет Мариво переносит действие из заколдованного леса и из чудесных замков во вполне реальные великосветские гостиные и салоны. Претерпевают существенные изменения и герои: традиционные маски превращаются во всесторонне очерченные характеры. Арлекин из центрального персонажа ранних пьес превращается лишь в ловкого слугу, подражающего своему господину в манерах, в языке, в остроте и изысканности чувств. На первый план выдвигаются новые герои — аристократы, тонко чувствующие, красиво переживающие. Из комедий постепенно исчезает буффонный элемент, а вместе с ним и черты бытовой и социальной характеристики. В ранней пьесе «Сюрприз любви» еще есть чисто фарсовые персонажи — это крестьяне Пьер и Жаклина. В отличие от слуг — Арлекина и Коломбины, — они говорят на диалекте, их чувства грубы и прямолинейны. В комедии «Еще один сюрприз любви» подобных фарсовых персонажей уже нет.

На эволюции образов слуг в комедиях Мариво можно проследить и основную тенденцию развития его драматургии, в частности его стиля. Главные герои, целиком погружаясь в свои переживания, постепенно перестают быть основными двигателями интриги. Активность в действиях, а не в чувствах, — это выпадает на долю слуг, ловких, находчивых, изобретательных. Таков Арлекин («Сюрприз любви»), таков Криспин («Непредвиденная развязка»), таков Любен («Еще один сюрприз любви»), таков, наконец, Тривелин («Мнимая служанка», 1724). Из мольеровских и реньяровских плутов и пройдох слуги превращаются в весьма изысканных — под стать самим господам — молодых людей и девушек. В конечном счете, лишь ливрея остается единственной приметой их лакейского положения. Это особенно очевидно в «Игре любви и случая», премьера которой закончилась подлинным триумфом и драматурга и актеров — Сильвии, Луиджи Риккони, Максимилиана Балетти, Тома-Антуана Вичентини и других.

В этой пьесе, так же как и во многих других комедиях Мариво, в основу сюжета положен мотив переодевания. Сильвия, желая лучше присмотреться к своему жениху Доранту, меняется платьем, именем, положением со своей служанкой Лизеттой, которая смело берется исполнить роль госпожи. Но Дорант также хочет получше узнать свою невесту и обменивается одеждой с Арлекином. Таким образом, после этого двойного переодевания каждый из четырех молодых людей принимает своего партнера не за того, кем он является на самом деле. В платье горничной Сильвия вдруг начинает испытывать непреодолимое влечение к «слуге», а переодетый Арлекин не прочь поухаживать за

«барышней». И Дорант и Сильвия, отдаваясь своему чувству, должны пренебречь своим мнимым сословным неравенством — ведь Сильвия думает, что любит лакея, а Дорант уверен, что ухаживает за служанкой. Мариво как бы хочет сказать, что личные достоинства человека важнее его социального положения. Дорант, в лакейской ливрее, открывается мнимой служанке; он, благородный и богатый, готов на ней жениться. Сильвия пытается образумить его, говоря, что она незнатна и бедна.

Правда, развязка комедии восстанавливает нарушившийся было порядок вещей: подлинная Сильвия выходит за Доранта, а его слуга Арлекин получает Лизетту. Такой конец пьесы носил явно компромиссный характер: провозгласив единственным критерием оценки человека его личные качества, а не социальное положение и сословную принадлежность, Мариво в то же время как бы хочет сказать, что происхождения нельзя скрыть никакими ухищрениями и переодеваниями. И «игра случая» не в том, что и Сильвия и Дорант думают, что полюбили вопреки своей воле людей чуждого им круга, а в том, что оба они лишь случайно предстают друг перед другом не в своем повседневном обличье¹.

Что касается «игры любви», то перед нами развертываются все ее хитросплетения. Все четыре главных персонажа, сначала каждый по-своему, противятся возникающему в них чувству. Особой сложностью и противоречивостью отмечены переживания Сильвии. Сильвия — это подлинная женщина Мариво: она может целиком отдаваться охватившему ее чувству, но разум расчетливой кокетки никогда не покидает ее. Когда Дорант открывает перед ней свое истинное лицо, она лишь бросает в сторону: «Теперь мне понятен голос моего сердца», но решает еще некоторое время не сбрасывать маски, продолжать выдавать себя за служанку, чтобы испытать своего возлюбленного.

Дорант более прям и бесхитроуствен: увидя Сильвию, которую он принимает за Лизетту, и полюбив ее, он не противится своему чувству и искренне готов жениться на простолюдинке. Ему менее, чем Сильвии, удастся разыгрывать слугу. Он продолжает неволью изъясняться на изящном языке великосветских салонов. Мариво, знающий об этом маскараде, все время его шутиливо поправляет.

В подобных замечаниях этого героя нельзя не заметить некоторой иронии Мариво по отношению к созданному им самим так называемому стилю «мариводаж» — стилю изысканной и тонкой болтовни вели-

¹ Не подлежит сомнению, что эта комедия Мариво натолкнула Пушкина на создание «Барышни-крестьянки».

косветских гостиных¹. Подобно тому, как в ранних своих галантно-фантастических романах писатель порой иронизировал над напыщенностью их стиля и надуманностью сюжета, так и в зрелых своих произведениях он слегка пародировал витиеватость речи своих героев.

Созданный Мариво жанр любовно-психологической комедии характеризуется прежде всего необычайной гибкостью и поэтичностью в изображении любовных переживаний героев. Можно сказать, что писатель привил комедии поэзию любви, насытил ее лирикой. Герои Мариво очень серьезно и вдумчиво относятся к своим чувствам. В этом — несомненная связь Мариво с Расином. Об этом очень верно писал С. С. Мокульский: «Аналитическое самораскрытие персонажей, размышляющих над собственными чувствами, стремящихся разобраться в них, в высшей степени характерно для Расина, художника рационалистического, рефлектирующего склада. И в меньшей степени такое самораскрытие, такое стремление разобраться в своих чувствах, в противоречивых движениях своей души присуще также героям и в особенности героиням комедий Мариво, притом в первую очередь — любовно-психологических комедий»². Сам Мариво так определил характер своих пьес этого жанра: «У моих собратьев, — писал он, — любовь борется со всем, что ее окружает, и торжествует она вопреки своим противникам; у меня же она борется сама с собой и торжествует опять-таки вопреки самой себе. То это любовь, о которой оба влюбленных и не подозревают, то любовь робкая, не решающаяся показаться, то, наконец, любовь неясная, неуверенная, любовь, так сказать, наполовину родившаяся, в которой герои сомневаются, не будучи в ней особенно уверены, и которую они преследуют в самих себе, прежде чем дать ей развернуться»³.

* * *

В 20-е годы Мариво создает ряд пьес, развивающих в несколько ином плане социальные вопросы, уже намеченные в «Двойном непостоянстве» и «Игре любви и случая». Сюда относятся такие комедии Мариво, как «Остров рабов» (1725), «Крестьянин-наследник» (1725),

¹ Об особенностях стиля Мариво писали очень много; укажем лишь основополагающую работу: *Deloffre F. Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage*. Paris, 1967.

² Французский театр эпохи Просвещения. Т. I. М.: Искусство, 1957. С. 26.

³ *D'Alembert. Oeuvres complètes*. Т. III. Paris, 1821. P. 583.

«Остров разума, или Маленькие человечки» (1727), «Триумф Плутона» (1728), «Новая колония» (1729).

Просветительские идеи, в то время все более распространявшиеся во Франции, получали в произведениях Мариво подчас весьма противоречивое решение. Не в любовно-психологических комедиях, а именно в «социальных» пьесах Мариво со всей очевидностью проявился компромиссный характер его критики некоторых отрицательных сторон современного драматургу общества.

В комедии «Крестьянин-наследник» обычно склонны видеть реминисценции двух известных пьес Мольера — «Жорж Данден» и «Мещанин во дворянстве». Действительно, крестьянин Блез, на которого неожиданно свалилось огромное наследство, подобно мольеровскому господину Журдену, старается не отстать от светского общества, — от повадок аристократов. «Крестьянин-наследник» — это острая и злая сатира на буржуазных выскочек, покупающих и гербы, и генеалогические древа, и уважение света. Но эта комедия важна не столько своей сатирой на простолюдинов, стремящихся выйти в господа, сколько резкой критикой последних. Если Блез и ему подобные спешат купить себе знатность, то дворяне торопятся подороже продать свои привилегии. Когда Шевалье и госпожа Дамис узнают о богатстве Блеза, они сразу же забывают о своей природной спеси и стремятся породниться с разбогатевшим крестьянином. «Правда, — говорит шевалье, обращаясь к госпоже Дамис, — вы благородного происхождения, я — тоже, и до самых дальних предков. Но ведь наши праотцы были пастухами. Так возьмите себе пастушка, а я возьму пастушку». Как перед знатной дамой, рассыпает Шевалье комплименты перед простой крестьянской девушкой Колеттой, а госпожа Дамис охотно принимает незамысловатые ухаживания Колена. Аристократы вспоминают о своей дворянской гордости лишь тогда, когда узнают, что Блез потерял состояние, не успев еще получить его.

Не имея успеха во Франции, «Крестьянин-наследник» был хорошо принят в Германии. Лессинг писал об этой пьесе Мариво: «Она дышит остроумным весельем, остроты в ней презабавны, насмешки предки, так что мы хохочем, как говорится, до упаду, а наивный крестьянский говор придает всей вещи весьма своеобразную соль»¹.

Сатирой на откупщиков является комедия Мариво «Триумф Плутона». Хотя многие критики причисляют ее к «аллегорическим» пьесам, аллегория в ней весьма прозрачна и не затушевывает социального смысла комедии. Всесильный Плутон влюбляется в знатную де-

¹ Лессинг Г. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 108.

вущку Аминту. Но за ней ухаживает и Аполлон, под видом нищего поэта Эргаста проникший в дом ее дяди Армидаса. Плутон принимает облик некоего Ришара (то есть богача) и с помощью своих денег очень быстро завоевывает и симпатии дяди, и преданность слуг, и расположение племянницы. Повадки Плутона грубы, его действия откровенны и прямолинейны. «Я говорю четко и ясно, — замечает он, — а кроме того, мои дукаты обладают стилем, который ничуть не хуже стиля Академии». «Да, это превосходные ораторы», — вздыхает Аполлон-Эргаст, который может противопоставить богатству Плутона лишь несколько изящных мадригалов и сонетов. Сатирически изобразив в этой комедии непривлекательные черты финансистов и банкиров, Мариво тем не менее вынужден признать, что они становятся хозяевами жизни, и перед их деньгами склоняются и надменные аристократы, и преданные слуги, и кичащиеся своей мнимой независимостью литераторы.

В своеобразной социально-философской трилогии — «Остров рабов», «Остров разума» и «Новая колония» — Мариво пользуется одним и тем же приемом: он забрасывает своих героев на отдаленный остров, ставит их в непривычные для них условия, как бы снимает с них ретушь социальной иерархии и повседневных привычек и тем самым обнажает их подлинную сущность.

В первой пьесе этого цикла рассказывается о группе европейцев, попадающих после кораблекрушения на остров, населенный беглыми рабами. Все вновь прибывшие согласно законам этого острова должны пройти курс длительного лечения: господа и слуги должны поменяться местами. Обращаясь к первым, старейшина острова Тривелин говорит: «Мы вам не мстим, а лишь исправляем вас, мы преследуем не вашу жизнь, мы хотим разрушить варварство вашего сердца. Мы превращаем вас в рабов, чтобы вы почувствовали все те невзгоды, которые переживают подлинные рабы. Мы унижаем вас для того, чтобы вы раскаялись в том, какими вы были. Вы меньше наши рабы, чем наши больные, и мы беремся в три года вас вылечить, то есть сделать вас человечными, разумными, великодушными на всю жизнь».

Но, став господином, Арлекин начинает пьянствовать, волочиться за госпожой, бездельничать. Перемена в его жизни не пошла ему в прок — в нем просыпаются все низменные инстинкты, до той поры подавляемые его зависимым положением.

Развязка комедии носит откровенно компромиссный характер. Между господами и слугами наступает примирение. «Мое дорогое дитя, — говорит Ификрат Арлекину, — забудь, что ты был моим ра-

бом, я же всегда буду помнить, что я не достоин быть твоим господином». «Это я должен просить у вас прощения, — возражает ему Арлекин, — что плохо вам служил». Примиренные и исправившиеся, осознавшие всю свою неправоту, герои отправляются на родину, где надеются быть справедливыми господами и верными слугами.

Более радикален Мариво в другой своей пьесе — в «Острове разума, или Маленьких человечках». Восемь европейцев, попав на затерянный среди морских пустынь остров, вдруг приобретают непомерно маленькие размеры. Это — кара за их духовное убожество и заблуждения. Но они не безнадежны — стоит им осознать свои ошибки и исправиться, как они снова станут нормальными людьми. И первыми «вырастают» не аристократы, не кичливый придворный и не благородная графиня, — а простой крестьянин Блез. Следом за ним быстро прибавляют в росте служанка Спинетта и гасконец Фонтиньяк, секретарь придворного. Это глубоко символично: наиболее духовно здоровыми, наиболее разумными и менее всего испорченными оказываются люди из народа. Именно они помогают дворянам исправиться, осознать всю бездну заблуждений, в которой они пребывают. Долее других упорствует придворный. Обращаясь к нему, Блез восклицает: «Когда же, наконец, вы начнете нас обнимать? Один вы упорствуете за компанию с этим сочинителем стихов, который опять укоротился, и с этим ничемным зазнайкой-философом: он слишком глуп, чтоб исправиться, и рассуждает, как сущий олух». Но наконец и придворный освобождается от своей неразумности, то есть сословного чванства, самолюбования и презрения к низшим. Карликами, пигмеями остаются только «торговцы мозгами» — поэт и философ, которые, по мнению Мариво, лишь сеют в обществе заблуждения, ложные взгляды и дурные вкусы.

Несмотря на то, что писатель был далек от лагеря просветителей, несмотря на то, что в образах философа и поэта он намеревался высмеять представителей передового идеологического движения эпохи, в «Острове разума» Мариво очень близко приближается к идеям и воззрениям будущих энциклопедистов, кое в чем предвосхищает демократические взгляды Руссо. Для Мариво разумно то, что не испорчено цивилизацией и сословными предрассудками, то, что естественно и правдиво. Именно поэтому разум легче всего находит дорогу к простым людям, над которыми не довлеет груз многовековых социальных предрассудков и условностей.

Оставаясь враждебно настроенным по отношению к просветителям, к «философам», Мариво тем не менее впитал многие из их идей.

Это становится особенно очевидным в произведениях, относящихся к следующему этапу его творчества.



Тридцатые годы — это время творческого расцвета Мариво, полной зрелости его таланта. Это также время дальнейшего кризиса и разложения феодального строя, еще большего обострения социальных противоречий в стране, усиления роли буржуазии, дальнейших успехов просветительского движения.

В эти годы Мариво создает не только наиболее известные из своих комедий, как «Торжество любви», «Школа матерей», «Наследство», «Ложные признания», но и лучшие свои романы — «Жизнь Марианны» (1731—1741) и «Удачливый крестьянин» (1735—1736).

Опыт романиста безусловно обогатил Мариво-драматурга; в то же время длительная работа для театра не могла не сказаться на прозаических произведениях писателя.

Романы Мариво во многом продолжают основную линию его драматургии: как и в большинстве пьес, в этих романах на первом плане хитросплетения чувств, капризные, порой парадоксальные движения души. Дав в «Жизни Марианны» и «Удачливом крестьянине» тонкий и глубокий анализ страстей, Мариво явился одним из крупнейших представителей жанра реально-психологического романа, оказав сильное влияние на романистов последующих эпох (например, на Шодерло де Лакло во французской литературе, на Ричардсона — в литературе английской). Такой тонкий и разносторонний мастер этого жанра, как Стендаль, не любивший пьес Мариво, многому научился у Мариво-романиста. Стендаль писал одному из своих друзей-литераторов: «Читая каждое утро страниц двадцать “Марианны” Мариво, вы поймете, как важно правдиво описывать движения человеческого сердца»¹.

«Жизнь Марианны» и «Удачливый крестьянин» не были тождественны драматургии Мариво. В отличие от многих любовно-психологических комедий писателя, в его романах сложная внутренняя жизнь героев была показана на широком социальном фоне. Картины провинциального захолустья сменялись сценами шумной парижской жизни, многоликая уличная толпа — посетителями великосветских гостиных. Завсегдагаи сомнительных притонов и игорных домов, постояльцы

¹ *Stendhal. Correspondance*. Paris, 1934. Т. IX. P. 32.

придорожных гостиниц и таверн, лавочники, мастеровые, слуги, носильщики, кучера, выездные лакеи, солдаты, монахи, полицейские и в то же время — знатные дамы и кавалеры, банкиры и откупщики, негодяи и министры, военачальники и прелаты — все они теснятся на страницах романов Мариво; их судьбы то переплетаются с судьбой протагониста, то теряются в шумном житейском море.

Героям романов Мариво приходится сталкиваться с подлинными трудностями, они борются не только за счастье в любви, но и за кусок хлеба, они знают и головокружительные взлеты, и стремительные падения. Все это делает их чувства очень жизненными, их борьбу — жестокой и упорной.

Создавая жанр реально-психологического романа, Мариво перенес в него целый ряд приемов своей драматургии. Но не только психологическая глубина, умение передать едва уловимые оттенки и нюансы переживаний сближают романы Мариво с его комедиями. Сама ткань повествования, пронизанная внутренними монологами и острыми динамичными диалогами, заставляет все время вспоминать о драматурге. Собственно, авторский текст порой свертывался, сжимался до размеров короткой лапидарной ремарки. Романы заметно членятся на ряд строго ограниченных завершенных сцен, в то же время самым тесным образом связанных между собой. Эти сцены часто строятся как драматическое произведение, превращаясь в сплошные диалоги, прерываемые лишь короткими авторскими отступлениями. Выбранная писателем форма изложения — оба романа строятся как рассказ героя о своей жизни, о себе — позволяла предельно обнажить внутренний мир человека, открыть взору сокровенные тайники его души.

Отметим сразу же одно существенное отличие пьес Мариво 30-х годов от его драматических произведений предшествующего периода. Если ранее основой конфликта многих его комедий было словное неравенство героев (помимо их личных качеств и склонностей), то теперь на смену ему приходит неравенство имущественное. Вообще, тема денег, тема материального благополучия получает в комедиях этих лет несравненно больший удельный вес, чем в произведениях 20-х годов. Раньше деньгами интересовались главным образом слуги; теперь же, как, например, в комедии «Наследство», к ним стремятся маркизы и графини. Другая особенность пьес тех лет — насыщение большим гуманистическим содержанием комедий на любовные темы, обращение в них к вопросам морали.

Такова, например, комедия «Торжество любви» (1732), одна из самых тонких и глубоких в обрисовке любовных переживаний.

Положенный в основу этой комедии мотив переодевания позволил построить очень запутанную и сложную интригу, в то время как она почти совсем отсутствует в некоторых других пьесах тех лет, например, в «Счастливой уловке» (1733), где драматург раскрывает свои суждения о силе чувства, которое, по его мнению, почти не подчиняясь контролю разума, развивается по строгим законам. Все прихотливые перемены в переживаниях героев подчинены железной внутренней логике. Мариво лишь варьирует обстоятельства, ставит любовь в различные ситуации, кладет в завязку комедии различные ее стадии. И как бы ни сопротивлялись герои, как бы ни боролись сами с собой, любовь у Мариво всегда под конец одерживает победу, всегда торжествует. В этом своеобразный рационализм писателя, обильно сдобренный эпикурейской философией галантного века.

Именно пьесы Мариво этого жанра, а в 30-е годы к нему относятся уже упоминавшиеся «Торжество любви» и «Счастливая уловка», а также «Безрассудные клятвы» (1732), «Ложные признания» (1737), «Чистосердечные» (1739), имел в виду Лессинг, писавший в «Гамбургской драматургии»: «Хотя пьесы Мариво и отличаются разнообразием характеров и интриги, однако очень похожи одна на другую. В них всегда те же блестящие, часто слишком изысканные острооты, тот же философский анализ страстей, тот же цветистый язык, испещренный множеством новых слов. Планы его пьес весьма несложны; но как истинный Каллипид своего искусства он умеет пройти их узкое пространство таким мелким, и в то же время четким шагом, что в конце нам кажется, будто мы прошли с ним длинный путь»¹.

Но строить конфликт в каждой пьесе исключительно на внутренней логике чувства, не обуславливая его ничем иным, было нельзя. Это могло бы привести к бесконечному однообразию. Мариво прекрасно понимал это и обычно вводил какой-то дополнительный мотив, который разнообразил и усложнял действие, делал борьбу героя более трудной и конечное торжество любви — более неожиданным, что, не нарушая структуры любовно-психологической комедии, придавало пьесе оттенок иного жанра — иногда комедии нравов, как, например, в «Исправленном петиметре» (1734), иногда комедии характеров, как в «Чистосердечных», иногда же комедии интриги, как, например, в «Ошибке» (1734).

В комедии «Безрассудные клятвы» на пути героев встает присущая им любовь к личной свободе и ложное толкование ими роли самолюбия. И Люсиль, и Дамис не хотят вступать в брак, хотя оба нравятся

¹ Лессинг Г. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 71.

друг другу. Чтобы избежать гнева родителей, Дамис начинает ухаживать за сестрой Люсиль — Фенисой. Терзаясь ревностью, не веря Дамису, Люсиль не может более скрывать свою любовь, которая в конце концов побеждает ее гордость и вырывается наружу. На протяжении пяти актов этой пьесы герои не столько борются против возникающего в их сердце чувства, сколько пытаются преодолеть в себе ложную гордость.

Совсем иные препятствия на пути Араминты и Доранта — герои пьесы «Ложные признания». Араминта богата, Дорант беден; под видом простого управляющего проникает он в ее дом. Почти все его обитатели охвачены неутолимой жадностью денег: с упоением мечтают о них слуги Арлекин и Дюбуа; госпожа Аргант стремится убить сразу двух зайцев — выдав дочь за графа, она получит и дворянский титул, и доходное поместье; компаньонка Араминты Мартон ждет не дожидается своего наследства. «Подумайте же о деньгах, — говорит она Доранту, — уверяю вас, что мысль о них будет для вас столь же сладостной, как и для меня».

Этим носителям стяжательского начала противостоят в комедии другие герои — Араминта и Дорант; для них «любовь... заглушает все остальные голоса». Конечно, эти герои одерживают победу. Но побеждают они не только капризные порывы своего сердца, но и куда более существенные сословные предрассудки и материальные интересы. Этот мотив постоянно присутствует в пьесе, и его не могут заглушить никакие слова об истинном благородстве человека, на которое не влияют ни происхождение, ни деньги.

В отличие от многих других комедий Мариво, «Ложные признания» необычайно многоплановы. Помимо основной любовной интриги, в пьесе большое место занимает и критика буржуазии, стремящейся выйти в знать (госпожа Аргант), и ищущих выгодных браков с богатыми буржуазками аристократов (Граф). С мягким юмором создан образ чудаковатого стряпчего господина Реми. Важную роль играет в сюжетном плане комедии образ Дюбуа, находчивого, предприимчивого лакея, родного брата Фронтена из «Тюркаре» Лесажа и предтеча Фигаро Бомарше.

Деньги, движимое и недвижимое имущество, завещания и закладные — вопрос о них постоянно возникает и в других пьесах Мариво тех лет. В комедии «Испытание» (1740) богатый молодой человек Люсидор хочет испытать любимую им девушку, очень красивую и рассудительную, но бедную. Он предлагает Анжелике состоятельных

женихов. Она их отвергает и сохраняет верность не менее богатому, чем они, Люсидору.

Острый и злободневный конфликт положен в основу комедии Мариво «Наследство» (1736). Робкий и нерешительный, маркиз поставлен перед выбором: либо потерять двести тысяч франков, либо сохранить эти деньги, женившись на нелюбимой им Гортензии. Маркиз колеблется, он все выискивает пути, размышляя, «нельзя ли как-нибудь спасти двести тысяч франков». Мысль об их потере вызывает в нем ужас. «Отдать двести тысяч, чтобы на ней не жениться? — восклицает он. — Нет, гром и молния! Я не стану так стеснять себя. Такие деньги на земле не валяются». В свою очередь и Гортензия не хочет этого брака, ей куда выгоднее получить деньги. Для всех героев любовь, счастье и материальное благополучие неделимы. Поэтому все они хитрят и обманывают друг друга, а в какой-то мере и себя самих. Маркиз любит графиню, но ему жалко потерять двести тысяч; Гортензия влюблена в шевалье, но ее смущают деньги маркиза; шевалье любит Гортензию, но мечтает получить ее вместе с деньгами. «Я желаю ей безоблачного счастья, — говорит он. — А если я женюсь на ней — она не будет вполне счастлива, принимая во внимание, что я не богат». Одна лишь графиня достаточно богата, чтобы не участвовать в этой всеобщей погоне за деньгами. Но «ведь не всем дано быть графинями», — говорит Лепин. Правда, в финале маркизу удается преодолеть свою жадность, любовь восторжествовала, но какое это жалкое торжество!

В комедии «Школа матерей» (1732) Мариво использовал некоторые сюжетные положения двух мольеровских пьес — «Школа жен» и «Школа мужей». Но если у Мольера Агнесса — тип действительно простой, воспитанной в полном неведении девушки, то Анжелика Мариво уже осознает свою неопытность и упрекает мать за плохое воспитание. Остро наметив конфликт «отцов и детей» — ведь Анжелика поднимает бунт против матери, а Эраст вступает в соперничество с собственным отцом, — Мариво разрешает его счастливой развязкой: госпожа Аргант и господин Дамис испытывают угрызения совести и со слезами радости на глазах обнимают детей, прощая им непослушание и хитрости.

В более поздней комедии Мариво «Нечаянная радость» (1738) родители оказываются столь же великодушными и справедливыми. Дамон, сын состоятельного провинциального буржуа господина Оргона, приезжает в Париж с несколькими поручениями отца. Но вместо того, чтобы заниматься делами, он водит компанию с картежниками и в один вечер спускает за игорным столом крупную сумму. Отец, приехавший в

Париж следом за сыном, во время костюмированного бала дает Дамону жестокий урок. Переодевшись в маскарадный костюм картежника Шевалье, господин Оргон садится играть с сыном и выигрывает у него все оставшиеся деньги. Видя неподдельное отчаяние Дамона, растрогавшийся отец сбрасывает маску и прощает неопытного юнца. Комедия заканчивается нравоучительной беседой отца с сыном и — как и все комедии Мариво — счастливой любовной развязкой. Характерно, что в этой пьесе носителем положительного, высокоморального начала оказывается буржуа Оргон, дворянин же Шевалье олицетворяет собой разложение и паразитизм господствующего класса.

Буржуазные тенденции с особой силой сказались в комедии Мариво «Мать-наперсница» (1735), которую Вольтер не случайно назвал «буржуазной драмой».

Как и в «Школе матерей», Анжелика, героиня комедии, должна выйти замуж за нелюбимого. Так решает ее мать. Но теперь дочь не вступает в борьбу с матерью, не хитрит и не обманывает; она стремится победить госпожу Аргант чистосердечием и откровенностью. Теперь перед нами не мать-тиран, от которой надо все скрывать, а мать-наперсница, которой можно во всем открыться. В этой комедии более прямо, чем в других пьесах Мариво, провозглашается серьезное отношение к любви, к семье, к браку, утверждается идея равенства между людьми. В более ранних пьесах те же темы порой решались в духе изящной и веселой игры, теперь же отношение к ним писателя совсем иное, и лишь счастливая развязка комедии не делает ее подлинной драмой.

Если ранние пьесы Мариво имели своей живописной параллелью произведения таких художников, как Ватто и Ланкре, то «Мать-наперсница» более близка чувствительному и сентиментальному Грезу с его скромными и нравоучительными буржуазными идиллиями.

Еще очевиднее эти буржуазные моралистические тенденции позднего творчества Мариво проявились в одной из последних его пьес — комедии «Верная жена» (1755), где в противовес почти узаконенной аморальности нравов аристократического общества утверждается идея верности жены мужу, своему домашнему очагу.



24 декабря 1742 года Мариво вошел, наконец, в число сорока «бесмертных» — его выбрали во Французскую Академию. До того его имя значилось в списках ее кандидатов почти десять лет. Но при каж-

дой новой вакансии ему неизменно отказывали. Подлинные причины этих отказов лучше всего определил д'Оливе, десятистепенный литератор, занимавший одно из сорока кресел в этой цитадели классицизма: «Наше основное занятие в Академии, — сказал он, — это созидание языка, занятие же господина Мариво — его разрушение»¹. Действительно, драматургия Мариво явилась разрушением языка поэтики классицизма, всей классицистической доктрины. Кроме того, маститые академики не могли простить писателю ни его страстной защиты «новых» авторов, ни его пародий на «древних», ни его свободомыслия и веселого эпикурейства.

В ноябре 1742 года умер непременный председатель Академии аббат д'Уттевиль. Друзья Мариво — мадам де Тансен и Фонтенель — предприняли целый ряд демаршей, чтобы освободившееся кресло осталось за драматургом. На этот раз их старания увенчались успехом: Мариво был избран абсолютным большинством голосов. Заметим, что своим избранием он нанес еще один удар постоянному и самому непримиримому своему врагу — Вольтеру: автор «Кандида» и «Девственницы» страстно желал оказаться при жизни в числе «бессмертных».

Став академиком, Мариво не мог уже писать для итальянской труппы. Писать же для классицистической Комеди Франсез ему не хотелось. Однако он ставит на ее сцене — без особого успеха — две свои комедии — «Спор» (1744) и «Побежденный предрассудок» (1746). В 1757 году театр принял к постановке еще одну его пьесу — комедию «Ветреная возлюбленная», — но она так и не была показана зрителям. Вообще, в сороковые и пятидесятые годы творческая активность Мариво заметно снижается. За эти двадцать лет он написал всего семь пьес, большинство из которых так и не увидело света рампы. Его несколько больших рассуждений на моральные темы, сначала прочитанные на заседаниях Академии, а затем напечатанные в журналах, не имели успеха. С 1751 года начала выходить знаменитая «Энциклопедия» Дидро и Даламбера, и перед французскими просветителями стояли иные задачи. Мариво явно пережил свой век. Он это, очевидно, в какой-то мере чувствовал и больше не писал.

В конце жизни Мариво много болел; он умер 12 февраля 1763 года. После его смерти осталась лишь небольшая сумма денег, полуразвалившаяся мебель да около двух десятков книг, которые он завещал своему лакею. Всего несколько газет поместили предельно скудные сообщения о кончине писателя. Могила его затерялась.

¹ Lettres du commissaire Dubuisson au marquis de Caumont. Paris, 1882. P. 221.



Мариво является вторым после Мольера крупнейшим комедиографом Франции. Заслуги его перед французским театром неоспоримы. Он несомненно содействовал освобождению французской драматургии от стремительно ветшавших классицистических догм, он повлиял на становление новой манеры актерского исполнения. Причем в отличие от Реньяра, Дюфрени, даже от Вольтера, в творчестве которых следование строгим правилам классицизма носило половинчатый, компромиссный характер, Мариво, отбросив старые правила и схемы, создал совершенно новый театральный жанр, кое в чем близкий итальянской народной комедии и использующий некоторые приемы французского ярмарочного театра. Но Мариво возвысил, «облагородил» эти самые «низкие» жанры театральных зрелищ того времени, приблизив их к языку литературных салонов и, главное, насытив их просветительскими идеями.

Мариво был первым после Мольера писателем, сумевшим придать новый тон французской драматургии. Он сформировался под несомненным влиянием великого французского комедиографа, но не пошел путем слепого ему подражания. В необузданную комедийную стихию театра Мольера он внес изящество и интимность, остроумие и лиризм сюжета, поэтичность и глубину в трактовке любовной темы. Мариво, был, конечно, уже и ограниченнее Мольера, но в этой большой и сложной области человеческих отношений он оказался глубже и серьезнее автора «Тартюфа» и «Мнимого больного». «Я разыскивал, — признавался Мариво, — в человеческом сердце все разнообразные уголки, в которых может укрываться любовь, когда она боится показаться на свет, и каждая из моих комедий имеет задачу заставить ее выйти из такого сокровенного уголка». Теофиль Готье увидел в этом целую революцию в области театра и даже полагал, что Мариво далеко превзошел Мольера: «У Мариво, — писал Готье, — вы начинаете ощущать биение человеческого сердца. Сквозь тысячу кокетливых игрушек здесь раскрывается нечто совершенно новое для того времени — углубленный анализ любви. Мольер, блиставший в живописи характеров, один только раз заставил прозвучать эту струну — в “Мизантропе”; в остальных случаях его влюбленные просто театральные “любовники”, излагающие традиционные чувства и скроенные все на один лад».

Не многоплановость и социальная острота, а именно углубленный анализ страстей в произведениях Мариво оказал сильнейшее влияние на современников и писателей последующих эпох. Среди них — и такой разносторонний литератор, как Флориан, и автор «Опасных связей» Шодерло де Лакло, и Альфред де Виньи, и Стендаль, и Мюссе — прямые наследники его таланта.

Вот почему имя Мариво не сходит с театральных афиш современной Франции; вот почему в мрачные годы гитлеровской оккупации вечер, посвященный памяти Мариво, вылился в патриотическую демонстрацию любви к родине, верности национальным традициям; ибо Мариво является, по словам Жана Жироду, одним из тех, чье творчество «освещает истинные заслуги духа Франции».

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ МАСТЕР ЛЮБОВНО- ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА («ЖИЗНЬ МАРИАННЫ» МАРИВО)



Место писателя в литературе его времени определяется не сразу. Это только теперь, на протяжении последнего столетия, книги Мариво стали классикой, а его комедии не сходят со сцены. В настоящее время кажется странным, что большинство пьес писателя было освищено, а появление его новых романов разжигало пыл пародистов и мистификаторов. Философы-просветители относились к нему со снисходительным безразличием. К тому же жизнь Мариво была небогата яркими событиями, он не был ни дерзким ниспровергателем устоявшихся канонов и вкусов, тем более не был борцом — ни в общественной жизни, ни в литературе. Вся жизнь Мариво — в творчестве, в книгах прозы и чередой тонких остроумных комедий, где чувства и чувствования человека эпохи были переданы с неназойливой глубиной и тактом.

Поэтому значительная творческая биография Мариво сочеталась с совершенно незаметной, обыденной биографией человеческой, житейской. Это отличает жизнь Мариво от жизни столь многих его современников, таких, скажем, как Вольтер или Дидро, даже как аббат Прево. И все-таки самые внешние условия человеческого существования не могли не оказать воздействия на характер, а следовательно, и на творчество, поэтому скажем о жизни Мариво несколько слов.

Он родился в Париже 4 февраля 1688 года, но где и как прошло раннее детство писателя — мы не знаем. В своих романах Мариво с большой любовью и достоверностью описывает провинцию, захолустные городки и сельские местечки. Очевидно, его детские годы прошли не в Париже. В самом деле, с 1699 года его отец занимал должность начальника монетного двора в маленьком городке Риоме, в

Оверни, недалеко от Клермон-Феррана. Вот откуда яркие и точные описания провинциального захолустья во многих книгах Мариво.

Сведений о «годах учения» будущего писателя у нас нет. Но мы можем предположить, что литературные интересы проснулись у него рано. По крайней мере, первые поэтические опыты Мариво сделал задолго до своего переезда в Париж.

У его семейства были какие-то знакомства или попросту дела в Лиможе, городе более крупном, чем Риом. Именно здесь в 1706 году Мариво пишет небольшую одноактную комедию в стихах «Осторожный и справедливый отец, или Криспин, удачливый плут». Как вспоминали современники, Мариво написал эту пьесу за восемь дней, на пари, желая доказать, что может без труда сочинить комедию «в духе Мольера». В какой-то мере это ему удалось, но в этой пьесе Мариво не было еще того главного, что отличает его лучшие комедии и романы, — в ней не были раскрыты переживания героев, «метафизика» их сердец. Вместо этого на первом плане была буффонада, грубоватый фарсовый комизм. Написанный к тому же весьма слабыми стихами, «Осторожный и справедливый отец» остается лишь первым опытом на том пути, который принесет ему славу лучшего, после Мольера, комедиографа Франции.

Следующие книга писателя появились не скоро. Отец, вероятно, мечтал передать со временем сыну свою должность и скромные доходы. Наиболее предпочтительным для королевского чиновника было в ту пору юридическое образование. Чтобы получить его, Мариво отправился в Париж. Но учился он плохо и курса не кончил. Впрочем, он вряд ли об этом сожалел. В Париже у него появились иные интересы, иные знакомства, иные занятия. В то время политика и литература делались в салонах, и Мариво стал их старательным посетителем.

Время было переходное, просветительское движение еще только делало первые шаги. Лишь недавно скончались Лафонтен, Расин и Перро, еще писал Буало, но уже создали свои первые произведения Вольтер и Монтескье. Люди той поры как бы все не могли расстаться с «веком минувшим», продолжая жить его интересами, его вкусами и его заблуждениями, и все не решались начать «век нынешний», который уже стоял у порога. Но если старые литературные нормы стремительно ветшали, новые еще только нарождались. Мариво сложился как писатель именно в этой пестрой и противоречивой литературной среде, отразив в творчестве своем сам переходный характер той эпохи. Причудливое переплетение старого и нового, салонного изящества и просветительского свободомыслия, возвышенных тонких чувств и прозы жизни ста-

нет отличительной чертой не только романов, но и драматургии Мариво, определит его особое место в истории французской литературы.

Вскоре писатель попробовал свои силы в жанре галантно-авантюрного романа — еще во вкусе прошлого века. Так были созданы «Фарзамон, или Новый Дон Кихот» и «Удивительные действия взаимных чувств». Но, возрождая этот уже уходящий в прошлое литературный жанр, Мариво слегка иронизировал над его условностью и манерностью. Особенно это заметно в его третьем прозаическом произведении — повести «Карета, застрявшая в грязи». В первой части книги Мариво создал запоминающуюся галерею забавных провинциальных типов — мелкопоместного дворянина, помещицы средней руки, ее молоденькой дочери, помешанной на романтических историях, сельского кюре, хозяйки постоялого двора, кучера, рассыльного и т. д. Все они выписаны выпукло и сочно. Полонка застрявшей в грязи кареты собрала всю эту разношерстную компанию в придорожной харчевне. Чтобы скоротать время, путники рассказывают друг другу всякие увлекательные истории, которые и составляют вторую часть книги. В этой части, напоминающей первые романы Мариво, одно за другим следуют чудесные и необычайные приключения. Заканчиваются они как раз в тот момент, когда вошедший в харчевню работник объявляет, что карета починена и все могут снова тронуться в путь.

В этом произведении, как и в созданной в те же годы пародии «Телемак наизнанку», полной бытовых зарисовок, Мариво стремился к соединению двух литературных традиций, оставленных в наследие XVII веком: традиций галантно-авантюрного, «прециозного» романа и романа реально-бытового, так называемого «плутовского», блистательные образцы которого были созданы Сорелем и Скарроном. Вначале объединение этих двух столь разнородных традиций было еще довольно искусственным; к подлинному их синтезу, к растворению одной традиции в другой писатель пришел лишь в лучших своих книгах — в «Жизни Марианны» и «Удачливом крестьянине». Лишь там, а также в своих наиболее удачных комедиях (а их было немало), писатель стал не просто изображать, но и глубоко анализировать пути и перепутья человеческого сердца, все те «сюрпризы» и «нечаянности» любви, которые приносят нам так много душевных мук и сладостных волнений.

Вопреки воле отца, Мариво не стал правоведем, так что тут у него не было никаких надежд на хотя бы скромный заработок. Родительское наследство он поместил неудачно и тут же все потерял. Хотя он и много писал (и даже издавал журналы, один заполняя их страницы), ре-

мелко литератора не приносило ему дохода. В то время жить литературными заработками было трудно. «У писателя перед глазами всегда должны быть три слова — свобода, правда и нищета», — не без горечи замечал Даламбер.

И тут, то есть на пороге 20-х годов, Мариво обратился к театру. Но привлекли его туда не скудные заработки штатного драматурга. Ему нравился прельстительный мир кулис, масок, театральной машинерии, так поэтично изображенный на картинах его современника Ватто. И не случайно Мариво связал свою судьбу с театром Итальянской Комедии, в то время очень популярным в Париже. «Итальянцы» были обязаны Мариво тем, что он вывел их театр из состояния кризиса, дав ему новый репертуар. В свою очередь, сам Мариво был многим обязан этому театру: актеры Итальянской Комедии не только блестяще воплотили на сцене драматургические замыслы писателя, но и подсказали ему направление его творческих поисков.

После первой премьеры у «итальянцев» жизнь Мариво на долгие годы была всецело отдана этому театру. Он писал для него на протяжении двух десятилетий, создав такие шедевры, как «Торжество любви», «Двойное непостоянство», «Остров рабов», «Игра любви и случай», «Ложные признания» и т. д.

Эти десятилетия — пора наиболее напряженной работы Мариво и полного расцвета его таланта. Однако заработки его ничтожны. Тот небольшой королевский пенсioen, который выхлопотали для писателя его друзья, едва покрывал расходы на самое необходимое. Но Мариво, казалось, легко мирился со своим более чем скромным образом жизни и не стремился его изменить. Значительно больше, чем благосостоянием, Мариво дорожил своей свободой и добрыми отношениями с друзьями и близкими. И как многих из них ему суждено было потерять! Жизнь писателя была одинокой и уединенной. Хотя он и был принят в модных салонах середины века, где царили энциклопедисты, он чувствовал себя здесь чужим. Человек беспредельной доброты и доброжелательности, Мариво легко обижался на насмешки и подтрунивания — и замыкался в себе. В 1742 году его избрали во Французскую Академию, но это мало изменило его жизнь. Последние годы Мариво прошли в совершеннейшем уединении. Его комедии все еще игрались на сцене, а романы переиздавались, но писатель уже почти не посещал театра и не вел дел с издателями. Он изредка навещал немногих оставшихся в живых друзей да отсиживал скучнейшие «сеансы» в Академии. Умер Мариво 12 февраля 1763 года. Могила его не сохранилась.

Мариво однажды так определил сущность своей драматургии, особенно своих любовно-психологических комедий. «У моих собратьев, — писал он, — любовь борется со всем, что ее окружает, и торжествует она вопреки своим противникам; у меня же она борется сама с собой и торжествует опять-таки вопреки самой себе». «Нечаяностям» любви посвящены не только комедии писателя, но и его романы, однако в «Жизни Марианны» (1731—1741) и «Удачливом крестьянине» (1734—1735) герои, Марианна и Жакоб, живут и действуют уже не в искусственном театрализованном вакууме, они не вырваны из окружающей обстановки, и любовь их вынуждена преодолевать не только внутренние, но и внешние препятствия — имущественное или сословное неравенство, предрассудки света и т. п. Оба романа во многом схожи: как и в «Жизни Марианны», в «Удачливом крестьянине» перед нами проходит история молодого человека, простолюдина, попадающего в столицу и ведущего трудную борьбу за свое место в обществе; как и в «Жизни Марианны», в «Удачливом крестьянине» сам герой на склоне дней рассказывает о своей молодости, о своих юношеских переживаниях и стремлениях. Но, при всей внешней схожести, написаны романы в разном ключе.

Жакоб много говорит и думает о любви, но она для него — лишь безотказное средство продвинуться в обществе и достигнуть богатства; Марианна же — вся в любви, в жизни сердца, и для нее отсутствие сословных и материальных преимуществ лишь досадные внешние препятствия, вторгающиеся в ее сокровенную внутреннюю жизнь. Перед нами два типа человеческой психологии, два способа ее раскрытия.

«Удачливый крестьянин» писался легко и скоро, работа над «Жизнью Марианны» растянулась на многие годы. Парижские издатели, отец и сын Про, имели все основания сердиться на Мариво: писатель слишком неторопливо, даже как-то нехотя трудился над романом. Первая часть, объявленная еще в апреле 1728 года, появилась только в июне 1731-го; вторую пришлось ждать почти три года — она вышла в январе 1734-го; правда, затем работа пошла быстрее, но и в дальнейшем в публикации отдельных частей «Марианны» возникали досадные перерывы. Дважды — в 1739 и 1745 годах — потерявшие терпение издатели выпускали подложные окончания романа. Критики и рецензенты бранились: мало действия, и что это за героиня, которая все время отвлекается, рассуждает, детально анализирует каждый свой поступок, каждое душевное движение? Но главное, что это за топтание на месте там, где вместо развития событий тебе преподносят бесконечные рассуждения и моральные сентенции!

Действительно, работая над книгой более десяти лет и выпустив одиннадцать частей романа, Мариво тем не менее не слишком продвинулся в рассказе о жизни своей героини.

В основе книги лежит широко распространенный в мировой литературе сюжет о безродном найденыше, который затем должен или отыскать своих родителей, или, на худой конец, узнать тайну своего происхождения. Однако этого узнавания в романе Мариво не происходит. Тайна происхождения Марианны не является двигателем сюжета, все внимание сосредоточивается на характере героини.

Это не значит, конечно, что в романе нет действия, нет острой интриги; события следуют одно за другим, в повествование вовлекаются все новые и новые персонажи, сюжетные линии сплетаются в причудливый клубок. И все-таки мы закрываем книгу, так и не узнав, ни кто были родители Марианны, ни что ждет ее в ближайшем будущем, после бурного года, проведенного в Париже. Но зато мы очень многое узнаем о ней самой.

Юная провинциалка, хорошенькая и скромная, добрая и чувствительная — такой предстает Марианна в первой части. Перед ней — все сомнительные соблазны большого города. Ей нетрудно стать случайной добычей мелких и крупных проходимцев — от хозяина постоянного двора, просто обобрававшего доверчивую девушку, до светского лицемера, славящегося своими добрыми делами и решившего сделать Марианну одной из жертв своего старческого сластолюбия.

Затем Марианне предстоит пережить немало волнений и горя — не столько внешних коллизий, сколько глубоких душевных мук. И писателя интересуют именно эти потрясения, эти метания души, скрытая жизнь человеческого сердца.

Не случайно Мариво ведет рассказ от первого лица; эта форма повествования позволила согреть книгу неподдельным лирическим теплом, придать ей характер подлинного человеческого документа, задушевной исповеди героя.

В своем рассказе-исповеди Марианна нетороплива; она часто отвлекается, обращает внимание на, казалось бы, второстепенные детали, а то вдруг начинает глубокомысленно рассуждать о превратностях судьбы, об изменчивости человеческих характеров. Рассказ ее льется естественно и непринужденно.

Не раз в ходе повествования Мариво подчеркивает непохожесть «Жизни Марианны» на существовавшие тогда жанры романа — ни на авантюрно-бытовой, «плутовской», роман (хотя кое в чем Мариво повторял его схему), ни на галантно-аристократический, «прециозный».

В предисловии ко второй части писатель замечает: «Но ведь Марианна и не думала писать роман. Подруга попросила ее, чтобы она рассказала о своей жизни, и Марианна делает это как умеет. Она не думает подражать какому-нибудь сочинению. Она не писательница, а просто женщина, о многом думавшая, многое видевшая, много испытывавшая». В восьмой части Мариво выражается еще определенной: «Вам представляется случай наблюдать живое, естественное человеческое сердце; оно обрисовано мною без прикрас, со всеми его достоинствами и недостатками». Как и в комедиях Мариво, перед нами превратности любви, но в «Марианне» театральная условность отброшена, и загадочная жизнь души показывается с большей глубиной. Мариво в своем романе наметил некоторые принципы того художественного видения действительности, того раскрытия внутреннего мира человека, которые в полной мере будут освоены литературой лишь спустя столетие под пером замечательных мастеров французского психологического романа — Стендаля и Флобера.

Совершенно очевидно, что в «Жизни Марианны» перед нами один из этапов развития психологического романа, но именно один из его первых этапов. Думается, становление, складывание жанра отразилось и в незавершенности книги Мариво. Писателю не раз представлялась возможность завершить роман эффектной концовкой, но он этого так и не сделал. Было бы ошибкой предположить, будто причина кроется в недостатке мастерства; комедии Мариво всегда стремительно и непринужденно движутся к развязке, а в повести «Карета, застрявшая в грязи» писатель легко и остроумно разрушает все хитросплетения интриги. И вместе с тем история Марианны обрывается в момент, когда, покинутая ветреным возлюбленным, она оказывается перед новыми испытаниями и горестями. Писатель просто показал нам кусок человеческой жизни, раскрыл перед нами страдания и радости человеческого сердца. Вот что говорит об этом устами Марианны сам автор: «Дело в том, что я вам рассказываю только свою жизнь, и ничего более... Герой романа, изменивший своей возлюбленной, — на что это похоже? Герою романа полагается быть верным, иначе куда он годится? И совсем нетрудно наделить его постоянством в любви. Природа об этом не позаботилась, пусть же сочинители романов исправят ее упущение... Я излагаю события так, как они происходили, повинуюсь изменчивому ходу человеческих дел, а не воле или прихоти автора».

И в этом смысле роман Марианны закончен. О чем было писать Мариво после измены Вальвиля? О том, как он опомнился и вернулся к своей возлюбленной (намек на это есть в восьмой части)? О том, как Марианна утешилась в счастливом браке с пожилым офицером?

Вероятно, для Мариво оба эти конца казались, во-первых, ненужными, так как ничего не прибавляли к характерам героев, во-вторых, искусственными, ибо противоречили логике развития их чувств, — ведь писатель стремился к реалистически точному и психологически правдивому изображению человеческих характеров.

Но парижская публика, по словам современников Мариво, негодовала на неверного Вальвиля и с нетерпением ждала продолжения. А его все не было. Учитывая большой успех романа, гаагские издатели Госс и Неолъм опубликовали в 1739 году подложную «Девятую, и последнюю, часть жизни Марианны». Начинается это повествование с рассказа монахини, то есть так же, как и в подлинной девятой части романа, написанной позднее самим Мариво. Этот рассказ не занимает большого места в подложном продолжении книги. Пока Марианна выслушивает монахиню, выясняется, что Вальвиль тайно сочетался браком с мадемуазель Вартон. Узнав об этом, Марианна принимает предложение пожилого офицера (здесь он назван господином де Сайаном). Однако брак Вальвиля с Вартон расстраивается, и легкомысленный возлюбленный удаляется в уединенный монастырь. После недолгого, но счастливого замужества Марианна становится вдовой и вслед за тем — матерью. Она живет вместе с госпожой де Миран, и однажды их навещает Вальвиль. Сначала Марианна дает ему слабую надежду на примирение, но затем окончательно с ним порывает. Вальвиль безутешен, он возвращается в свой монастырь навсегда. Как раз в это время открывается тайна рождения Марианны: она оказывается племянницей госпожи де Миран и, следовательно, кузиной Вальвиля. Вскоре умирает и госпожа де Миран; тогда Марианна удаляется в один из своих замков, решив посвятить себя воспитанию сына.

Хотя в этом анонимном завершении романа характеры героев выглядели ходульными, а их поступки подчас просто глупыми, такой конец не противоречил содержанию предшествующих частей: ведь с первых строк книги было ясно, что Марианна самого высокого происхождения и что ее ждет счастливое будущее.

Несколько иначе закончил историю Марианны другой аноним, написавший недостающую в окончательном тексте Мариво двенадцатую часть романа. В этой версии события развиваются следующим образом. Госпоже де Миран удается помешать Вальвилю встречаться с новой возлюбленной. Тогда они решают бежать в Англию. Предупрежденная Марианной, госпожа де Миран добивается ареста сына и заключения его в Бастилию. В темном и сыром каземате Вальвиль заболевает, мать вместе с Марианной навещают его. Жалкий, раскаявшийся Вальвиль

молит о прощении, и великодушная (и любящая!) героиня примиряется со своим ветреным возлюбленным. Вальвиль здоров, он на свободе, и день свадьбы назначен. Перед самой свадьбой шотландский аристократ герцог де Кильнар признает в Марианне свою внучку. Все заканчивается счастливым браком героини с ее легкомысленным поклонником. Мариво, обычно весьма щепетильный и самолюбивый, горячо протестовал против публикации своих юношеских романов, не выступил прямо по поводу этих подложных окончаний «Жизни Марианны». На первое он ответил выпуском трех новых частей книги, на второе — не ответил никак. Впрочем, тогда он был уже академиком и отошел от активной литературной деятельности.

Через несколько лет, в 1750 году, за продолжение романа взялась приятельница Мариво госпожа Риккобони. Мари-Жанна Риккобони (1714—1792) сначала попытала счастья на сцене, но успеха не имела и обратилась к литературе. Здесь дебют ее был более удачен. Вскоре она стала автором изрядного числа романов и повестей, написанных в несколько сентиментальном духе, что, впрочем, не расходилось со вкусами эпохи. Ее продолжение «Марианны» (одобренное, по словам современников, самим Мариво) было напечатано частично в 1761 году и полностью — в 1765-м. Никак не продвинув вперед развитие интриги, Риккобони верно уловила дух произведения, добавив несколько штрихов к характеристике героев, тогда как другие авторы, бравшиеся продолжать книгу Мариво, беспорядочно нагромождали события, подчас вопреки логике развития характеров, лишь бы поскорее привести повествование к финалу. А как уже не раз говорилось, сам Мариво ставил перед собой совсем иные задачи.

В первую очередь Мариво интересовал внутренний мир главной героини.

В некотором отношении Марианна — полная противоположность ее «современнице» Манон Леско. Манон ни в коей мере не является для своего автора нравственной нормой. Она вся во власти неудержимых и неподконтрольных разуму страстей. Аббат Прево написал роман о душевной «порче», о растлевающем воздействии на человека внешних обстоятельств, о пагубном влиянии на него уклада жизни, основанного на корысти и неравенстве, унижении и несправедливости. Манон Леско и кавалер де Грие могут совершать поступки, противоречащие представлениям автора, да и своим собственным, о чести и человеческом достоинстве. Поэтому они борются не только с обществом, но и сами с собой, и борьба эта поистине драматична. Иное дело — Марианна. Она обладает незыблемыми понятиями о нравственности и добродетели и

не способна поступиться ими ради житейского благополучия. Ее история — это рассказ о душевной стойкости, о противоборстве человека всяческим соблазнам, о нежелании идти на компромиссы.

Отметим сразу же весьма важное обстоятельство: если поведение остальных персонажей романа продиктовано их местом в обществе, их сословной принадлежностью, их воспитанием, то Марианна предстает перед нами вне каких бы то ни было социальных связей. Безродный найденыш, она выступает (если воспользоваться более поздним термином Ж.-Ж. Руссо) неким «естественным человеком», которого обошло стороной растлевающее влияние цивилизации. Для Мариво Марианна — образец моральной чистоты и неиспорченности; именно поэтому она является в романе как бы нормой, тем масштабом, сообразуясь с которым писатель судит окружающую жизнь.

Именно в силу указанного обстоятельства Марианна не становится скучным олицетворением добродетели, как ее понимали буржуазные моралисты XVIII века. Хотя страсти Марианны всегда подвластны рассудку, она живой и выразительный характер. Марианна не чужда тщеславия, она завзятая кокетка, но кокетство ее наивно, а тщеславие простодушно. Она доверчива и чувствительна, ее порывы благородны и искренни, но Мариво подмечает в поведении Марианны тайные пружины, которые, быть может, даже не вполне понятны ей самой. Он находит скрытый подтекст в ее с виду добродетельных поступках и порывах — произвольный расчет в наивном простодушии, рассудочность в ее эмоциях; тут сквозит ирония Мариво по отношению к прописной морали.

Вот Марианна в церкви, она красиво одета, молода, хороша собой; женщины окидывают ее недовольными, завистливыми взглядами, мужчины смотрят на нее с восхищением. А что же Марианна? «Время от времени, чтобы поощрить их, я угощала зрителей маленьким показом своей прелести; они узнавали о ней что-либо новое, причем мне это не стоило больших хлопот. Например, в церкви была стенная роспись, находившаяся на некоторой высоте... я устремляла на нее взгляд, якобы желая ее рассмотреть, и благодаря такой уловке глаза мои были в самом выигрышном положении». Или вот Марианна, подвернувшая на улице ногу, перенесена в дом Вальвиля. Вызван лекарь, который должен осмотреть повреждение; он просит девушку снять туфельку и чулок. И что же Марианна? «Услышав его требование, я покраснела — сначала из стыдливости, а затем, краснея, подумала, что у меня прехорошенькая маленькая ножка, что Вальвиль ее сейчас увидит и я тут ни при чем, раз по необходимости должна буду при нем показать ее лекарю».

А с какой ловкостью уклоняется Марианна от поцелуя Клималя! А как продуманно отказывается она от свидания с Вальвилем, разжигая тем самым его любовь и в то же время делая приятное госпоже де Миран!

Жизнь все время сталкивает Марианну с незнакомыми людьми, ставит ее в неожиданные ситуации, и это раскрывает в героине новые глубины ее души, новые оттенки ее переживаний, которые не всегда оказываются столь уж радужными. Здесь и неподдельное горе из-за смерти единственных близких ей людей, и чувство отчаяния и растерянности, когда она сознает, что осталась совершенно одна в Париже; здесь и оскорбленная гордость из-за домогательств ханжи Клималя, и радость при покупке красивой одежды, и любование собою в этих нарядах, и сожаление при расставании с ними, и презрение к грубому практицизму госпожи Дютур или Туанон, и чувство благодарности по отношению к госпоже де Миран, и милосердие к раскаявшемуся Клималю, и уважение к госпоже Дорсен, и восхищение глубокой и тонкой мадемуазель де Фар, здесь, наконец, все оттенки пробуждающейся впервые любви.

Анализ всех этих многообразных и подчас противоречивых душевных движений героини очень подробен, порой скрупулезен; но он психологически оправдан: ведь принадлежит он не молодой девушке, которая все «угадывала лишь инстинктивно», а графине де ***. Марианна все время судит себя, неопытную шестнадцатилетнюю девушку, с высоты своего же последующего жизненного опыта. Этот прием один из современных критиков остроумно назвал «структурой двойного регистра», перед нами движется, страдает, радуется, любит молоденькая девушка, мы слышим ее смех, видим ее слезы, и в то же время это графиня де *** рассказывает нам о своей молодости.

Мир человеческих характеров и отношений раскрывается героине прежде всего в ней самой, через познание самой себя, и это составляет основное содержание романа. Раскрытие этой стихии переживаний и чувств все время подкрепляется описанием окружающего Марианну мира вещей и предметов, который тоже дается через восприятие героини.

Вот она впервые в Париже; впечатления сильны и необычны. Марианна как бы попала из темной комнаты на яркий свет — она просто ослеплена, очертания предметов смутны и расплывчаты: «Не смогу вам передать, что я почувствовала, увидев большой шумный город, его народ и его улицы. Мне это казалось просто лунным царством; я была сама не своя и больше уж ничего не помню; я смотрела вокруг, широко

раскрыв глаза от удивления, вот и все». Проницательность и наблюдательность появятся у героини позже. Глазами Марианны мы увидим и убогую гостиницу, где поселится она с сестрой священника, и скромное жилище госпожи Дютур, и улицу, наполненную праздничной толпой, и толкотню в церкви, и изысканный особняк Вальвиля, и скромное убранство монастыря, и многое другое.

Еще больше наблюдательности проявляет Марианна при описании облика и характера окружающих ее людей; она умеет подметить и описать типичный жест, движение, мимику (драматургический опыт не прошел для писателя даром). Избранная Марииво форма повествования закономерно вела к некоторому многословию, к мелким подробностям, а также к непрерывным моральным сентенциям и обобщениям. Все это было непривычно и ново для критиков того времени и дало некоторым из них (в том числе и Вольтеру) повод говорить о «болтливости» Марианны.

Но Марианна-рассказчица среди своей «болтовни» не только фиксирует движения души или поступки Марианны-героини и ее окружающих, но и дает им нравственную оценку. Марииво недаром долгие годы издавал философско-назидательные журналы и был усердным читателем писателей-моралистов (Ларошфуко, Лабрюйера и др.): проблемы морали занимают в его творчестве 30-х годов весьма большое место.

В основе «Жизни Марианны», как и в самой популярной комедии Марииво «Игра любви и случая», лежит мотив социального и сословного неравенства. Как и в комедии, он носит на первый взгляд мнимый характер: поставив в подзаголовок книги слова «Приключения графини де ***», писатель как бы сразу указывает, что героиня его лишь случайно очутилась среди простолюдинов. Мысль о благородном происхождении Марианны повторяется на протяжении романа неоднократно. И даже несмотря на это, роман Марииво по сравнению с его драматургией оказывается значительно менее условным и аристократичным, более верно отражающим правду жизни.

В романе перед нами не веселая театральная игра, по условиям которой героини надевают чужую одежду. Дорант и Сильвия из комедии в любой момент могут прервать этот слишком далеко зашедший маскарад; костюм Марианны отражает не ее причуды, а вполне реальное положение в обществе. И положение это поистине драматично: она оказывается в чужом ей городе без денег, без друзей, без знания ремесла, которое могло бы прокормить ее. Марииво не сгущает красок: Марианна не становится жертвой шайки злодеев, не попадает ни в

сомнительный притон, ни в узилище для бездомных бродяг, ни в приют для подкидышей, как бывало в приключенческих романах того времени. Более того, судьба ее на первых порах складывается счастливо, она избегает физических лишений и страданий, ее удел — только страдания и лишения душевные. Перед ней общество, не желающее ей зла, но трезво рассчитывающее, занятое своими делами, холодное, равнодушное. Это общество существует не один век, все в нем взвешено, определено, регламентировано: одним — всеобщее уважение, фамильные замки, ливрейные лакеи, кареты с гербами, другим — «их место», место слуги, торговца, управляющего, стряпчего, цехового мастера. Перейти из одного состояния в другое трудно, почти невозможно, и, даже купив за огромные деньги родовой герб и маленькую частицу «де» перед фамилией, разве избежишь насмешек или — в лучшем случае — холодного презрения подлинных аристократов!

Что же может противопоставить героя к условностям этого общества, его ограниченной кастовой морали? Лишь благородство своего сердца и души. «Тем, у кого нет ни знатности, ни богатства, внушающих почтение, — размышляет девушка, — остается одно сокровище — душа, а оно много значит; иной раз оно значит больше, чем знатность и богатство, оно может преодолеть все испытания».

С этим совершенно согласна госпожа де Миран, которая после долгих колебаний решает пренебречь «безумием обычаев» и разрешает сыну жениться, ибо у Марианны есть «истинное богатство женщины» — «и красота, и добродетель, и ум, и прекрасное сердце». С этим вынужден согласиться и всесильный министр, сначала решивший было обойтись с Марианной весьма сурово. Обращаясь к девушке, он говорит: «Благородное ваше происхождение не доказано, но благородство вашего сердца бесспорно, и если бы пришлось выбирать, я бы его предпочел знатности». Однако выбирать в этом обществе не приходится, поэтому-то Мариво и делает свою Марианну в конце концов графиней.

Мемуаристы, писавшие о Мариво, как правило, отмечали его доброту и благожелательность. Писатель наделяет этими чертами и свою героиню. Марианна не желает зла ни обокравшему ее хозяину постоялого двора, ни слишком болтливой Дютур, ни коварной мадемуазель Вартон. Единственный порок, которого не прощают Мариво и его героиня, — это лицемерие и ханжество, в том числе лицемерие и ханжество в вопросах религии и морали. Его разоблачению посвящены многие прекрасные страницы романа. Порок этот как бы сконцентрирован в образе Клималя. Вполне понятно, почему Мариво, ненавидевший благотвори-

тельность во имя популярности в обществе и благочестие во имя славы, делает оболстителем Марианны именно господина де Клималю, слывшего «почтенным, сострадательным и благочестивым человеком, посвятившим себя добрым делам». Уже при первой встрече Марианна разгадывает показной характер благотворительности Клималю. А далее, в превосходной сцене оболщания, Клималь разоблачается до конца.

Отвращение писателя к мнимым благочестивцам было столь велико, что он создал в последних частях книги еще одного лицемера — барона де Серкура, «человека с лицом кающегося грешника», а в другом своем романе — «Удачливом крестьянине» — также вывел несколько ханжей, изображенных с еще большей неприязнью, чем господин де Клималь (который, в конце концов, не лишен человечности).

Один из самых сложных образов романа — это, пожалуй, Вальвиль. Мариво не показывает развития его характера, ничего не говорит о полученном им воспитании, почти не рассказывает о его жизни до встречи с Марианной. И тем не менее по прочтении книги о Вальвиле можно сказать очень многое. Вальвиль порывист, вспыльчив, необуздан в своих чувствах, — в немалой мере это результат воспитания. Влюбившись в Марианну, он из эгоистических соображений готов презреть сословные предрассудки. Но Вальвиль и не думает восставать против морали общества, просто он считает, что ему, аристократу, можно преступать нормы этой морали. Люди типа Вальвиля могут иногда заступиться за невинного, покарать отдельную несправедливость — обнажить свою дворянскую шпагу против полицейского или поколотить судейского крючкотвора, — но они никогда не решаются открыто бросить вызов своей среде и тем более не поведут с ней борьбу. К тому же, как все импульсивные натуры, Вальвиль отходчив, его страсти так же быстро угасают, как и вспыхивают. Пережив искреннее и сильное увлечение Марианной, он снова становится беспутным ветреником.

Мариво находит две причины измены Вальвиля, социальную и психологическую. С одной стороны, по словам его матери, женившись на Марианне, связав свою судьбу с безвестным подкидышем, Вальвиль не выдержал бы презрения света и в конце концов отшатнулся бы от той, кого он еще недавно так добивался. Но есть и другая причина, которую верно уловила госпожа Риккони, в своем продолжении романа вложившая в уста Марианны следующее рассуждение: «Сначала я казалась точь-в-точь тем, что ему нужно: все было против его желаний, сотни барьеров разделяли безвестную сироту и сына госпожи де Миран... Согласие матери испортило все. Ему сказали: “Тебе нужно сердце Марианны? Хорошо, она отдаст тебе свое сердце.

Ты просишь ее руки? Пожалуйста, вот ее рука». Больше говорить было не о чем, и любовь праздно задремала».

Для самой же Марианны как раз характерно постоянство чувств и привязанностей, и она не может забыть свою первую и, вероятно, единственную любовь.

Таким образом, поведение героев романа продиктовано не только их темпераментом, но и местом в обществе, причем и то, и другое тесно связано между собой, и каждый из главных персонажей обрисован писателем как определенный социально-психологический тип.

Прервав историю Марианны, Мариво написал еще три части книги. Его вынуждали к этому издатели, требовавшие продолжения, а также опрометчиво обещанная в одной из частей история некоей монахини. Первоначально этот сюжет мыслился как вставная новелла — прием широко распространенный в европейском романе того времени, — на деле же она превратилась в самостоятельное произведение.

История мадемуазель де Тервир — на первый взгляд, это параллель истории Марианны. И там и тут девочка, воспитанная у чужих людей, и там и тут добродетельная пожилая дама, опекающая девушку, и там и тут пожилой оболыститель, скрывающий свое сластолюбие под маской святости, и обворожительный молодой человек, внушающий героине первое сильное чувство.

Но на этом сходство кончается. Роман о мадемуазель де Тервир значительно более многопланов и многотемен, чем история Марианны, хотя он почти в три раза ее короче.

Образ Марианны в какой-то мере статичен. На протяжении восьми посвященных ей частей героиня не меняется, разве что немного меньше становится в ней тщеславия, расчетливого кокетства, более серьезно приходится ей относиться к жизни. О детстве Марианны говорится очень мало, о том, как складывался ее характер, мы не знаем.

Описанию детства маленькой Тервир посвящены замечательные страницы, предвосхищающие Диккенса и Доде. Большие горести маленького детского сердца раскрыты писателем необычайно глубоко и тонко. Вот девочка навсегда покидает дом, где на ее долю выпало немало унижений и обид. Но она заливается слезами и не может ступить ни шагу. «Еще вчера я не жила, а умирала в этом доме; и что же? Теперь, когда я уходила оттуда, мое сердце разрывалось на части. Мне казалось, что я оставляю в этом доме свою душу. Я чувствовала, что с каждым шагом меня покидает частица жизни... Я все оглядывалась, пока не скрылся вдали этот несчастный дом, в котором я не могла жить и с которым не могла расстаться». А с каким мастерством и так-

том изображает Мариво пробуждение в героине дочерних чувств, пробуждение любви к матери, ее бросившей и к ней равнодушной!

Если в истории Марианны взаимоотношения между людьми определялись предначертаниями сословной морали, то здесь на первом плане взаимоотношения имущественные. Родители мадемуазель де Тервир вынуждены обвенчаться тайно, ибо богатый Тервир не может жениться на бесприданнице; после смерти госпожи де Трель между ее детьми возникают яростные схватки при дележе оставшегося после нее состояния; благочестивый молодой аббатик забывает о религиозном призвании и подло инсценирует любовное свидание с мадемуазель де Тервир, лишь бы помешать ей выйти замуж за его богатого дядюшку, единственным наследником которого он является; Тервир-младший ожесточенно торгуется с госпожой Дюрсан и уступает ненужный ему замок «после постыдного торга»; молодой Дюрсан, получивший благодаря великодушию мадемуазель де Тервир большое состояние, фактически выживает ее из дома; юный маркиз, сводный брат героини, отказывает в помощи родной матери, умирающей в жалкой харчевне. Таково общество, изображенное в этих частях романа. Вполне естественно, что в таком обществе героине нечего ждать ни сердечного участия, ни бескорыстной помощи.

Ничуть не лучше оказываются и люди, кичащиеся своим благочестием и милосердием, как госпожа де Сент-Эрмьер, уже немолодая дама с «большими, полными неги глазами», задавшаяся богоугодной целью сделать из мадемуазель де Тервир монахиню; как барон де Серкур, немало пораспутничавший на своем веку и решивший на старости лет, «что сделает доброе дело, женившись» на молоденькой девушке, ибо заметил у нее хорошенькое личико, высокую грудь и очаровательную маленькую ножку.

Начатое в первых частях романа разоблачение религиозного ханжества и лицемерия получает теперь дальнейшее развитие и углубление. В этой связи интересен эпизод с монахиней, проклинаящей тот день и час, когда она согласилась удалиться от мира. Родные всячески потворствовали ее влечению к религии, ибо ее доля наследства оставалась им, — в этом сюжете уже содержится тема «Монахини» Дидро.

Как и в частях, посвященных Марианне, в истории мадемуазель де Тервир отталкивающая картина общества несколько смягчена введением образа госпожи Дюрсан, доброй и великодушной женщины. Но и ей свойственны поступки, продиктованные своеволием, ограниченностью сословных взглядов.

Бескорыстную поддержку героиня романа находит чаще всего у людей простых: у фермера Вийо, воспитавшего ее в своем доме, у

скромной провинциалки госпожи Дарсир, сопровождающей ее в Париж, у хозяйки гостиницы, принявшей на себя расходы по лечению и уходу за ее умирающей матерью. Писатель подчеркивает в этих людях простосердечие, доброту и глубокую порядочность.

Жизнеописание мадемуазель де Тервир существенно отличается от жизнеописания Марианны и по стилю. Язык стал здесь более собранным, экономным, но в повествовании появилась некоторая сентиментальность. Если комедии Мариво имели своей живописной параллелью произведения таких художников, как Ватто и Ланкре, если «Удачливый крестьянин» и первые части «Жизни Марианны» в чем-то напоминали картины Шардена, то история мадемуазель де Тервир во многом близка чувствительному и трогательному Грезу с его скромными и нравоучительными буржуазными идиллиями.

«Правдивое описание движений человеческого сердца» (по выражению Стендаля) потребовало особого стиля, и это прежде всего проявилось в переполняющих романы Мариво диалогах и монологах (в том числе внутренних). Критики, главным образом недоброжелательно настроенные по отношению к писателю, вскоре начали говорить о «мариводаже», понимая под этим термином язык салонной болтовни, утонченных перифраз, затейливых иносказаний. Но язык «Марианны» (как и «Удачливого крестьянина») менее всего подходит под это понятие. Психолог-новатор, писатель был новатором и в области языка. Речь персонажей стала у него верным средством социальной характеристики, причем сфера его общественных интересов была столь широка, что точную языковую характеристику получают у него и просвещенные аристократы, и простолюдины, светские дамы и белошвейки, ученые-богословы и кучера наемных карет. Но главное, в чем языковое новаторство Мариво проявилось особенно сильно, — это раскрытие затаенного мира человеческих переживаний. Писатель не был, конечно, первым, кто со столь обнаженной правдивостью стал изображать этот хрупкий и притягательный мир. Это делалось и до него, и его современниками (например, аббатом Прево), и тем более в позднейшие времена. Психологические открытия Мариво и его замечательные повествовательные находки не прошли незамеченными ни Жан-Жаком Руссо, ни англичанином Ричардсоном, ни Шодерло де Лакло, автором «Опасных связей». В эволюцию психологического романа Мариво внес заметный вклад, отмеченный неповторимыми чертами его творческой индивидуальности. Он занял свое место в истории словесности и до сих пор может тронуть сердце чуткого и неторопливого читателя.

МАРИВО В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ И НА РУССКОЙ СЦЕНЕ



1

Мариво не был в России «властителем дум», подобно Вольтеру, Дидро или Руссо, о нем не спорили, книги его не переходили из рук в руки и не зачитывались до дыр. Тем не менее, творчество его оказало некоторое воздействие на развитие русской реалистической прозы и во многом повлияло на русскую драматургию и русское театральное искусство. Произведения Мариво привлекли внимание и русских читателей, и библиофилов, и переводчиков. Среди последних были такие интересные личности, как секретарь Академии Художеств Александр Салтыков, драматурги Владимир Лукин и Павел Катенин.

Первое знакомство с творчеством писателя произошло в России, очевидно, в царствование Елизаветы Петровны: еще при Анне Леопольдовне в Петербург была приглашена французская труппа Сериньи, работавшая до того в Касселе. Спектакли труппы продолжались в Петербурге до 1758 г. У нас нет точных сведений о ее репертуаре; П. Арапов не пишет об этом ничего, В. Всеволодский-Гернгросс пишет довольно кратко: «Среди комедий мы видим произведения Мольера, Детуша, Реньяра, Де ла Шоссе, Ле Грана и др.»¹. В этом перечне Мариво нет, но легко предположить, что Сериньи ставил и его комедии. По крайней мере, в начале 60-х годов Мариво был в России широко известным драматическим писателем.

Интересные сведения на этот счет мы находим в «Записках» Семена Андреевича Порошина (1741—1769), переводчика и публициста, одного из воспитателей Павла I. Порошин подробно фиксировал в дневнике

¹ *Всеволодский-Гернгросс В.* История русского театра. Т. I. М.; Л., 1929. С. 421.

все события из жизни своего воспитанника, ведя своеобразную летопись его «трудов и дней». Петербургская придворная жизнь описана Порошиным с подкупающей откровенностью и простодушием. Автор входит во все ее детали. Весьма показательно, что в жизни петербургского двора театр занимал очень большое место. Мемуарист упоминает о спектаклях французских и немецких актеров, о спектаклях русской труппы (под руководством Дмитриевского) и о любительских спектаклях, в которых принимали участие молодые люди из высшего света.

Имя Мариво, его комедии упоминаются в «Записках» Порошина не один раз. Так, 3 декабря 1764 г. Порошин заносит в свой дневник: «Отучась, изволил пойтить в комедию; комедия была французская “Le jeu du hazard et de l’amour”»: [...] Государь очень много аплодировать изволил»¹. 10 июня 1765 г. новая запись: «После обеда учился его высочество, потом через сад изволил пойтить Миллионною пешком в комедию. Комедия была: “La fausse confidence Marivaux”»². 1 июля опять упоминается комедия Мариво «Ложные признания»³, а 9 сентября Порошин снова смотрит «Игру любви и случая»: «Ее величество из Сарского села прибыть изволила прямо в зимний дворец на комедию. Поехали мы туда, и его высочество во все время зрелища изволил пробывать в ложе у государыни-родительницы. Комедия была: “Le contretemps”; балет Толатов с мельницею; маленькая пизеса “Le jeu de l’amour et du hazard”. В ложе между прочим ее величество изволила спросить у Великого Князя, которая ему из актрис лучше всех нравится? Его Высочество про молоденькую мамзель Кадиш сказать изволил»⁴. Ставилась на петербургском придворном театре, по свидетельству Порошина, и комедия Мариво «Наследство»⁵. Но все это были постановки французской труппы; на русском языке и, следовательно, на русском театре пьесы Мариво еще не игрались. У нас вообще нет точных данных о первых русских постановках комедий Мариво, хотя таковые несомненно были уже в XVIII в., ибо уже в 60-е годы делаются переводы двух его пьес (о переводах прозы Мариво, относящихся к этому же времени, будет сказано ниже).

¹ «Семена Порошина Записки, служащие к истории его императорского высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича». СПб., 1881. С. 157.

² Там же. С. 324—325.

³ Там же. С. 338.

⁴ Там же. С. 421.

⁵ Там же. С. 545. Интересно отметить, что комедию Мариво «Двойное непостоянство» Порошин читал на уроках со своим воспитанником (запись от 20 ноября 1765 г. — с. 523).

60-е годы XVIII столетия — время быстрого развития русского драматического театра, время становления русской национальной драматургии. Началась она, как известно, на первых порах с переводов и переделок. Здесь значительную роль сыграл кружок кабинет-министра И. П. Елагина; его сотрудники — А. А. Волков, А. А. Нартов, С. И. Глебов, Д. И. Фонвизин и др. — переводили пользующуюся популярностью французскую драматургию, как классицистического толка — комедии Мольера, Реньяра, Кампистрона, так и новую «буржуазную» комедию — Детуша, Лашоссе, Дидро, Грессе, Колле, Леграна и многих других.

Одним из секретарей Елагина был молодой офицер Владимир Лукин. Он перешел в штат кабинет-министра Екатерины в декабре 1764 г.; до этого Лукин уже выступил с успехом как переводчик: 9 декабря 1763 г. на Придворном театре состоялась премьера переведенной им комедии Реньяра «Менехмы или Близнецы», а в августе 1764 г. в его же переводе пошла комедия Кампистрона «Ревнивой, из заблуждения выведенной»¹.

Владимир Игнатьевич Лукин (1737—1794) долгое время не привлекал внимания исследователей. Впервые к его творчеству обратился А. Н. Пыпин, напечатавший в 1853 г. в «Отечественных Записках» статью о драматурге. В 1868 г. вышло единственное научное издание его сочинений². В этом издании была перепечатана и переведенная Лукиным комедия Мариво «Второй сюрприз любви» (под названием «Вторично вкравшаяся любовь»).

В немногочисленной литературе о Лукине³ перевод этот не стал предметом научного рассмотрения. Укоренилось мнение, что это характерная для драматурга «перелицовка» зарубежного образца, его приспособление к русским нравам. Не выяснен вопрос и о времени создания этого перевода.

«Вторично вкравшаяся любовь» Мариво была напечатана в типографии Морского кадетского корпуса в Петербурге в 1773 г.⁴ в

¹ См. Берков П. Н. В. И. Лукин. М.; Л., 1950. С. 9.

² «Сочинения и переводы Владимира Игнатьевича Лукина и Богдана Егоровича Ельчанинова». Со статьей А. Н. Пыпина. СПб., 1868.

³ См. например., *Боцяновский В. Ф.* В. И. Лукин // Ежегодник Императорских театров. 1893—1894. Приложения. Кн. 2. С. 147—160; *Берков П. Н.* В. И. Лукин. М.; Л., 1950; *Головчинер В. Д.* Из истории становления языка русской литературной прозы 50—60-х годов XVIII века // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 66—84.

⁴ См.: Драматический словарь, или Показания, по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов... М., 1787. С. 33—34.

количестве 600 экземпляров¹. Но совершенно очевидно, что перевод был сделан значительно раньше, ибо уже в 1768 г. он упоминается в вышедшей в Лейпциге на немецком языке и приписываемой И. А. Дмитриевскому книге «Известие о некоторых русских писателях» («Nachricht von einigen russischen Schriftstellern»)². Сам Лукин, издавая свой перевод, указал в предваряющем его «Известии», что сделал его давно: «Сию комедию перевел я назад тому несколько лет в угодность одного из моих друзей; но ныне предприяв оную напечатать, подумал я, что может быть некогда придет желание какой ни есть труппе оную предоставить, и для того сократил ее сколько возможно. Читавшие оную в подлиннике и выдавшие в представлении, тотчас приметят сокращения оные, каковому незнающие французского языка с трудом поверить могут, потому что она комедия и теперь еще довольно длинна осталась. Сокращая ее и перевод мой вышел уже не словесный, а вольный, о чем я почел за надобное уведомить общество, оставляя на рассуждение оногo, удачен ли был труд мой»³.

Как видим, Лукин подчеркивает вольный характер своего перевода — не перевод, а «преложение» французского оригинала. Как известно, драматург пришел к своей теории «склонения на наши нравы» иностранных пьес, работая над переводом комедии Кампистрона «Любовница в качестве любовника» в конце 1764 или начале 1765 г.⁴ Затем Лукин не раз писал о необходимости таких перелицовок; он ссылаясь при этом не только на чуждость русской публике изображаемых в пьесе лиц и событий, но и призывал учитывать воспитательное воздействие театра. Особенно подробно он останавливается на этом в предисловии к комедии «Награжденное постоянство».

Обратимся теперь к самому переводу и посмотрим, насколько в действительности он далек от подлинника, насколько он «волен». Сопоставление его с оригиналом заставляет нас прийти к выводу противоположному — о его очень большой точности. Никаких переделок и изменений в развитии сюжета пьесы переводчиком произведено не было. Не была также изменена и композиция комедии; более того, не только деление на действия, но и на явления точно соответ-

¹ Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. Т. II. М., 1964. С. 217.

² См. *Ефремов П. А.* Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867. С. 140.

³ Сочинения и переводы... С. 412.

⁴ *Берков П. Н.* В. И. Лукин. С. 35.

ствует оригиналу. Сокращения, о которых пишет Лукин в своем «Известии», совершенно незначительны. Тем не менее, в них можно заметить определенную систему. Во-первых, небольшому сокращению подверглись длинные реплики персонажей, особенно те, в которых проявилась присущая Мариво словесная утонченность, так, называемый «мариводаж». Во-вторых, значительно сокращена — и огрублена — речь слуги Любена (у Лукина — Любим). Это не случайно. Для многих комедий (и даже романов) Мариво характерно наличие двух влюбленных пар: слуга и служанка в несколько сниженной форме повторяют любовные переживания своих господ; в «Игре любви и случая» господа и слуги даже меняются одеждой, и на этом своеобразном маскараде построен сюжет пьесы. Поэтому часто речь слуг в комедиях Мариво не отличается от речи других персонажей — она так же изысканна и перифрастична. Лукин от этого отказывается. Если его Лизета — характерная комедийная субретка, и подчас говорит, как сама Маркиза, ее хозяйка, то Любим у Лукина — грубоватый, неотесанный мужик. Для подчеркивания этого переводчик, с одной стороны, до минимума сокращает его реплики, чтобы «теневая» интрига Любим — Лизета не заслоняла основной, с другой же стороны даже несколько расширяет его роль, чтобы придать речи этого персонажа простонародный, мужицкий характер. Вот заключительная сцена комедии в современном переводе (Я. Лесюка) и в переводе В. И. Лукина:

У МАРИВО

Лизетта. Сударыня, внизу дожидается нотариус. Его привез граф.

Шевалье. Не пригласить ли нам его сюда?

Маркиза. Поступайте, как знаете, я больше ни во что не вмешиваюсь.

У ЛУКИНА

Любим. В передней комнате, сударыня, какой-то человек в длинном платье с бумагами и которого граф привел будто бы по вашему приказанию, подписать что-то...

*Д'Орвиль*¹. Не надобен ли он и нам?

Маркиза. Делай что хочешь; я все тебе поручаю.

¹ Лукиан назвал Шевалье Д'Орвилем, ибо этот распространенный на Западе титул был неизвестен в России его времени.

Лизетта (Шевалье). Ах, я, кажется, понимаю: граф уходит, нотариус остается, и вы женитесь на моей госпоже.

Лизета. А, я начинаю догадываться. Граф, севши в карету, как бешеный поскакал со двора, писец рядных остается; итак, сегодня бояра наши женятся.

Любен. А я — на тебе, Лизетта! Брачный контракт наших господ соединит и наши судьбы. Ну и рад же я!¹

Любим. И мы то же сделать можем, но надобно, чтоб бояра-то нас осеребрили. Не так ли, Лизета? Пойдем и будем жить всегда тихо да гладко, не перенимая у нынешних мужей и жен того, что всякий дом разорить может².

Интересно также отметить введенную Лукиным архаизацию речи ученого педанта Гортензиуса («мнимо-ученого» по определению переводчика), отсутствующую в столь явной форме у Мариво. Вот один из образчиков этой речи (д. III, явл. 1):

Гортензиус (один). Не дивно ли, что таковой человек, каков я, несчастлив? Знати ученые языки, по-гречески и по-латински, а не имети десяти рублей в кармане! О божественный Омир, Марон и прочие велие мужи! проповедователи вашего ума с нуждою кормитися могут. Скоро не буду я имети пристанища. Недавно маркиза сердилась на Д'Орвиля, а теперь ходит с ним в саду своем и ласково говорить старается. Какой силлогизм во поступке! не любовь ли убо меня выгоняти отсюда начинает? О фортуна! О, во обычаях превратность!³

Эта типичная псевдо-книжная речь писцов и подьячих, да еще двести русских черточки (например, Любим в первых сценах все вздыхает по некоей Марфе), в том числе такое характерное восклицание Маркизы: «Вот как меня рабы мои прославляют!»⁴ — и этим и ограничивается «преложение» на российские нравы, осуществленное Лукиным. Из всех известных нам его переделок «Вторично вкравшаяся любовь» наиболее близка к французскому оригиналу. Не была ли переведена комедия до 1765 г.? Анализ перевода, правда, осложненного позднейшей переработкой, позволяет нам предположить это.

¹ *Мариво*. Комедии. М., 1961. С. 269

² Сочинения и переводы... С. 457—458.

³ Там же. С. 446.

⁴ Там же. 435.

Мы не располагаем сведениями о постановках лукинского перевода — об этом не сохранилось данных ни в архиве Императорских театров, ни в других источниках. «Драматический словарь» 1787 г. довольно глухо говорит о постановках самой популярной комедии Мариво: «Игра любви и случая. Комедия в трех действиях, некогда представлена была на публичном Российском театре. Переведена с французского языка; напечатана при Московском Университете в 1769 году»¹. Перевод этот, точный и вполне профессиональный, к сожалению, вышел без указания переводчика. Когда в 1804 г. перевод этот был переиздан, переводчик был указан лишь инициалами — *В. Ш.* Этот криптоним так и не был раскрыт.

Была напечатана «в Москве в вольной типографии у Х. Клаудия в 1786 году»² одноактная комедия Мариво «Остров невольников», но по-видимому представлена эта для своего времени социально острая пьеса на русской сцене не была. Переводчик этой комедии Мариво неизвестен; на титульном листе он был обозначен лишь двумя буквами «*М. Г.*», а в сохранившейся цензурной ведомости тех лет перевод этот связан с именем Павла Вырубова: «Получена мною книга от г. полицеймейстера под заглавием: Комедия остров невольников. Оную книгу по отпечатании в оригинале и один экземпляр печатной цензору доставить, и не прежде выпускать в свет, обязуюсь. Павел Вырубов»³. Сделана эта запись в цензурной ведомости 23 апреля 1786 г. Павел Вырубов известен как переводчик комедии Шарля Палиссо де Монтенуа «Багдадский цырюльник», изданной в Петербурге в 1787 г., однако с уверенностью сказать, что именно он был переводчиком комедии Мариво нельзя.

Перевод «Острова невольников» исключительно точен, даже буквален, причем это относится не только к прозе оригинала, но даже к песенке, которую поет Арлекин в первом явлении:

| | |
|--|-------------------------------|
| Ехать на судне приятно, | L'embarquement est divin |
| Как плывешь, плывешь, плывешь; | Quand on vogue, vogue, vogue, |
| Ехать на судне приятно, | L'embarquement est divin, |
| Коли с милой в нем живешь ⁴ . | Quand on vogue avec Catin. |

¹ Драматический словарь. С. 62.

² Там же. С. 103.

³ Осьмнадцатый век. Кн. 1. М., 1868. С. 431.

⁴ Остров невольников. М., 1786. С. 6.

Вместе с тем нельзя не заметить некоторую бедность и даже беспомощность языка перевода (напомним, что он появился уже после создания лучших произведений Лукина, Фонвизина, Княжнина); вот, например, заключительный монолог Тривелина:

Вы меня восхищаете, обоймите и меня, друзья мои, сего-то я и ожидал от вас, а естли б оно не случилось, то б мы наказали вас за ваше мщение, равно как наказали их за жестокосердие. А ты, Ификрат, Ефрозина, вы, я вижу, тронуты оным. Итак, нечего уже мне прибавлять больше к наставлениям, которые вы от сего происшествия получили: вы будучи их господами, поступали с ними худо; они, сделавшись вашими, и вас прощают; посудите вы об этом хорошенько, различие состояния суть не что иное, как единое токмо испытание Божие над нами; я ни слова не скажу вам больше. Вы чрез два дни отправитесь отсюда и узрите опять Афины. Да радость и веселии заступит место огорчений, как вы чувствовали и торжествуют день наиполезнейший в жизни вашей¹.

В последние годы царствования Екатерины II и при Павле I интерес к драматургии Мариво в России не пропадает. На придворном театре его комедии постоянно исполняются французской труппой. Мы знаем, что в ее репертуаре были следующие пьесы Мариво: «Игра любви и случая», «Наследство», «Испытание», «Ложные признания», «Нескромные клятвы», «Сюрприз любви», «Побежденный предрасудок», «Школа матерей»².

Таким образом, драматургия Мариво в немногочисленных русских переводах, а также в исполнении французских актеров (а их профессиональный уровень подчас не уступал лучшим парижским труппам³), наряду с произведениями других французских комедиографов XVIII в., во многом способствовала как становлению оригинальной русской драматургии, так и формированию эстетических вкусов не только деятелей русского театра, но и публики. Успех комедий Мариво на сцене пробудил к нему интерес и среди русских читателей.

В середине и второй половине XVIII в. очень много книг Мариво попадает в Россию, в крупные и малые ее библиотеки, начиная с личного собрания Екатерины II. Различные издания произведений Мариво

¹ Там же. С. 69—70.

² Архив дирекции императорских театров. Вып. 1 (1746—1801). Отд. III. СПб., 1892. С. 187—208.

³ См.: *Аранов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 41—42, 101.

были в то время у многих библиофилов (на это неопровержимо указывает обилие книг писателя в изданиях XVIII в. в крупнейших библиотеках Москвы и Ленинграда; в ряде случаев по сохранившимся экслибрисам можно установить их прежних владельцев¹). Особенно много привозилось в Россию драматических произведений Мариво, что вполне соответствовало его популярности на русском театре. Даже самое слабое творение Мариво-драматурга — его единственная трагедия «Ганнибал» — присутствует во многих наших библиотеках, причем в большом числе экземпляров.

Но в XVIII в. в русских читательских кругах Мариво вызывал интерес не только как драматург. Правда, его романов очевидно не было в замечательной для своего времени библиотеке Антиоха Кантемира (ее перечень составлен исключительно небрежно и изобилует ошибками²), но мы точно знаем, что в бытность свою в Марбурге в 1738 г. М. В. Ломоносов купил там роман Мариво «Удачливый крестьянин»³. А в 60-е годы в России начинают появляться и переводы художественной прозы Мариво и его журналистики.

2

В январе 1762 г. в петербургском журнале «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие» появилось «Известие о новом Периодическом сочинении, которое в 1762 г. в Университетской книжной лавке в Москве раздаваться имеет»⁴. В заключение довольно пространной характеристики нового издания говорилось, что публиковаться в нем будут «такие сочинения, которые донныне не были переведены, которые не всегда известны, но притом изрядно написаны»⁵. Речь шла о примечательном явлении в истории русской журналистики — о просуществовавшем только один год «Собрании лучших сочинений к распространению знания и к произведению удовольствия»⁶, издававшемся

¹ Например, отличный экземпляр собрания сочинений Мариво в издании вдовы Дюшен (1781) принадлежал князьям Всеволожским.

² См.: *Александренко В. Н.* К биографии князя Кантемира // Варшавские университетские известия. 1896. Вып. II. С. 17—24; Вып. III. С. 25—46.

³ См.: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. X. М.; Л., 1957. С. 371. См. также: *Коровин Г. М.* Библиотека Ломоносова. М.; Л., 1961. С. 332.

⁴ Сочинения и переводы, к увеселению... 1762. Генварь. С. 90

⁵ Там же. С. 94.

⁶ Характеристику журнала см.: *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. С. 147—155

профессором Московского университета по кафедре «всеобщей и ученой истории» Иоганном Готфридом Рейхелем (1727—1778). В журнале сотрудничали студенты университета, в том числе братья Фонвизины.

Для журнала характерно проведение идеи о нравоучительных, воспитательных задачах литературы. Не приходится удивляться, что Рейхель обратился к зарубежным морально-нравоописательным журналам, в частности, к журналистике Мариво. Эта часть творческого наследия французского писателя изучена совершенно недостаточно, в особенности совершенно не обследованы переделки и подражания Мариво в аналогичных изданиях Ван Эффена, Дефурно и др. Это обстоятельство весьма затрудняет поиски в русской периодике второй половины XVIII в. переводов из Мариво и в еще большей степени — работ его переделывателей и подражателей.

На первый взгляд, особенно после появления интересной статьи Ю. Д. Левина¹, создается впечатление, что в России XVIII столетия английская сатирическая и нравоучительная журналистика была известна значительно лучше французской. Действительно, в «Ежемесячных сочинениях» за январь 1755 г. среди «иностранных журналов равного с нашим намерения» указан лишь «Меркурий Французский, прежде называемый Меркурий Галант, в Париже с 1677 издается помесечно»², тогда как английских журналов названо несколько. При выборочном просмотре русской периодики мы обнаружили ряд переводов из «Нового французского зрителя» Ван Эффена, а также некоторых других французских журналов («Меркурия», «Французского магазина» и др.). Но переводов таких действительно немного.

Тем интереснее отметить напечатание в первом томе журнала Рейхеля («на месяцы Генварь, Февраль и Март») в переводе графа Артемия Воронцова одного из важных и полемически острых отрывков из «Французского зрителя» Мариво³. В этом отрывке писатель выступает против нивелировки в литературе, за право художника на собственный оригинальный стиль, на собственное «лицо»⁴. Свои мысли Мариво излагает в форме беседы в книжной лавке, в форме спора со встреченным там сторонником старых взглядов и вкусов

¹ Левин Ю. Д. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967. С. 3—109.

² Ежемесячные сочинения. 1755. Генварь. С. 13.

³ Собрание лучших сочинений. 1762. Ч. I. С. 152—155. («Переведено из зрителя, Французского сочинения, господина Мариво»).

⁴ Ср. *Marivaux. Oeuvres complètes*. Т. IX. P., 1781. P. 54—57.

(«Некогда случилось мне быть в книжной лавке, для рассмотрения книг; тогда вошел вдруг старый человек, которого я с виду признал за педанта...»¹. Впрочем, Л. Воронцов перевел лишь часть 6-го листа «Французского зрителя» Мариво, опустив рассуждения писателя о критике и о сущности спора «новых» и «древних».

(Из других переводов из журналистики Мариво укажем помещенный в журнале И. Ф. Румянцева и И. Л. де Тейльса «Полезное с приятным»² отрывок из 16-го листа «Французского зрителя»³ — «Из Французского зрителя» — о воспитании детей⁴. Не подлежит никакому сомнению, что сплошной просмотр русской периодики XVIII и начала XIX в., а также альманахов и сборников той поры, откроет немало текстов Мариво, затерявшихся на страницах русской печати).

Очень большой интерес для нашей темы представляет помещенная в части третьей «Собрания лучших сочинений» статья Рейхеля «Известие и опыт о российском переводе Сифа»⁵, которую почти столетие спустя П. А. Вяземский считал одной из немногих критических статей, «столь европейских по изложению, мыслям и общим сведениям»⁶.

Автор статьи показывает хорошее знание литературных группировок и направлений во Франции; из огромного числа романов и повестей он верно выделяет наиболее значительных и типичных авторов, причем не только таких, которые были уже широко известны в русском переводе (как например, аббат Прево), но и авторов менее известных, к которым несомненно принадлежал и Мариво.

Рейхель полагал, что задача романа состоит «в произведении увеселения, приятного препровождения времени, наставления в нравочении и в правилах человеческой жизни»⁷, и с этой точки зрения он и оценивал наиболее типичные на его взгляд явления французской прозы.

«Нынешние французские романы, — писал Рейхель, — разделяются на три класса, и всякий имеет особливый вкус. Аббат Прево Эксилес подал пример к первому классу. Романы его трагические, приключения соединяются изрядно между собою, нравочение полез-

¹ Собрание лучших сочинений. Ч. I. С. 152.

² Характеристику журнала см. в указ. кн. П. Н. Беркова, с. 239—242.

³ Ср. *Marivaux. Oeuvres complètes*. P., 1781. Т. IX. P. 189—191.

⁴ «Полезное с приятным. Полумесячное упражнение на 1769 год. Осьмой полумесяц». С. 9—12.

⁵ Собрание лучших сочинений. 1762. Ч. III. С. 97—113.

⁶ *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. V. СПб., 1880. С. 23.

⁷ Собрание лучших сочинений. Ч. III. С. 99.

но и штиль чистой. Таких имеем мы на пр.: *Клевеланда, Киллерина и приключения благородного человека*.

Ко второму классу подал пример Мариво. Романы его не много содержат приключений; но они соединены со многими рассуждениями и нравочениями, которые хотя прекрасны, но употреблены чрезмерно много. Они содержат великую остроту разума; но штиль в них иногда принужденной. Такое свойство имеет на пр.: *Paysan parvenu (щастливой крестьянин)* и *жизнь Марианны*.

К третьему классу подал пример Кребильонов сын. Сии романы невероятны, чрезвычайны, против благопристойности и нравочения, хотя и увлекают они большую часть читателей и находят своих любителей. Штиль в них принужденной и шуточной. А лучшее и смешное состоит часто в чрезвычайнейшем и необыкновенном. Романы сего третьего класса не служат ни к хорошему вкусу, ни к исправлению нравов, а менее всего способны к наставлению разума. Сюда надлежит на пр.: *Софа, уполовник, гремушка и ах, какая скаска!*¹

Всем этим развлекательным книгам Рейхель противопоставляет подлинно нравочительные романы — «Приключения Телемака» Фенелона и написанный в одном с ним духе роман аббата Террассона.

Не вдаваясь в оценку этих двух последних произведений, отметим, что Рейхель показывает несомненное знакомство с лучшими романами Мариво, а также, быть может, с их оценкой французской критикой (которая, между прочим, была более сурова по отношению к писателю, чем московский профессор). «Удачливого крестьянина» Рейхель, очевидно, читал в оригинале или немецком переводе. Что касается «Жизни Марианны», то три первые части романа он вскоре смог прочесть порусски: они были напечатаны в том же 1762 г. и в той же университетской типографии, где печаталось рейхелевское «Собрание лучших сочинений». Однако утверждать, что была связь между статьей Рейхеля, появлением в его журнале отрывка из «Французского зрителя» Мариво и переводом «Жизни Марианны», — мы не можем. Роман Мариво перевел не студент или преподаватель Университета, а человек, имевший к университетской жизни весьма малое отношение. Первым переводчиком этой книги на русский язык был Александр Михайлович Салтыков, личность своеобразная и даже в некотором смысле загадочная.

Биографические сведения о нем немногочисленны и противоречивы. Более или менее достоверно следующее. Александр Салтыков²

¹ Там же. С. 99—101.

² См. о нем: «Русский биографический словарь», том «Сабанеев — Смыслов». СПб., 1904. С. 70—71 (статья Н. П. Собко); *Модзалевский Б. Л.* Конференц-

родился около 1728 г.; в 1744 г. он был отдан в лейб-гвардии Преображенский полк, где в 1748 г. был произведен в сержанты. В 1753 г. Салтыков был выпущен поручиком в армейский Тобольский полк, из которого уволен в отставку с чином секунд-майора (1760).

Собственно, ратные подвиги Салтыкова нас не интересуют. Для нас важны следовавшие за отставкой несколько лет его московской, а затем петербургской жизни, когда протекала его переводческая деятельность.

Из переведенных им книг две первые напечатала университетская типография. Думается, в этом ему помог его брат Борис, воспитанник Университета, побывавший затем в Швейцарии, где он, между прочим, встречался с Вольтером по поручению И. И. Шувалова¹. Первой из переведенных Александром Салтыковым книг была «Жизнь Марианны», изданная изящным томиком в середине 1762 г. За печатание книги Салтыков остался должен Университету 279 руб. 60 коп., и этот долг его не был оплачен более пяти лет.

Перевод «Жизни Марианны» рисует нам Салтыкова как человека не только хорошо знающего французский язык, но также неплохо владеющего и русским. Переводчик в общем справился с многостильностью первых частей романа, в которых тонкий психологический анализ соседствует с почти буффонными сценами, а описания жизни парижского повседневно перемежаются длинными моральными рассуждениями героини.

Вот, например, повредившую на улице ногу Марианну переносят в дом Вальвиля, и пришедший лекарь хочет осмотреть повреждение:

Требование сие принудило меня покраснеть; но со всем тем, что краснела, а думала, что имею прекрасную ногу, которую Вальвиль увидит; но в том не моя вина была, ибо нужда того требовала, чтоб ее при нем разуть. Внутренне ж я сему случаю радовалась, потому что оное без стыда можно было сделать, а по моему желанию. Я притворно отрекалась; но оба они меня уговаривали, и я тем пользовалась бесстыдно, сохраняя всю благопристойность, для того что сие со мной приключи-

секретарь Академии Художеств А. М. Салтыков // Русская академическая художественная школа в XVIII веке. Л., 1934. С. 95—98.

¹ См. *Модзалевский Б. Л.* Собеседник Вольтера Б. М. Салтыков и два его новых письма 1760—1761 гг. // Вольтер. Статьи и материалы. Л., 1947. С. 174—184.

лось нечаянно, а виновен тому несчастной случай, что упала я не нарочно и ушиблась¹.

Иначе переводит Салтыков комические, гротескные сцены; он и здесь очень точен, но вводит для придания изображаемому простонародного колорита несколько типично русских словечек и выражений. Вот как перевел он вызвавший столько критических замечаний на родине Мариво эпизод с кучером наемной кареты и г-жой Дютур:

Что надлежит! столько-то! сказал извозчик, брося деньги назад, с грубым презрением; это не правда: деньги аршином не меряются. Что он такое об аршине поминает? сказала чиновно Дютура. Мне кажется, я тебе то заплатила, что должно: все знают, по чему платится: вить не в первой раз сего дни на извозчиках зачали ездить. Хоть бы с завтрая, сказал извозчик; тебе в том нужды нет. Заплати мне, что подлежит; так и крику не будет. Посмотри пожалуй, во что она вступается! разве я тебя привез? просят ли у тебя денег? Что, чорт, это за баба с двенадцатью копейками! Она торгует это, как кочень капусты².

Салтыков именно переводил, а не «прелагал»: непонятные для читателей его времени черты зарубежного быта он не заменял знакомыми русскими, а растолковывал в подстрочных примечаниях. Он пояснял даже, что такое «роман» («вымышленная история»³) и «кокетка» («женщина или девица, которая тщится всем нравиться и прельщать всех собою»⁴); лишь в речи кучера непонятные французские су он заменил привычными копейками.

Присущая переводу «Жизни Марианны» легкость и даже в некоторых местах изящество еще в большей мере проявились в следующей работе Салтыкова — в переведенной им небольшой повести «Все или ничего»⁵, вышедшей не позже весны 1763 г.⁶ Нам пока не удалось ус-

¹ «Жизнь Марианны, или Похождения госпожи графини де *** изданный г. де Мариво». Перевел с французского языка Александр Салтыков. М., 1762. С. 149—150.

² Там же. С. 220—221.

³ Жизнь Марианны. С. 12.

⁴ Там же. С. 118.

⁵ «Все, или ничего, повесть нравоучительная». Перевел с французского языка Александр Салтыков. Печ. при Императорском Московском университете. М., [б. г.].

⁶ См.: Шамрай Д. Д. Библиография изданий Московского университета в доновиковский период // XVIII век. Сб. 3. М.; Л., 1958. С. 551.

тановить автора французского оригинала и его название. Интересен сюжет повести. Это проникнутая тонким психологизмом любовная история, история соперничества двух молодых людей, один из которых любит героиню повести самоотверженно и бескорыстно, другой же, добившись взаимности, хочет быть полновластным господином своей возлюбленной. Но, желая иметь все, он в результате остается ни с чем: Люсиль прогоняет Флорикура и велит Эрасту вернуться.

После переезда в Петербург и начала работы в Академии Художеств (24 марта 1764) Салтыков еще некоторое время занимается переводами: в 1764 г. в типографии Академии наук печатается переведенная им комедия Б. Сорена «Обычай нынешнего света»¹, произведение очень популярное в России XVIII в. В 1788 г. Новиков переиздал этот перевод.

Еще Александр Салтыков перевел книгу Э. Гойла об игре в вист², что было для него, к сожалению, не случайной работой: в Петербурге он пристрастился к картам, быстро спустил имеющееся, залез в кассу Академии Художеств и даже, по свидетельству одного из современников, однажды проиграл в карты и собственную жену³. Эта пагубная страсть прервала удачно начавшуюся карьеру Салтыкова⁴ и, быть может, помешала осуществить его дальнейшие переводческие замыслы⁵.

Перевод романа Мариво, осуществленный Александром Салтыковым, оказался единственным не только в XVIII в., но и на протяжении более чем двух столетий⁶. Это не значит, что о писателе забыли⁷, но в конце XVIII в. и в XIX в. он опять был широко известен в России лишь как драматург.

¹ Драматический словарь... С. 99.

² «Сокращенное описание выбранное из сочинения г. Гойля о игре, называемой вист, обнародованное в Англии в 1750 году переведенное, с английского языка на французской, а с французского на российской, с прибавлением некоторых нужных примечаний от переводчика на сей язык, включенными в тех отделениях, в которых по мнению его оные надобны; а при том и обстоятельное описание самых начальных правил сей игры, для тех, кои совсем оной не знают». СПб., 1769.

³ Русская Старина. Т. 38. 1878. С. 331

⁴ Петров П. Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Т. I. СПб., 1864. С. 767—768.

⁵ См.: Библиографические записки. 1861. Т. III. С. 70—80.

⁶ Полный русский перевод «Жизни Марианны» был издан в 1968 г.

⁷ В первой русской энциклопедии («Словарь исторический, или сокращенная библиотека, заключающая в себе жития и деяния...») М., 1792. Ч. 8. С. 548—552) мы находим очень подробную биографию Мариво и детальный разбор его творчества. В частности, о лучших романах его здесь сказано: «Жизнь Марианны... Роман наилучший из всех сочинений сего рода, имеющихся на

3

В последние годы XVIII столетия и в начале XIX в. комедии Мариво прочно держатся в репертуаре французского театра, дававшего представления в Петербурге и Москве. К этому времени Мариво становится комедиографом-классиком и поэтому играется всеми французскими труппами, гастролировавшими в России. Об одной из них, работавшей в Петербурге в первые годы XIX в. сообщает в своих «Записках» Ф. Ф. Вигель: «В выборе пьес были очень строги. Как главнейшие зрители, так и первейшие актеры были напитаны чистым классицизмом... С комедией то же: когда истощился несколько Мольер, Ренар, Детуш и Мариво, тогда, желая угодить любви петербургской публики к новизнам, принялись за Колень, Дарлевиля, Пикара и Дювало: года два-три спустя и второстепенные авторы начали показываться. Но долго, очень долго не знали у нас на французском театре так называемых мещанских или слезных драм»¹.

Комедии Мариво также с успехом исполнялись в любительских спектаклях. Об одном из них — в подмосковной Мятлевых Марфино — сохранилось свидетельство Вигеля². Тот же Вигель сообщает, что он с удивлением нашел издание полного театра Мариво — среди прочих модных французских авторов XVIII в. — в библиотеке офицеров Семеновского полка братьев Пещуровых³. Этому не приходится удивляться: в эти годы, как впрочем и на протяжении всего почти XIX в., Мариво был довольно популярен в России именно как драматург: проза его и журналистика были в полном забвении.

Война 1812 г. прервала выступления на русской сцене французских трупп. Актеры их, во главе со знаменитой мадемуазель Жорж, через Швецию покинули пределы России. Часть труппы, игравшей в Москве, не оставила города и дождалась прихода наполеоновских войск. По приказу императора труппа возобновила свои спектакли, но

французском языке, и делающий честь Г. Мариво. Марианна у него разумна, но слишком словоохотна; имеет пылкое воображение, однако ж неосновательное» (с. 551), «Щастливый крестьянин... Ежели сей роман написан веселее и замысловатее нежели Марианна, то с другой стороны в оном не столько чувствований и размышлений. По несчастию, в нем находятся некоторые начертания, довольно вредные» (с. 551—552).

¹ Вигель Ф. Ф. Записки / Редакция и вступит. ст. С. Я. Штрайха. Т. I. М., 1928. С. 192.

² Там же. С. 129.

³ Там же. С. 95.

не в великолепном Арбатском театре, который к тому времени уже сгорел, а в небольшом частном театрике Позднякова на Большой Никитской. Точных сведений о репертуаре этого театра не сохранилось, чудом уцелела лишь афиша спектакля 25 сентября, когда давали комедию Мариво «Игра любви и случая»¹.

Когда после некоторого перерыва французские спектакли на русской сцене стали возобновляться, у вновь приглашенных трупп репертуар был совсем иной — в нем большое место занимали развлекательные водевили и комические оперы, а также комедии и драмы современных французских авторов. Пьес Мариво в репертуаре новых трупп почти не было.

Зато его комедии появляются на русской сцене уже в исполнении русских актеров. Так, 30 апреля 1815 г. состоялась премьера комедии Мариво «Игра любви и случая» (перевод А. А. Корсакова) на сцене Малого театра в Петербурге. Роли исполняли: Сильвии — Е. И. Ширяева, Лизетты — А. Е. Асенкова, Эраста (Доранта) — И. И. Сосницкий, Егора (Арлекина) — А. Н. Рамазанов². После этого перевод Корсакова ставился неоднократно; о спектакле 13 июня 1822 г. — так называемой «Молодой труппы», руководимой А. А. Шаховским, — упоминает в своих «Записках» П. А. Каратыгин³.

Интерес к драматургии Мариво в России первой половины XIX в. связан с деятельностью группы петербургских драматургов и переводчиков А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова, А. А. Жандра, П. А. Катенина и близких к ним актеров, прежде всего П. А. Каратыгина и жены его брата, знаменитого трагика, А. М. Колосовой.

Сезон 1822—1823 г. Александра Михайловна Колосова с матерью провела в Париже. Здесь она познакомилась со всеми знаменитостями французской столицы — с великим Тальма, с мадемуазель Жорж и мадемуазель Марс. Последняя, первоначально считавшаяся несколько холодной актрисой, полностью раскрыла свое дарование в ролях Мариво, особенно в роли Сильвии из «Игры любви и случая». Мариво стал ее любимым драматургом, а роль Сильвии — любимой ролью.

¹ См. *Попов А. Н.* Французы в Москве в 1812 году // *Русский Архив.* 1876. Кн. 6. С. 189—191; *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912. С. 117.

² *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 236.

³ *Каратыгин П. А.* Записки. Т. I. Л., 1929. С. 159. В этом спектакле роли исполняли: Сильвии — Л. О. Дюрова, Лизетты — М. А. Азаревичева, Марио — П. А. Каратыгин, Егора (Арлекина) — А. А. Пикановский (См. *Арапов П.* Указ. соч. С. 319).

Не приходится удивляться, что мадемуазель Марс постаралась привить любовь к Мариво и своим новым русским знакомцам. Колосова много позже писала в своих «Воспоминаниях»: «M-elle Mars посоветовала мне найти хороших переводчиков для пьес Мариво (Marivaux), говоря, что хотя и смеются над жеманностью этого автора и даже слог его пьес обрисовывают словом *marivaudage*, тем не менее все женские роли его весьма эффектны и дают средство актрисе выказать всю тонкость своей игры»¹. Колосова воспользовалась советом мадемуазель Марс; «по возвращении в Петербург, — вспоминала она, — я имела счастье найти [...] отличных переводчиков. Комедию Мариво “Завещание” (*le Legs*) перевела по просьбе моей В. С. Миклашевич: “*Les fausses confidences*” и “*Les Sincères*” того же автора под названием “Обман в пользу любви” и “Говорить правду — потерять дружбу” перевел П. А. Катенин»².

Для своего бенефиса (29 января 1824 г.) Колосова выбрала «Завещание» Мариво. Узнав об этом, Катенин писал актрисе: «“Завещание” — прелестная комедия. Если, как я думаю, хорошо переведена, ваша роль — объяденье»³. Роли в спектакле исполняли: Графини — А. М. Колосова, Маркиза — Я. Г. Брянский, Юлии (Гортензии) — М. И. Дюрова, Валькура (Шевалье) — П. А. Каратыгин, Лизеты — М. А. Азаревичева, Лабранша (Лепина) — А. Н. Рамазанов⁴. Об этом спектакле Катенин сообщал в Париж Н. И. Бахтину: «Бенефис Колосовой, за всеми расходами, принес ей 9.000 рублей: давали Гамлета, Каратыгин играл отлично, она средственно, Семенова без смысла; потом комедия *le Legs*, переведенная В. С. Миклашевичевой: успех страшный, Колосова играла во всем совершенстве, и отец Каратыгин, который был весьма холоден к ней, чуть не влюбился и не зовет иначе, как Марс русского театра»⁵.

Осенью 1824 г. Колосова гастролировала в Москве, где ей также сопутствовал шумный успех. «Колосова теперь в Москве, — писал Катенин Бахтину, — и все (опричь Кокошкина) от нее в восхищении; она играла в Мизантропе, Липецких водах и Завещании (*Le Legs de Marivaux*, перевод В. С. Миклашевичевой)...»⁶. О восторге московской

¹ Каратыгина А. М. [Колосова]. Воспоминания // Каратыгин П. А. Записки. Т. 2. Л., 1930. С. 149.

² Там же. С. 150.

³ Русская старина. 1893. Т. 78. С. 182.

⁴ Арапов П. Летопись русского театра. С. 354.

⁵ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911. С. 56.

⁶ Там же. С. 69—70.

публики сообщает и П. Арапов: «27 ноября была повторена *Валерия*; после вызова раздались крики в партере: *Колосовой остаться! остаться! Валерию! Завещание! еще раз!* По требованию публики и к немалому удовольствию ее, обе пьесы были повторены 3 декабря и послужили новым торжеством для А. М. Колосовой. 6 декабря она покинула Москву, оставив по себе самые приятные воспоминания»¹.

После этого театральная судьба Колосовой оказалась тесно связанной с драматургией Мариво. Показательны в этом отношении некоторые отзывы об актрисе А. С. Грибоедова. Он писал в июле 1824 г. С. Н. Бегичеву: «Колосова [...] при мне не выходила на сцену, но у себя читала мне несколько сцен Мольера и Мариво. Прекрасное дарование! иногда заметно, что копия, но местами забывается и всякого заставит забытья. Природа свое взяла, пальма в комедии принадлежит ей неотъемлемо. Разумеется, что она в свою очередь пленилась моим чтением; не знаю, искренно ли? Может быть и это — восклицания из Мариво»². Это же проникновение русской актрисы в комедийную стихию французского драматурга Грибоедов подчеркивает в письме к Катенину (17 октября 1824 г.): «Сказать ли тебе два слова о Колосовой? в Трагедии обезьяна старшей своей соперницы, которой средства ей однако не дались, в комедии могла бы быть превосходна, она и теперь разумеется лучше Валберховой и тому подобных [...], только кривляет свое лицо непомерно, передразнивает кого-то, думаю, что Мариво»³.

Прекрасная игра Колосовой в «Завещании» Мариво, а затем и в других его комедиях положила начало новой популярности драматурга на русской сцене, что, между прочим, своеобразно отразилось в маленькой водевильной сценке, автором которой был популярный в свое время драматург-комедиограф Александр Иванович Писарев (1803—1828). «Несколько сцен в кондитерской лавке» Писарева были напечатаны в изданном им совместно с А. Н. Верстовским «Драматическом альбоме для любителей театра и музыки на 1826 год». В этих «сценах» изображен спор двух литераторов, один из которых, некто Теоров, обрушивается на увлечение иностранной литературой; ему возражает литератор Фиалкин, утверждающий, что у нас нет «разговорного языка»:

¹ Арапов П. Летопись русского театра. С. 361.

² Грибоедов А. С. Сочинения, под ред. Вл. Орлова. М.; Л., 1959. С. 545.

³ Там же. С. 553.

Фиалкин

За что ж вы сердитесь? Я просто говорю,
Что не богаты мы хорошими стихами.
Кто же в этом виноват?

Теоров

Вы сударь!

Фиалкин

Я?

Теоров

Вы сами
И вам подобные, которым все свое
Не нравится, кому противно в русских все,
Которым Кребильон известен весь до слова,
А скучны лишь стихи «Димитрия Донского»;
Которые, сударь, везде наперерыв
Читают Мариво, Фонвизина забыв!¹

В сетованиях Теорова, конечно, много преувеличений, однако, действительно, в пушкинскую пору комедии Мариво не только читались русской публикой, но и «наперерыв» ставились на русском театре. «Обращение к Мариво, — писал Л. П. Гроссман, — свидетельствует о высоком культурном вкусе русской сцены начала столетия»².

Но это увлечение драматургией Мариво встречало подчас в русских литературных и театральных кругах решительное сопротивление. Так, в полемической одноактной комедии «Меркурий на часах, или Парнасская застава» (представлена 3 сентября 1828 г.) А. А. Шаховской назвал Мариво в числе тех, кто, по его мнению, испортил жанр комедии жеманством и всякими модными украшениями. Поэту Меркурий в пьесе Шаховского восклицает:

Ах, сделай милость, одолжи,
Забудь о Мариво, Детуше и Вольтере,
Аристофанову подругу покажи
Во всей красе, утешь, напomini о Мольере³.

¹ Драматический альбом для любителей театра... М., 1825. С. 331—332.

² Гроссман. Л. П. Собр. соч. Т. I. М., 1928. С. 362.

³ Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 690.

Первой переводчицей Мариво 20-х годов XIX в. была Варвара Семеновна Миклашевичева (или Миклашевич; 1786—1846), известная в свое время писательница, гражданская жена А. А. Жандра, приятельница А. С. Грибоедова, А. И. Одоевского, П. А. Катенина. Ее роман «Село Михайловское, или Помещик XVIII века» (издан в 1864 г.) пользовался большой популярностью, долгое время распространялся в списках и заинтересовал Пушкина.

Перевод «Завещания» Мариво (под названием «Завещание, или кого перехитрит»), как уже говорилось, был сыгран в январе 1824 г.; издан он, повидимому, не был. Катенин, вероятно ошибочно, писал и о переводе В. С. Миклашевичевой комедии «Ложные признания»¹. Впрочем, вполне возможно, что Миклашевичева действительно перевела эту комедию Мариво, но по каким-то неизвестным нам причинам не отдала перевод в театр. Катенин настойчиво писал об этом самой Колосовой², например, 28 августа 1824 г. из Ростова: «На Варвару Семеновну нельзя сетовать, что она не отдает даром “Les Fausses Confidences”; при ее состоянии и пятьсот рублей нужны»³.

Наиболее значительный эпизод в истории сценической интерпретации пьес Мариво в России связан с переводами и переделками П. А. Катенина, выполнявшимися по заказу А. М. Колосовой.

Литература об этом писателе невелика. Что касается его переводческой деятельности, то в поле зрения исследователей обычно находятся его переводы из Корнеля⁴, о его прозаических переводах ныне почти не пишут⁵. В старой литературе о Катенине утверждалось, что переведенная им комедия «Нечаянный заклад, или Без ключа дверь не откроешь» принадлежит Мариво⁶ (в действительности это пьеса Седена). В последнее время стали приписывать Катенину и перевод самой популярной комедии Мариво «Игра любви и случая»⁷, правда,

¹ См.: «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», с. 67: «О переводах Варвары Семеновны я уже вам писал и об успехе ее “Завещания” (le Legs); после того она еще сделала les fausses Confidences, но вряд ли они еще игрались».

² См. напр.: Русская старина. 1893. Т. 78. С. 188.

³ Там же. С. 190.

⁴ См., например: *Томашевский Б. В.* Мастер перевода // Искусство и жизнь. 1940. № 8. С. 10—13.

⁵ См. напр.: *Битнер Г. В.* Драматургия Катенина // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. 1939. № 33. Вып. 2. С. 71—93.

⁶ См. примеч. В. Ф. Боцяновского к публикации писем Катенина к Колосовой — Русская старина. 1893. Т. 77. С. 649; *Бертенсон С.* Павел Александрович Катенин. Литературные материалы. СПб., 1909. С. 18.

⁷ *Орлов Вл.* Пути и судьбы. М.; Л., 1963. С. 20.

с пояснением, что перевод этот не сохранился¹. До нас дошли катенинские переводы лишь двух комедий французского драматурга — «Ложных признаний» и «Чистосердечных».

Об обстоятельствах работы Катенина над переводами из Мариво сведений сохранилось немного. Первый из этих переводов (комедии «Ложные признания» под названием «Обман в пользу любви») был закончен не позже лета 1826 г., ибо Катенин 9 августа уже писал Колосовой, заботясь о распределении ролей: «Я слышал, что переписывается “Обман в пользу любви”»: подразумеваю роли. Кстати, будет ли у нас г-жа Сандунова на роль матери? Кроме того, словечко о служанке: на эту роль — полу-влюбленной, полу-кокетки, взрослой дитяти — не будет ли г-жа Сосницкая лучше всех других? Впрочем, она возьмется за нее с радостью, сыграет старательно, что также не следует упускать из виду»².

Однако «Обман в пользу любви» был сначала представлен не в Петербурге, а в Москве, где в конце лета гастролировала Колосова; премьера состоялась 16 августа. Сам Катенин не был на спектакле и о подробностях узнал из писем друзей. 27 августа он писал Н. И. Бахтину: «Нет, любезнейший Николай Иванович, Колосова ко мне не писала после поста, и я от Вас первого узнал о подробностях представления моей комедии. [...] Жаль, коли Александра Михайловна была не более как *de mediocribus*; но брат Александр, зная строгость Вашей критики, и вникая во все выражения письма Вашего, уверяет меня, что Колосова была довольно хороша, Мочалов ни то ни сию, а Щепкин, может быть, дурен»³.

Если в Москве у Колосовой не было полного успеха, то в Петербурге (8 ноября 1826) ее ждал подлинный триумф. Первый биограф актрисы, В. М. Строев, позднее писал: «Актриса приготовила им новый сюрприз: *Обман в пользу любви*, знаменитую комедию Мариво, которая до сих пор считается камнем преткновения для опытных актрис. В этой роли нужно искусство, нужна душа, нужен ум, нужны все средства, какими может обладать современная артистка, щедро одаренная природою и обогащенная воспитанием. Александра Михайловна так сыграла

¹ Примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер в кн.: Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 659—660.

² Русская старина. 1893. Т. 78. С. 208.

³ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. С. 91—92. Ср. также: Русская старина. 1893. Т. 78. С. 209—210.

эту роль, что после нее никто не смел еще за нее приняться; критика почтительно ей поклонилась и прозвала ее русской Марс»¹.

Роли в этом спектакле исполняли: Эльмиры (Араминты) — А. М. Колосова, Сенклера (Доранта) — В. А. Каратыгин, Реми — Е. П. Бобров, г-жи Брокар (Аргант) — Е. И. Ежова, Гаспара (Арлекина) — А. Н. Рамазанов, Дюпре (Дюбуа) — И. И. Сосницкий, Розы (Мартон) — Е. Я. Сосницкая, Графа Долнныи (Доримона) — П. А. Каратыгин². Комедия держалась в репертуаре вплоть до сезона 1838—1839 годов³ и один раз была сыграна в 1844 г.⁴, в связи с уходом Колосовой со сцены⁵ (и в этом русская актриса стремилась подражать мадемуазель Марс, которая в 1841 г. для прощального спектакля выбрала комедию Мариво).

В 1827 г. перевод Катенина был издан. В предисловии переводчик писал: «Редко имеет у нас комедия столько успеха, сколько имел его Обман в пользу любви. Себе я конечно могу присвоить самую малую часть, ибо перевод комедии в прозе не требует еще ни отличного дарования, ни долговременного труда. Первую причину успеха нахожу я в неоспоримом достоинстве пьесы, одной из самых театральных, картинных, живых, нестареющихся какие мне только известны. Содержание ее ново, ход быстр и замысловат, развязка прелестна. В ней веселость непринужденная, много ума, много чувства, много игры. Разговор, везде простой и естественный, доказывает, что Мариво не всегда впадал в тот изысканный и жеманный язык, который когда-то прозвали его именем, и в котором не перестают еще без разбора его укорять, вероятно из уважения к преданию. Хорошие актеры любят эту комедию, и вот другая причина успеха. Я здесь нашел таковых, пьеса была обставлена и разыграна необыкновенно хорошо; ни одна роль не пропала, все выполнены, все доставили удовольствие; похвалив же в особенности г-жу Колосову, г-д Каратыгина б. и Сосницкого, представивших три главные лица, я только повторю приговор всех просвещенных любителей Театра. Еще слово: на вопрос, почему название *Les Fausses Confidences* перевел я словами Обман в пользу любви, отвечаю заблаговременно: французское название казалось и

¹ Биография Александры Михайловны Каратыгиной. СПб., 1845. С. 15.

² Обман в пользу любви. СПб., 1827. С. IV.

³ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. Ч. II. СПб., 1877. С. 3, 6, 11, 15, 19, 23, 27, 36, 44, 49, 55.

⁴ Там же. С. 109.

⁵ Там же. Ч. I. СПб., 1877. С. 110.

кажется мне на наш язык *не переводимым*, и я рад, что сыскал другое, довольно удачно выражающее содержание комедии»¹.

Перевод Катенина, кроме несомненно присущих ему легкости и изящества, отличается большой точностью. Переводчик лишь переименовал нескольких действующих лиц (что обычно делалось в то время), дав им имена более привычные для русского уха, ввел одну-две черточки эпохи (например, пришедшие арендаторы приносят Эльмире «деньги за оброк»²), и сделал более живой и образной речь Дюпре; ограничимся здесь одним примером:

У МАРИВО

Дюбуа. Я ему: «Сударь! Сударь!» Как глухой, словно не ему говорят. В конце концов все-таки пришел в себя, но взгляд у него так и остался блуждающим. Усадил я его кое-как в экипаж, и мы вернулись домой. Я все надеялся, что это пройдет, — я ведь к нему очень привязан, потому другого такого хозяина поискать. Какое там! Пропавший он человек. Куда девался его светлый ум, веселость, беспечный нрав — все вы у него похитили, сударыня! С того самого дня он только и делал, что мечтал о вас, вздыхал о вас, а я с утра до вечера только и делал, что выслеживал вас³.

У КАТЕНИНА

Дюпре. Я подошел, кричу ему: г. Сенклер! Не тут-то было, ни ответа, ни привету. Наконец однако опомнился он как угорелый; я его запер в карету, домой. Думал я: авось пройдет; надо вам сказать, что я его любил, он барин отменно добрый; нет, сударыня, ничто не берет: и здравый рассудок, и веселая речь, и шутливый ум, все пиши пропало; с того дня пошла у нас другая забота: ему думать об вас да вздыхать, а мне следить с утра до вечера где вы⁴.

Вторая комедия Мариво, переведенная Катениным, также была поставлена в 1826 г., но, очевидно, успех спектакля не мог сравниться с триумфом «Обмана в пользу любви». Комедия «Говорить правду, потерять дружбу» не долго держалась в репертуаре⁵; возобновление в сезоне 1840—1841 г. было, по-видимому, случайным⁶.

В 1829 году перевод-переделка Катенина была напечатана в изданном Е. В. Аладыным театральном альманахе «Букет. Карманная книж-

¹ Обман в пользу любви. С. II—III.

² Там же. С. 113.

³ *Мариво.* Комедии. М., 1961. С. 636.

⁴ Обман в пользу любви. С. 31.

⁵ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. Ч. II. С. 1, 9.

⁶ Там же. С. 68.

ка для любителей и любительниц театра на 1829 год». Это произведение Катенина было встречено критикой недоброжелательно; Ксенофонт Полевой писал, например, в «Московском телеграфе»: «Литератора займет не на долго это собрание, ибо оно составлено из легоньких комедий и отрывков. Скажем о них свое мнение. *Говорить правду, потерять дружбу*, комедия в I действии, соч. Мариво, переделанная с французского (прозой) П. А. Катениным. Это одна из самых безвестных комедий Мариво»¹. Затем Кс. Полевой приводил отрицательную оценку творчества Мариво, принадлежащую Ж.-Л. Жоффруа, выражал недоумение, зачем Катенин взялся за перевод заведомо слабой пьесы и в заключение писал: «О слоге перевода говорить не будем. Кажется, что Г. Переводчик не пересмотревши отдал свой труд в печать. Многие выражения его напоминают *любезничество* слога г-на Погодина»².

Совершенно очевидно, что эта отрицательная оценка продиктована журнальной полемикой, ибо комедия «Говорить правду, потерять дружбу» относится к числу литературных удач Катенина. В отличие от предыдущей комедии Мариво, здесь перед нами уже не точный перевод, а переработка пьесы. Сюжет ее перенесен в русскую действительность. Впрочем, сделать это было не трудно: в комедии Мариво немного чисто французских реалий. Переводчик дал действующим лицам русские имена и фамилии, причем в точном соответствии с именами и отчествами первых исполнителей. Итак, Маркиза стала у Катенина Александрой Михайловной Сельминой (А. М. Колосова), Араминта — Марией Ивановной Хопровой (М. И. Вальберхова), Эргаст — Яковом Григорьевичем Клязминым (Я. Г. Брянский), Дорант — Петром Андреевичем Вельским (П. А. Каратыгин). Субретка Лизетта превратилась в горничную Ленушку, а разбитной Фронтен — в слугу Василия. Введены в пьесу черточки русского усадебного быта, упоминаются Москва и Петербург, поездки на дачу и т. п. Вместе с тем, общее развитие сюжета, композиция комедии Мариво, даже деление на явления остались без изменения.

Как и у Мариво, основными двигателями сюжета в пьесе являются слуги — Василий и Ленушка. Их роли Катенин значительно развил по сравнению с оригиналом. Это было необходимо, ибо в крепостнической России поведение простых лакея и горничной выглядело бы странным, не подчеркни драматург особое место, которое занимает Ленушка в доме Сельминой (в этом смысле Ленушка в чем-то сродни Лизе из «Горя от ума» или служанкам из театра Тургенева).

¹ Московский телеграф. 1829. Ч. 27. С. 127.

² Там же. С. 128.

Последней ролью Мариво, которую сыграла Колосова, став тем самым, по выражению В. М. Строева, его «представительницею на русской сцене»¹, была Сильвия из «Игры любви и случая». Перевод этой комедии сделал приятель Катенина и Пушкина Дмитрий Николаевич Барков, известный театрал, «гражданин кулис» и переводчик-любитель; «Любовь и случай» (так он озаглавил комедию Мариво) держались в репертуаре лишь три сезона² и после этого не возобновлялись. Издан перевод, по-видимому, не был.

Интересно отметить отношение к Мариво А. С. Пушкина. Автор «Ложных признаний» не был его любимым писателем, но по крайней мере драматургию Мариво Пушкин не мог не знать, часто бывая в театре и дружа с актерами. Колосова вспоминала, что ее примирение с поэтом (после его эпиграммы «Все пленяет нас в Эсфири») состоялось во время спектакля «Обман в пользу любви»³. Между прочим, издание катенинского перевода сохранилось в пушкинской библиотеке⁴. Как утверждал Б. В. Томашевский, Пушкин «был хорошо знаком с романами Мариво»⁵; однако на этот счет поэт не оставил нам никаких данных, поэтому Томашевский, возможно, и ошибался.

Отметим интересный факт соприкосновения Пушкина с творчеством Мариво, на который в своих воспоминаниях о великом поэте указал именно Катенин, в чьей литературной судьбе так много было связано с французским драматургом. По мнению Катенина, в «Барышне-крестьянке» Пушкин воспользовался сюжетной схемой комедии «Игра любви и случая»⁶. Хотя это утверждение не встретило поддержки среди большинства пушкинистов (пожалуй, за исключением Ю. Г. Оксмана⁷), оно кажется нам интересным и заслуживает самого пристального изучения.

¹ В. В. В. Биография Александры Михайловны Каратыгиной. СПб., 1845. С. 15.

² Вольф А. И. Хроника петербургских театров. Ч. II. С. 19, 23, 27.

³ Каратыгина А. М. Мое знакомство с Пушкиным // Каратыгин П. А. Записки. Т. II. Л., 1930. С. 282—283.

⁴ Пушкин и его современники. Вып. IX—X. СПб., 1910. С. 62

⁵ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 399.

⁶ Литературное наследство. Т. 16—18. М., 1934. С. 642.

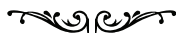
⁷ Там же. С. 656.



Этот обзор не случайно заканчивается Пушкиным. В его эпоху творчество Мариво воспринималось в России еще как живое наследие, о нем можно было спорить, склонять на российские нравы, зачитываться его книгами почти как книгами современника.

В следующие десятилетия интерес к прозе и драматургии Мариво заметно снижается. И лишь на пороге XX в. наступает пора глубокого осмысления творческого пути писателя, продолженного в работах А. В. Луначарского, Ф. П. Шиллера, С. С. Мокульского, Г. Н. Бояджиева и др., приходит время интересных сценических интерпретаций его комедий, вошедших в классический репертуар советского театра, наконец, время точного перевода на русский язык его прозы.

МАЛАЯ ПРОЗА ПРЕВО



Восемнадцатое столетие стало в истории французской прозы эпохой поворотной: под пером замечательных мастеров проза выходит оттныне на первое место в литературе, чтобы не покинуть его уже никогда. Это не значит, что проза серьезно потеснила другие литературные жанры и формы — от многоплановой поэмы и проблемной трагедии до непритязательной комедии и короткой эпиграммы; проза прекрасно уживалась с другими жанрами и формами, заимствуя у них отдельные стилистические приемы и сюжетные ходы. Это не значит также, что проза появляется только в этом столетии; у нее была долгая история, отмеченная яркими писательскими талантами и произведениями непреходящей художественной ценности. Но лишь в XVIII в. проза стала и самой массовой литературой и одновременно литературой самой серьезной. Вот почему к художественной прозе столь решительно обратились передовые деятели эпохи — философы-просветители: Вольтер, Монтескье, Дидро, Руссо и их многочисленные соратники. Они писали в самых разных жанрах, но в художественной своей прозе — в повести и романе — ставили наиболее гжучие политические и философские вопросы своего времени. Прозаический роман стал в век Просвещения проблемным, остроактуальным. При этом серьезным образом изменилась его художественная специфика.

Многотомный (и неизбежно многогеройный и многособытийный) роман, по самой своей структуре открытый для всевозможных продолжений и дополнений, начинал постепенно сходить со сцены; он оттеснялся романом нового типа, по объему в достаточной мере компактным, а по существу — стремительным и оперативным, острым по сюжету и по своей проблематике. Если старый роман обычно издавался в виде внушительного числа томов (они соответствовали «книгам» или «частям» такого романа), то новый, как правило, ограничивался одним-двумя небольшими томиками. Это сжимание формы преобразовывало, конечно, структуру произведения, но не отражалось на его идейном со-

держании, даже напротив: становясь небольшим по размеру, роман еще настойчивее обращался к большим проблемам действительности.

Это преобразование романной формы ярко отразилось в творчестве аббата Прево. Он создал немало произведений в старом духе — многотомных и громоздких, многособытийных, со сложной фабулой и запутанной интригой. Но наивысшие художественные достижения писателя связаны как раз с его «малой прозой» — коротким романом, повестью, а также новеллой, близкой к газетному репортажу.

Сама жизнь Прево под стать увлекательному авантюрному роману¹. Она была полна неожиданных крутых поворотов, крушений надежд, нечаянных успехов, катастроф и медленного, кропотливого восстановления того, что было утрачено в один день. Каких только профессий не пришлось ему переменить! Непоседливый характер и тяга к приключениям заставляли этого сына провинциального нотариуса то поступать в монастырь, то надевать солдатский мундир, то наниматься учителем в аристократическое английское семейство, то якшаться с сомнительными завсегдатаями голландских портовых кабачков. Далеко не все в его жизни ясно. Мемуаров он, видимо, не написал, а многие документы, так или иначе связанные с его жизнью и творчеством, погибли в огне трех войн — в 1871 г., в 1915 и 1942 гг. Известно, однако, что Прево случалось и подделывать вексель в минуты крайней нужды, и побывать в тюрьме, и соблазнить свою юную ученицу, и пережить сильнейшее любовное увлечение голландкой Ленки, куртизанкой и авантюристкой. Прево не раз искал опоры и утешения в религии, но периоды покаяния и смирения никогда в его жизни не бывали долгими: монаху, а затем аббату Прево редко удавалось найти общий язык с католической церковью. Прево неоднократно мечтал о «тихой гавани», но, обретая ее, тут же отважно бросался в коварные волны житейского моря. Не приходится удивляться, что жизнь Прево обросла множеством эффектных легенд и послужила материалом для создания увлекательных повествований, вплоть до блестящего очерка Анатоля Франса².

Антуан-Франсуа Прево д'Экзиль родился 1 апреля 1697 г. в небольшом провинциальном городе Эдене в старинной французской провин-

¹ Жизни Прево посвящена обширная научная литература; укажем здесь лишь наиболее значительные работы: *Harrisse H. L'abbé Prévost: Histoire de sa vie et de ses oeuvres.* Paris, 1896; *Engel C.-E. Le véritable abbé Prévost.* Monaco, 1958; *Billy A. Un singulier benedictin l'abbé Prévost, auteur de «Manon Lescaut».* Paris, 1969.

² См.: *Франс А. Приключения аббата Прево // Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 380—402.*

ции Артуа. В 1711 г. он учится в иезуитском коллеже, готовя себя к церковной карьере; в 1715 г. внезапно поступает в полк. Через два года он бросает военную службу, пытается вернуться к иезуитам, получает отказ, снова оказывается в армии, покидает ее и поступает в монастырь бенедиктинцев. Затем в течение нескольких лет он переходит из монастыря в монастырь, серьезно занимается богословием, преподает в коллеже, но также пишет небольшое сатирическое сочинение, направленное против регента Филиппа Орлеанского. Наконец, в 1726 г. Прево получает сан священника (и, видимо, с той поры его стали называть «аббатом»). Через год он уже в знаменитом парижском монастыре Сен-Жермен-де-Прэ. Но пробыл он там недолго: во второй половине 1728 г., после выхода первых томов его «Записок знатного человека», Прево бежит в Англию, перейдя попутно в протестантизм. Какое-то время он живет и работает в Голландии, потом снова в Англии, опять в Голландии, затем перебирается во Францию (начало 1734 г.), вернувшись в лоно католической церкви и получив отпущение грехов от папы Климента XII. В конце 1735 г. Прево становится духовником, а затем и историографом принца Конти. В 40-е годы жизнь писателя входит в более спокойное русло. Прево по-прежнему много пишет, переводит, руководит различными изданиями. Он общается с известными писателями, живущими в Париже, возобновляет переписку с Вольтером, знакомится с Ж.-Ж. Руссо. Умер Прево внезапно, во время прогулки, 23 ноября 1763 г., видимо, от апоплексического удара. Таковы лишь самые основные этапы жизненного пути писателя.

Подлинным призванием Прево была литература¹. Но пришел он к ней далеко не сразу, лишь тогда, когда ему перевалило за тридцать. Как писатель он также был изобретателен и неутомим, поэтому его творческое наследие велико и многообразно. Прево начал многотомным романом со сложной, запутанной интригой, вставными историями, рассказывающими о необычайных авантюрах, случающихся в самых разных концах Земли. Это были «Записки и приключения знатного человека, удалившегося от света» (1728—1731). Еще более грандиозным, сложным по построению, многофабульным и многофигурным был следующий большой роман писателя «Английский философ, или История Кливленда, незаконного сына Кромвеля» (1732—1739). Не менее мас-

¹ О Прево-романисте см.: *Sgard J. Prévost romancier*. Paris, 1968; *Bunnet Ю. Б. Творческий путь Антуана Прево и его «Манон Леско» // Prévost A.-F. Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. М., 1962. С. 3—21; *Гунст Е. А. Жизнь и творчество аббата Прево // Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско*. М., 1964. С. 221—270.

штабен был и его роман «Киллеринский настоятель» (1735—1740). Все эти произведения опирались не только на безудержную творческую фантазию, изобретательность, талант, но и на солидные знания: в них немало реалий исторических, этнографических, географических; Прево не мог объездить весь земной шар, и нужные ему сведения он брал из многих десятков прочитанных и изученных им книг, старых и новых. Прево был великим читателем, что видно хотя бы по его журналу «За и против» (1733—1740); в двухстах девяноста шести номерах этого журнала, написанных от начала до конца почти одним Прево, содержатся отклики на публикации самого разного характера, а также следы чтения современной писателю прессы, в том числе английской.

Итак, автор больших многотомных романов, неутомимый журналист, усердный переводчик и компилятор. Но также — создатель коротких романов, повестей, рассказов, емких по содержанию, очерчивающих неповторимые и в то же время глубоко типические человеческие характеры, поражающие тонкостью и точностью психологического анализа, смелым и непредвзятым изображением страстей.

Нередко случается, что плодовитый писатель остается в памяти потомков лишь одной своей книгой. Так произошло и с Прево, который для нас прежде всего создатель «Истории кавалера де Грие и Манон Леско»¹. Небольшая книжка, возникшая довольно случайно, оттеснила на задний план все остальные, более обширные, более кропотливо и старательно созданные, более продуманные и выношенные творения писателя. Что это, счастливое стечение обстоятельств, непреднамеренный взлет, неожиданный прорыв к каким-то общечеловеческим обобщениям или результат постепенного развития писательского таланта, накопления жизненных наблюдений и горестных замет сердца? Видимо, и то, и другое. В самом деле, уже в «Записках знатного человека», седьмой, самостоятельной частью которых стала «История кавалера де Грие и Манон Леско», мы найдем удачные попытки анализа страстей, сложной человеческой психологии; там было немало рассуждений о превратностях любви и столь же много любовных историй, то трогательных, то драматичных. Прево, как увидим, всегда интересовал анализ страстей, а самой сильной страстью, самой неодолимой, подчиняющей себе разум и волю, он справедливо считал любовное чувство. И еще, что не менее существенно: писатель полагал, что лишь несчастливая любовь имеет право на подлин-

¹ См. об этой книге, кроме работ, указанных выше: *Винтер Ю. Б.* Два шедевра французской прозы XVIII века // *Прево А.-Ф.* Манон Леско; *Шодерло де Лакло.* Опасные связи. М., 1985. С. 5—23.

ную историю; вот почему в его книгах возлюбленные столь часто разлучаются, претерпевают всяческие невзгоды, нередко гибнут; им уготованы короткие мгновения счастья и долгие годы страданий. Их поступками, как и их чувствами, управляют некие провиденциальные силы, потому-то столь часто страсть вспыхивает в их сердцах совсем внезапно, и им уже не бывает суждено освободиться от нее. Недаром в первом томе «Записок знатного человека» Прево замечал: «Несомненно, что существуют сердца, созданные друг для друга, такие, которые никогда никого не полюбили бы, если бы им не посчастливилось встретиться. Стоит им только встретиться, как они сразу чувствуют, что предназначены друг для друга и что счастье их заключается в том, чтобы никогда не разлучаться. Какая-то тайная сила побуждает их любить друг друга; им нет нужды в уверениях, испытаниях, клятвах — у них мгновенно рождается взаимное доверие, которое и побуждает их беззаветно отдаться друг другу».

Вот о такой любви, о таких возлюбленных и рассказывает прославленный роман Прево. Полагают, что в основу книги легло пережитое самим писателем сильное любовное увлечение, увлечение девушкой ветреной, но бесконечно очаровательной. Она тоже была задержана полицией, однако Прево не смог последовать за ней и потерял ее следы. Автобиографизм книги объясняет ту быстроту, с которой она была создана: Прево написал роман как продолжение «Записок знатного человека» по просьбе издателя, желавшего развить успех первой книги Прево. Автобиографизм романа объясняет, возможно, и ту психологическую достоверность, которой он бесспорно отмечен, тот подкупающий исповедальный тон, которым пронизан роман, написанный как бы на одном дыхании, а потому и на одном дыхании читаемый.

Прево интересуется, как возникает подобная любовь, как она овладевает сердцами, как она трансформирует охваченные ею души. Писателя занимали, конечно, преобразование, «история» его героя — незаурядного юноши, отпрыска аристократического семейства, тонко чувствующего и впечатлительного, по существу, доброго и благородного, чья жизнь оказалась сломанной этим чувством. Как верно отмечал Ю. Б. Вишпер, де Грие является центральным и истинно проблемным героем произведения. Но случилось так, что в читательском восприятии основным, главным персонажем книги стала возлюбленная героя Манон Леско.

Почему так произошло — понятно. Во-первых, все действие романа сконцентрировано вокруг судьбы юной героини, точно так же, как к ней направлены все помыслы и все действия де Грие. Безвольная иг-

рушка в руках других, Манон, однако, направляет интригу книги, направляет тем самым и судьбу героя. Во-вторых, как раз в этом образе Прево удалось выйти за пределы частных обобщений, то есть сломать социальные или временные рамки и создать универсальный психологический тип, черты которого можно в той или иной мере обнаружить в любую эпоху, в любой стране или общественном слое. Александр Дюма-сын, автор прославленной «Дамы с камелиями», подчеркивал в своей статье о романе Прево (1875) именно эту универсальность образа героини. «Ты — юность, — писал он о Манон, — ты — чувственность, ты — вожделение, ты — отрада и вечный соблазн для мужчины». Спустя десять лет ему вторил Мопассан, отмечавший, что «в этом образе, полном обаяния и врожденного коварства, писатель как будто воплотил все, что есть самого увлекательного, пленительного и низкого в женщинах. Манон — женщина в полном смысле слова, именно такая, какую всегда была, есть и будет женщина».

Прево бесспорно стремился к такому обобщению, недаром он определил свое произведение как «нравственный трактат, изложенный в виде занимательного рассказа». Не приходится сомневаться, что писатель осмыслял образ своей героини прежде всего как тип социальный — далеко не случайно он рассыпал по книге столько ярких и точных примет своего времени, и в этом, между прочим, бесспорное новаторство Прево для его эпохи, — но на деле он, детерминируя характер Манон социальными условиями ее существования, одновременно преодолел их ограничительные рамки. Ведь великий писатель обычно велик не тем, как он отражает свою эпоху, а тем, как он выходит за ее пределы, нащупывая общечеловеческие универсалии.

«История кавалера де Грие и Манон Леско» — роман очень камерный. Камерный в том смысле, что писателя интересует лишь личная, частная судьба двух героев, к тому же героев, с одной стороны, достаточно заурядных, с другой, таких, которых не назовешь типичными для своего времени. Это не значит, что они как-то выламываются из своей эпохи, противостоят ей. Совсем напротив. Манон и де Грие живут настроениями, вкусами, пристрастиями и предрассудками своего века, они их порождение и их жертвы. Точность социального анализа Прево не может не быть отмечена. Нельзя сказать, что общественный фон описан Прево как-то недостаточно или же скупо. Нет, нравы эпохи — от высшего света до рядовых горожан — обрисованы в книге достаточно зримо и убедительно.

Без этого фона или вне этого фона был бы непонятен и образ центральной героини, которая безоглядно погружена в развлечения и удо-

вольствия своего времени, которая обнаружила эту чрезмерную «склонность к удовольствиям» чуть ли не в детстве, из-за чего ее и собирались отправить на воспитание в монастырь. В этом романе Прево скупое, но точно изобразил французское общество эпохи Регентства в пору малолетства короля Людовика XV, когда тяга к наслаждениям приобрела всеобщий характер, выливаясь подчас в формы уродливые и отталкивающие. Моральное падение общества этого времени разоблачали многие писатели, нередко значительно резче, чем это сделал Прево в своей книге. Но Прево не ставил перед собой задачи дать полный и нелицеприятный «портрет» общества и эпохи. Герои Прево лишь частный случай, случай в чем-то даже для этой эпохи нетипичный, исключительный. Они, однако, вполне вписываются в этот общественный контекст. Так, в разговоре с отцом де Грие оправдывается ссылками на нравы, царящие в высшем свете, которому он не стремится себя противопоставить. Тем более Манон.

Отсюда и ее отношение к деньгам. Они для Манон не цель, а средство. И хотя «слово «бедность» для нее нестерпимо», она старается раздобывать деньги для того, чтобы сейчас же их тратить, чтобы жить весело и беззаботно, наполняя жизнь развлечениями и забавами. Вот почему «бережливость отнюдь не была главной добродетелью Манон». Казалось бы, здесь есть некое противоречие: Манон была «мало привязана к деньгам», но она «теряла все свое спокойствие, едва только возникало опасение, что их может не хватить». Но при этом Манон очень бездеятельна, она как бы плывет по течению, не стараясь направить свою жизнь к какому бы то ни было берегу. Она не ищет богатых поклонников, сознавая, что они сами ее найдут. Точно так же она не стремится вырваться на свободу, когда оказывается в неволе, чувствуя, что кто-то позаботится о ней и возьмет все на себя.

Гедонизм — вот основа жизненной философии героини. И Манон последовательна, прямолинейна, даже примитивна в своем стремлении к «леденцу сегодня», она таинственна, загадочна, непонятна лишь для героя, но коль скоро в романе она подается через его восприятие, этот ореол неразгаданности (а следовательно, сложности, противоречивости) не только не снимается, а передается, даже навязывается читателю, создав, между прочим, и устойчивую традицию как в воссоздании подобных образов, так и в трактовке конкретного образа нашей героини.

Вполне понятно, что тем же гедонизмом отмечено отношение Манон к любви. И в любви она ищет прежде всего радости, веселья, развлечения. Любит ли она де Грие? Бесспорно. Но и эта любовь для нее на первых порах не цель, а средство (ведь встреча с юношей спаса-

ет ее от заточения в монастыре). Остается любовь средством и позже, когда молодые люди соединяют свои жизни. Манон готова радовать своего возлюбленного, но только при том условии, что и она будет радоваться вместе с ним. Любовь, приносящая радость. Только радость. Непременно радость. И в такой любви Манон искренна и бесхитростна. Вот де Грие появляется в Приюте, чтобы вызволить оттуда девушку. «Мы кинулись друг другу в объятия, — рассказывает герой, в страстном порыве, очарование которого знают любовники, испытавшие трехмесячную разлуку». Но не забудем, что Манон томится в заточении и приход де Грие сулит ей освобождение. Иначе встречает его она, когда находит богатого любовника. Она готова его обмануть, провести, хитро или даже грубо отделаться от него. Впрочем, она соблюдает «верность сердца», прочая же верность для нее просто не существует. Манон не развратна в том смысле, что она не ищет и не ценит плотские наслаждения как определенную цель, они для нее — средство к достижению определенного положения, определенной жизненной нормы, без которой она не может существовать. Поэтому для нее не так уж и важно, кто ее партнер, то есть кто обставляет ее дом, водит на прогулку или в театр, снимает номер в гостинице и т. д.

Можно, конечно, полагать, что «вся трагедия Манон сводится к недостатку материальных благ». Думается, характер героини следует понимать шире. К числу «благ» относятся для нее не только украшения и наряды, кареты и особняки, прогулки и театры, но и эмоциональная жизнь, то есть область любовного чувства. Здесь, как и в сфере быта, для нее не должно быть пустоты, недостачи, неудовлетворенности. Ей нужно не сильное чувство, а атмосфера ухаживания, поклонения, всегда немного непредсказуемая и каждый день новая, связанная с ожиданием и его скорым удовлетворением. И все это окрашивается в гедонистические краски: потому-то любви должны сопутствовать радость, развлечения, театры, кареты, а те, в свою очередь, — театры, кареты, особняки — могут если не породить любовь, то воздействовать на нее. Для Манон невозможно счастье в шалаше. А когда писатель приводит героиню к такому счастью, она не выдерживает подобного психологического перелома и погибает.

В конце романа у Манон был, конечно, выход — стать содержанкой Синнеле, племянника губернатора в американской колонии. Но разве те скромные блага, которые он бы ей предоставил, могли сравниться с ее былой парижской роскошью! Манон не гризетка, штопающая протертый фрак ее нищего любовника-студента. Она стремится к

положению не просто обеспеченному, но все более состоятельному и богатому. И лишь в этом, пожалуй, заключается эволюция ее образа.

Манон наделена не только красотой (которая, между прочим, в романе и не описана даже), она обладает каким-то всепообеждающим обаянием, неодолимой притягательностью, которые и не зависят от ее внешности. Поллюбивший ее де Грие ничего не может поделать со своим чувством. Как верно писал Е. А. Гунст, «эту пустую, бессердечную, ограниченную и распущенную женщину автору удалось наделять таким покоряющим обаянием, что мы забываем о ее недостатках и готовы восхищаться ею не менее самого де Грие». Тайна этого обаяния Манон заключается в том, что она увидена в романе глазами своего возлюбленного, и сила его чувства, столь мастерски изображенного Прево, захватывает и читателя. Обаяние Манон — это, если угодно, обаяние видения де Грие, обаяние и сила его любви.

Этот роман камерный еще и потому, что перед читателем все время два персонажа в их сложных, все время меняющихся взаимоотношениях. Другие персонажи постоянно вмешиваются в эти взаимоотношения, но, по сути дела, лишь разыгрывают отведенные им второстепенные роли.

Итак, де Грие любит Манон. Для писателя образ молодого человека был бесспорно важнее образа юной героини. Это образ человека деятельного, подлинно страдающего, тонко и многообразно чувствующего. В чем же проблемность этого персонажа? Или иначе: в чем новаторство Прево, создавшего этот образ? Характерология издавна была сильной стороной французской литературы. Замечательные писатели-моралисты — Ларошфуко, Паскаль, Лабрюйер, Вовенарг — очень многое подметили в человеческом характере, но трактовали его изначально заданным, определенным, неподвижным. В отличие от них Прево в образе де Грие показал подвижность, изменчивость, непредсказуемость характера, заложив тем самым важнейшую традицию психологического анализа, раскрытия диалектики души.

Де Грие показан в романе в его взаимоотношениях с обществом, с окружающими его, с его возлюбленной, в конечном счете с самим собой. Все это дано сквозь призму его всепоглощающей любви к Манон, как «пример власти страсти над человеком». Сам Прево увидел в герое «характер двойственный, смешение добродетелей и пороков, вечное противоборство добрых побуждений и дурных поступков». Собственно, это точка зрения не самого автора, а «знатного человека, удалившегося от света», который выслушивает исповедь де Грие и комментирует ее. В журнале Прево «За и против» об этом образе го-

ворится примерно то же самое: «Это юноша, — читаем в журнале, — одновременно и порочный и добродетельный, благонамеренно мыслящий и дурно поступающий».

В самом романе герой выглядит несколько иным. Он бесспорно щедро одарен природой, и перед ним могло бы открываться завидное будущее. Он происходит из хорошей семьи, которая к тому же достаточно богата, его успехи в науках несомненны. Встреча с Манон все меняет. Из человека, планирующего и строящего свою судьбу, он превращается в послушного раба любви. Добавим, раба во многом сознательного, по крайней мере отдающего себе отчет в том, что его ждет. Он сознает, что его любовь к Манон приносит ему лишь беды и делает «несчастнейшим из смертных». Но вне этой любви он уже не мыслит своей жизни. Поэтому характер де Грие — характер цельный. Де Грие последователен и целен в своей страсти. Для него любовь не только всепоглощающее чувство, но и чувство ослепляющее, толкающее к самообману. Так, нуждаясь в Манон и уже не будучи в состоянии существовать вне этой неодолимой душевной потребности, герой полагает свою жизнь неотделимой от жизни девушки, которой якобы он необходим как защитник и опора. «Манон нуждалась в моей жизни, — говорит де Грие, — чтобы я мог освободить ее, помочь ей, отомстить за нее». На самом же деле Манон прекрасно бы прожила без него, со своими богатыми и щедрыми любовниками.

Столь сильная любовь, столь необоримая страсть вспыхивает в сердце де Грие сразу, едва он увидел девушку и заговорил с ней. Но любовь эта знает свои этапы, она развивается, становится все сильнее и непреодолимее. Распущенность Манон, ее внутренняя ограниченность, поверхностный гедонизм приводят, конечно, героя в отчаяние, но не могут убить его любви. На первых порах он явно идеализирует возлюбленную, находит в ней не только красоту и нежность, но и доброе сердце, и незаурядный ум. Затем, в пору первой разлуки, наступает некоторое отрезвление. Де Грие вспоминает: «То рисовалась она мне самой пленительной из всех девиц на свете, и я томился жаждой ее видеть; то представлялась она мне низкой, вероломной любовницей, и я клялся отыскать ее лишь для того, чтобы покарать». Но очень скоро он уже готов все ей прощать, лишь бы быть подле нее, видеть ее, ей служить. Он, разумеется, мечтает о «жизни счастливой и спокойной» со своей возлюбленной, но коль скоро такой жизни не получается, он уже готов счесть себя «с избытком вознагражденным одним мгновением, проведенным с Манон». И в конце концов де Грие любит Манон такой, какова она есть, быть может, он и любит ее как раз за то,

что она именно такая, — ветреная, загадочная, вечно ускользающая, то есть он любит ее потому, что ее любит.

Роман Прево — это книга о силе любви. О том, что любовь может сломать не только жизненные планы человека, изменить его намерения, круто повернуть судьбу, но и перестроить весь его характер. Сам де Грие признается: «Любовь сделала меня слишком нежным, слишком страстным, слишком преданным и, быть может, слишком угодливым к желаниям обворожительной возлюбленной». Любовь лишает героя воли, делает его слабым и нерешительным. Но это только по отношению к Манон. Любовь изощрила ум героя, сделала его более находчивым, смелым, не боящимся отчаянного риска. Таков он в эпизодах бегства из Сен-Лазара, похищения Манон из Приюта, погони за ней во главе горстки головорезов, дуэли с Синнеле и т. д. Куда девались его изначальные робость и застенчивость, его мягкий и спокойный характер! Во имя любви де Грие становится карточным шулером, лжет, обманывает, крадет, идет на хладнокровное убийство. Во имя любви он рвет родственные связи, нарушает законы дружбы, злоупотребляет доверием окружающих. Он застенчиво называет все это «легкомыслием» и объясняет его любовью и молодостью. Объяснение, видимо, верное, ибо для де Грие любовь всегда права, она и высшее благо, и высший суд. Действительно, та бездна пороков, в которую вынужден погрузиться де Грие, говорит не о его злой воле, не о врожденной испорченности, а о слабости, о невозможности что-либо противопоставить неодолимому чувству любви.

В этом отношении интересны попытки героя обратиться к религии. Уже на первых страницах романа де Грие предстает как человек, готовящийся вступить в Мальтийский орден и дать обет безбрачия. В промежутках между встречами с Манон, точнее, в пору их долгих разлук, он снова думает о духовной карьере и делает на этом пути значительные успехи. Сторонником строгой — религиозной по существу — морали выступает в романе ближайший друг героя Тиберж.

Его иногда считают отрицательным персонажем, антагонистом героя. Это в корне ошибочно. Нет в окружении де Грие друга более преданного, более верного и в конце концов более безответного, чем Тиберж. В самом деле, он всегда готов помочь герою — деньгами, советом, собственным присутствием. Он бросает все дела и готов снарядить корабль, чтобы поплыть за Манон и де Грие в Америку. И при этом он не разделяет ни пристрастий, ни заблуждений героя. И далеко не случайно, что именно с Тибержем де Грие ожесточенно спорит о любви и вере, страстно отстаивая приоритет первой. Вот его доводы,

которые с точки зрения гедонистической морали, несомненно, справедливы. «Любовь, — восклицает герой, — хотя и обманывает весьма часто, обещает по крайней мере утехи и радости, тогда как религия сулит лишь молитвы и печальные размышления». Но де Грие не добавляет здесь, что любовь толкает также на лицемерие и обман, эгоизм и преступление. Любовь оказывается сильнее добродетели. А Тиберж проповедует именно добродетель, облакая ее в привычные для него формы религиозной морали, то есть он ратует за доброту и честность, он выступает против всяческих обманов, против шулерства, безделья, прелюбодеяния. И в этом нет ничего искусственного и антигуманного. Просто у каждого свой путь в жизни. Тиберж уверен в правильности своего пути и хотел бы вернуть на него своего друга, которого он не может не осуждать, но на помощь к которому он всегда является безотказно, по первому зову. И спор де Грие с Тибержем — это по сути дела спор, который герой ведет с самим собой в первый период своего увлечения Манон, когда он еще не до конца осознал неодолимую власть любви над собой. И лишь поняв эту власть, он склоняется перед нею, поработанный и бессильный.

Многое стоит на пути героя к счастью. Может создаться впечатление, что против него и его возлюбленной — все общество с его лицемерной моралью и всеобщей продажностью, что юных героев сажают в тюрьму и отправляют на каторгу за те же проступки, за которые других, обладающих состоянием и связями, не берут под стражу и не судят. В действительности это не так. Де Грие не бросает вызова обществу; напротив, он вполне усваивает эту противоречивую и гибкую мораль, удачно используя ее. Та власть денег, которая подавляет благие порывы и развращает, служит хорошую службу герою, используется им сполна. Очень многое и многих де Грие покупает — и сторожа в Приюте, и наемных головорезов, и стражников, препровождающих Манон в изгнание. В конце концов покупает он и Манон. Но трагедия его в том, что на его пути все время попадают более богатые и более ловкие перекупщики. Это заставляет его открыто преступать закон, и вот тогда герой терпит полное жизненное крушение.

Иногда герою противопоставляют его отца. Да, он не понял ни силы чувства де Грие, ни неодолимости обаяния Манон. Но резоны его убедительны и основательны. Им, однако, не дано отторгнуть юношу от предмета его любви, не дано победить столь сильное чувство.

У героев много врагов. Но немало и друзей, активно им помогающих, — от тесно связанных с де Грие до случайных встречных, вроде настоятеля Сен-Лазара, капитана корабля, основного рассказчика, того

«знатного человека, удалившегося от света», который пересказывает печальную историю этой любви. Охотно приходит на помощь героям и брат Манон гвардеец Леско, впрочем, нигде не упускающий своего «интереса». Приходит на помощь и аристократ де Т..., сразу проникнувшийся симпатией к героям, помогающий им охотно и щедро. Он настолько чтит узы дружбы, что не пытается приволокнуться за Манон, хотя такой сюжетный ход был бы в романе вполне возможен.

Итак, Прево с исключительной глубиной и достоверностью изобразил «ужас любви к такому существу, как Манон» (А. И. Герцен). Исправляя роман для его переиздания в 1753 г., писатель ввел эпизод с итальянским князем, чьи ухаживания героини решительно и твердо отвергает. Это выглядит не очень логично: отвергнув назойливого итальянца, Манон с готовностью принимает щедрые посулы молодого Г... М... В этом же издании Прево более четко определил социальное происхождение героини, заметив, что она была из простой семьи. Но эти добавления и поправки вряд ли что-либо меняли. Даже «простую» Манон герой продолжал любить всепоглощающей страстью, ибо, как сказал де Грие об истинных любовниках, «не обретают ли они друг в друге отца, мать, родину, друзей, богатство и благоденствие?» Герой романа все это действительно обрел — и в этом его трагедия, а вот Манон — не обрела или обрела слишком поздно, и в этом трагедия ее.

Второй небольшой роман Прево, «История одной гречанки», отделен от «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» десятилетием. Это были, пожалуй, самые трудные годы в жизни Прево, но и самые удачные для его творчества. В самом деле, с одной стороны — вечные скитания, постоянные переезды, финансовые затруднения и т. д., с другой — напряженнейший творческий труд, результатом которого стали два больших романа и множество произведений небольших — рассказы, повести, короткий роман о любви.

В своем журнале «За и против», издание которого приходится также на эти годы, Прево помещал не только рецензии и обзоры, извлечения из прочитанных книг и плоды собственных размышлений, но и художественную прозу — небольшие рассказы и повести. В одних из них были использованы сиюминутные события дня — такова, например, «История Молли Сиблис», героини нашумевшего судебного процесса, — в других рассказах также были переработаны какие-то документальные материалы, возможно, обнаруженные в английской периодике того времени. Значительно меньше документальной основы в повестях Прево тех лет.

Показательно, что писателя интересуют не только головокружительные приключения, но в еще большей мере — человеческие страсти. Они не обязательно связаны с любовью. Это и борьба за наследство, и за восстановление своих сыновних или дочерних прав. И все-таки в рассказах и повестях любовные переживания стоят на первом месте, это они меняют судьбы героев, нередко приводя их к гибели.

Так, немало приключений выпадает на долю донны Марии и князя Джустиниани. Характеры этих персонажей разработаны в посвященной им повести довольно обстоятельно, а психологические коллизии в ней весьма сложны. Молодая итальянка — существо внешне слабое, потому-то она постоянно и оказывается предметом грубых домогательств увлекающихся ею мужчин. Бесконечно доверчивая и просто-сердечная, она тем не менее обладает завидной нравственной стойкостью и постоянством. Эти качества ее души во многом преображают князя Джустиниани, юношу избалованного, привыкшего давать волю своим страстям и ни в чем себе не отказывать. Вообще высокие нравственные качества героини благотворно влияют на тех, с кем сталкивает ее судьба. Это относится и к ее незадачливому жениху, и к тому английскому офицеру, который вначале просто приволокнулся за нею в Лондоне, а потом искренне и сильно полюбил. Возлюбленный Марии князь Джустиниани жестоко поплатился за свой необузданный характер, и былое распутство — он погибает под ударами подстергших его убийц. Подобная развязка для Прево не случайна: мотив расплаты за свои необузданные и, главное, эгоистические поступки мы найдем и в других его книгах. Тонк и психологически точен Прево в описании безутешного горя девушки: она тяжело страдает, сама близка к смерти, но почти подсознательная тяга к жизни побеждает, не без внимательного участия и заботы молодого английского офицера.

Проще — быть может, даже прямолинейней — переживания героев другой повести Прево. Его «Приключение прекрасной мусульманки» во многом перекликается с «Историей одной гречанки»: и здесь рассказывается о нравах гарема, о тяжести пребывания в турецком плену. Повесть бесспорно подготовительный набросок к роману, проба пера в области новой для писателя темы. Но в повести еще нет тонкого психологизма романа. Действительно, героям повести — Вердиницу и турчанке Пломби — приходится на пути к счастью преодолевать лишь внешние препятствия, сердца их давно отданы друг другу. Поэтому здесь нет психологических осложнений; после рискованных приключений — переодеваний, побегов, преследований и т. д. — они предаются счастливой жизни в Праге, богатые, свободные и любящие.

Своеобразным воспоминанием об «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» является короткая энергичная новелла «История отчаявшегося с Нового моста». Здесь перед нами опять герой, пылко, нежно, безоглядно любящий, и эта безумная страсть лишает его воли, рассудительности, делает «бесчувственным ко всем другим благам фортуны». Он сталкивается с изменой и вероломством, но в отличие от кавалера де Грие находит в себе силы если и не жестоко покарать обманувшую его возлюбленную, то порвать с ней решительно и бесповоротно. Но степень его отчаяния столь велика, что он делает попытку самоубийства.

В своих повестях и рассказах, как и в большинстве романов, Прево рисует людей, обуреваемых сильными, бурными страстями, с которыми они не всегда могут совладать. «Как мы слабы, — восклицает один из героев писателя, — и как легко позволяем страстям брать верх над разумом!» Переживания их психологически убедительны и не противоречат социальным условиям их существования. Что касается подчас обилия событий, почти невероятных стечений обстоятельств, неожиданных развязок, то их, быть может, действительно слишком много на одну повесть или рассказ и на одну человеческую судьбу. Но этой насыщенностью всевозможными приключениями писатель как бы хотел передать напряженный ритм своей эпохи, ее изменчивость и подвижность, в известной мере — присущую ей авантюристичность.

Завершив выпуск двух больших романов и журнала «За и против», Прево печатает небольшое, в значительной степени камерное произведение — «Историю одной гречанки»¹. Опять история любви, любви несчастливой, трагической, круто повернувшей судьбы героев.

Прево воспользовался в этой книге основными событиями жизни легендарной мадемуазель Аиссе, рабыни-черкешенки, купленной на Востоке видным французским дипломатом графом Фериолом с тем, чтобы со временем сделать ее своей наложницей. Но намерения этого богатого аристократа натолкнулись на силу воли и стойкость чувств молодой девушки: она сумела постоять за себя и сохранить свободу и независимость. Мадемуазель Аиссе была принята в светском обществе Парижа, посещала салоны, блистая там красотой и умом, переписывалась с известными литераторами и светскими дамами. Скончалась

¹ См. об этом романе: *Разумовская М. В.* Аббат Прево и его роман «История одной гречанки» // *Прево. История одной гречанки*. М., 1975. С. 269—305.

она еще довольно молодой, в 1733 г., едва достигнув сорокалетнего возраста. В конце XVIII в. ее переписка была издана¹.

История мадемуазель Аиссе была широко известна; ее личность и ее отношения с графом Фериолем вызывали живой интерес. Прево перетолковал все это как всегда свободно и по-своему. Образ героини выдвинут в романе на первый план, хотя мы все время слышим голос не ее, а героя книги. Это ее судьба, ее духовный мир прежде всего интересуют героя-рассказчика, а следовательно, и читателя.

Итак, действие романа разворачивается на Ближнем Востоке, в Турции. Описаны восточные нравы в книге, как установили исследователи, достаточно точно, чему не приходится удивляться: Прево пользовался рядом вполне надежных источников, в том числе книгой Димитрия Кантемира «История величия и упадка Оттоманской империи» (1716), переведенной в 1734 г. на английский язык (в своем журнале «За и против» в марте и сентябре 1740 г. Прево дал пространственный разбор этого издания). Как и многие его современники, писатель интересовался Востоком; уже в первом своем романе, в «Записках знатного человека», он уделил заметное место турецким эпизодам. Разрабатывал он там ситуации достаточно трафаретные: либо мотив пребывания европейца в турецком плену, либо мотив его любви к «прекрасной мусульманке». В «Истории одной гречанки» он выбрал ситуацию несколько иную: его героиня по рождению христианка, она лишь воспитывалась в Турции, но все равно она оказывается представительницей иной культурной (да и религиозной) традиции, и ее приобщение к культуре европейской — это постижение феномена ей неизвестного и чуждого. Но здесь нет, как это обычно бывало у современников писателя (у Монтескье, у Вольтера и других), остраненного взгляда на быт и нравы Европы, Франции, нет трудного вписывания в этот новый для персонажа миропорядок либо неприятия этого миропорядка, отталкивания от него. Но «загадочность» характера героини объясняется совсем не ее происхождением и воспитанием.

Да и загадочно ли ее поведение? Ведь оно кажется таким лишь герою-рассказчику. Как и большинство романов Прево, «История одной гречанки» написана от первого лица. Это рассказ-воспоминание, и в этом существенное отличие романа от «Манон Леско». Там — взволнованная исповедь много перенесшего, отчаявшегося человека, для которого все пережитое было не просто свежо в памяти, оно кричало и мучило, не выходило из головы и совершенно не было внутренне преодо-

¹ См.: Аиссе. Письма к госпоже Каландрини / Изд. подгот. А. Л. Андерс, П. Р. Заборов. Л., 1985.

лено. В новом романе — иначе. Здесь рассказывает уже человек молодой, у которого вся эта история гречанки — в далеком прошлом, но рассказывает настолько взволнованно и живо, что создается впечатление не неторопливых мемуаров, а сиюминутного рассказа, непосредственного и стремительного. Переживает все перипетии этой трудной, мучительной любви молодой французский дипломат, обосновавшийся в Турции, и одновременно его юношеские метания и порывы оценивает и судит зрелый мужчина, умудренный немалым жизненным опытом.

В романе о Манон Леско мы знали лишь фамилию героя, здесь не названы ни имя, ни фамилия. И тем не менее фигура рассказчика также является проблемной. Как верно отметила М. В. Разумовская, «не историю гречанки рассказывает он нам, а историю своих сомнений». Добавим: историю своей любви, все стадии которой герой прослеживает с понятным интересом, ибо что может быть более занимательным для натуры впечатлительной и импульсивной, чем тайники собственного сердца. Герой-рассказчик обращается к этим «поискам утраченного времени» не для того, чтобы еще раз, хоть в мыслях, пережить былое чувство, а для того, чтобы его осмыслить, понять, преодолеть, в какой-то мере самооправдаться. «История одной гречанки», в центре которой находится, казалось бы, женский образ, очаровательный и загадочный, в действительности является очень «мужским» романом (в большей мере, чем книга о Манон Леско): это произведение о мужской любви, о ее сложном механизме. Превю рассказывает в романе о движениях души тонких, порой трудноуловимых, но находит в их смене убедительную логику и закономерность.

В самом деле, как развивается любовь героя? Сначала он испытывает к обольстительной рабыне дружеские чувства и сострадание. Ему хочется помочь прекрасной христианке, оказавшейся к тому же достаточно сообразительной и умной, избавиться от того унижительного состояния, в котором она очутилась. И эта жалость живет в его сердце очень долго. Но подспудно, не отдавая себе в этом отчета, он начинает влюбляться в Теофею, открывая в ней прежде всего пленительную женщину. Недаром он вдруг обнаруживает, что воображение его давно уже «пребывало в плену ее прелестей». Ему начинает казаться, что его толкает к героине лишь вожделение, лишь жажда плотских утех. В действительности же это не так. Ум Теофеи, ее любознательность, живость, мягкость, короче говоря, вся ее личность все более и более овладевает его сознанием. Иначе он давно бы уже сделал ее своей наложницей, не очень затрудняясь ее прошлым. Вот почему его так занимает вопрос, «запятнана ли она ласками двух своих лю-

бовников». Тем самым его любовное чувство в своем развитии все время обгоняет его конкретные намерения и его самопонимание, то есть осмысление и своих побуждений и своих чувств. Он думает, что он хочет лишь насладиться любовью Теофеи, и поэтому ее прошлый образ жизни не может стать препятствием его желаниям, даже наоборот, им способствует. Но влюбляясь все серьезней и глубже, он мучительно ревнует ее к этому прошлому, уже не веря ее рассказу, и в воображении своем рисует целый хоровод ее бывлых любовников, полагая, что она значительно более опытна и изощрена в любви, чем кажется, и побывала во многих сералах.

Деликатно, мягко, но настойчиво он склоняет девушку к любви, и ее решительный отказ лишь разжигает его ревность и сомнения. «Думая о том, — вспоминает он, — что она отказала мне в милостях, которые расточала, вероятно, не малому числу турок, я потешался над собственной наивностью, из-за которой столь дорожил объедками старика Шерибера». А любовь делает свое дело. Полагая, что его влечет к Теофее все еще одно сладострастие, герой вдруг обнаруживает в своей душе совсем новое чувство. «Поскольку я всегда стремился придерживаться возвышенных принципов, — рассказывает он, — то мне было довольно легко пожертвовать вожделенными утехами ради того, чтобы превратить Теофею в женщину безупречную как по уму и очарованию, так и по добродетели». Придерживался ли он «возвышенных принципов» в прошлом — мы не знаем. Можно предположить, что не придерживался, будучи человеком своего времени, когда легкие любовные авантюры были в моде, а моральная распущенность считалась даже достоинством светского молодого человека. К «возвышенным принципам» герой обратился лишь тогда, когда полюбил купленную им рабыню глубоко и серьезно. И вот тут он наконец понимает, что «естественные потребности, являющиеся источником желаний, принимают у человека любящего другое направление, отличное от того, единственным двигателем коего служит любовный пыл». Теперь его внутренние душевные стремления приходят в гармонию с его внешними намерениями, и им овладевает утонченная любовь, «прелесть которой заключается в сердечных переживаниях».

Он любит отныне Теофею глубоко, полно, всеохватно. Любое любовное чувство эгоистично. Оно направлено на самоудовлетворение и заставляет видеть в любимом существе свою собственность, неотторжимую принадлежность. Но высшее, вершинное любовное чувство способно подвинуть его носителя на самопожертвование во имя счастья возлюбленной. Герой романа приходит и к этому, хотя

понимает, что чувство ревности будет его жестоко терзать. «Я с завистью взирал бы на счастье сияхтара, — признается герой, — но не нарушил бы его, как бы ни было мне тяжело, и даже сам способствовал бы возвышению женщины, единственной моей любви». И вполне логично, что после переезда во Францию герой не против замужества Теофеи с господином де С***.

После отказа сияхтару Теофея кажется герою уже не выкупленной рабыней, не отщепенкой, не признаваемой отцом, не девушкой, обреченной на разврат, а существом, облагороженным «тем именно величием, которым она пренебрегла». Только теперь он решает жениться на ней. Но почему же он не попытался сделать этого раньше? Он думает, что лишь потому, что видел в ней покупаемую наложницу, доступную содержанку, на которых порядочные люди не женятся, в действительности же он настолько сильно ее любил, что этот формальный акт был ему не нужен. Он уже не мыслит своей жизни без нее, хочет быть не только ее любовником, но и защитником, опорой, верным советчиком и руководителем. Он хочет помогать ей во всем, вот почему он предпринимает розыски ее подлинного отца, находит его, старается добиться ее признания семьей, принимает в свой дом ее брата и т. д.

Рядом с любовью, которая ежедневно и ежечасно рождает в герое жгучую ревность и подозрительность, но также — восхищение и преклонение, в его душе постоянно живет недоумение, вызванное странным с его точки зрения поведением молодой женщины. Герой анализирует не себя, а ее, ее характер, ее моральные устои, ее наклонности. Это вечное разгадывание Теофеи и своего отношения к ней обогащает его, делает опытным и мудрым, но также неизменно укрепляет его любовь, направляет ее, эту любовь, в новое русло. По определению М. В. Разумовской, «своими малообоснованными сомнениями он сам обрекает себя на мучения, разрушает самого себя, открывая в глубине своей души безнадежную пустоту». Но, между прочим, сомнения его не всегда необоснованны: Теофея входит во вкус европейской жизни с ее неперемненными ухаживаниями, флиртами, свиданиями и изменами.

Мучения героя продиктованы не его эгоизмом. Что касается его чувства, то оно не деградирует, как может показаться, то есть не превращается во что-то уродливое и жалкое, а приобретает новое качество. Герой все более любит Теофею как таковую, вне ее постыдного прошлого и вне ее положительных качеств. Он любит ее во многом как свое создание, которая, однако, отказалась ему принадлежать, что приводит его в отчаяние, в гнев, в недоумение, и это в конце концов притупляет его любовное чувство. Пропадает его острота, трепет-

ность, новизна. Герой явно устал от столь сильных переживаний; он не разлюбливает Теофею, но его любовь становится скучной обыденностью, а это ведет к душевному успокоению, к утрате возвышенного и сильного чувства. Но вместе с любовью уходят и его жизненные силы, интерес к жизни, к ее многоликим тревоблениям.

Герой так объясняет свою неудачу: «Было крайне нелепо со стороны светского человека внушать девушке взгляды, подходящие разве что для монастыря». «Он сам оказывается виноватым в своих последующих страданиях, — полагает М. В. Разумовская, — ибо плохо выполнил рискованную задачу — перевоспитать женщину, сделать из рабыни свободную личность».

Но ведь Теофея стала рабыней по случайному стечению обстоятельств, по собственной неопытности и в какой-то мере по собственной же воле. Да, она «не опустилась до порока, а родилась в нем», но внутренне он ей глубоко чужд. Впрочем, вот ее исходная жизненная позиция: «считать мужчин единственным источником благосостояния и счастья женщины... путем угождения, покорности, ласк мы можем в какой-то степени властвовать над мужчинами, в свою очередь подчинять их себе и добиваться от них всего, что нам требуется для счастья». Итак, нацеленность на мужчину, все для мужчины и через мужчину. Философия довольно распространенная. Но иного пути Теофея просто не знает. Однако она смутно ощущает в себе потребность в иных чувствах, в иных жизненных правилах и отношениях. И герой своими рассказами о положении европейских женщин, свободных в своем выборе, пробуждает в душе Теофеи неодолимое стремление и к такой любви, и к твердым нравственным устоям. Недаром герой-рассказчик открывает в этой шестнадцатилетней девушке (возраст Манон при ее первой встрече с де Грие) богатый внутренний мир и душевную незаурядность. Вот почему моральные уроки, которые преподает ей герой, и мысли, почерпнутые из специально подобранных для нее книг, падают не на «подготовленную почву», а на почву, готовую к принятию этих новых для Теофеи взглядов. Вот почему она так радостно и так легко принимает иной взгляд на женщину и на ее добронравие, на отношения между людьми.

Да, герой поступил неосторожно: он преподавал девушке высокие нравственные принципы, которые он же стал склонять ее нарушить. Это не могло ее не насторожить, не оттолкнуть. «Он столкнулся с осознанной свободной личностью, — пишет о героине М. В. Разумовская, — которая от вегетативного состояния перешла к сознательной жизни и обладает глубоким чувством собственного достоинства, им самим воспитанным». Итак, перед нами еще один вариант истории

Пигмалиона и Галатеи. Но в античном мифе перед скульптором, создавшим свой шедевр, был бездушный мрамор, в который он вдохнул жизнь. Перед героем романа была живая женщина с богатым внутренним миром, все более обретающими определенность стремлениями, решившая сама строить свою «жизнь сердца». И вот тут герой книги терпит полное фиаско. Почему же Теофея не полюбила его?

Она испытывала к герою чувство самой искренней благодарности, исключительного доверия. Действительно, она обязана ему всем. В том числе и обретенным ею чувством собственного достоинства, осознанием своего права на свободный выбор в любви. Поэтому на все его уговоры и доводы она легко находит убедительные возражения, ловко ловя его на непоследовательности и нелогичности. Так, в ответ на предложение стать его любовницей-содержанкой она говорит, что с удивлением слышит это из уст человека, столько твердившего ей о добродетели. В ответ на объяснение в любви она замечает: «Трудно допустить, что при ваших взглядах на добродетель вы можете не презирать женщину, зная все ее прошлое». Но совершенно очевидно, что все это лишь уловки и отговорки.

«Загадочность поведения Теофеи, — писала М. В. Разумовская, — объясняется тем, что она с самого начала чувствует презрение к себе». Вот уж нет! Совсем напротив. Герой выказывает по отношению к ней и заинтересованность, и внимание, и сострадание, а очень часто — восхищение ее красотой, ее умом, душевной тонкостью. Он всегда по отношению к девушке предупредителен и деликатен. Она платит ему тем же, желая и жить в его доме, и самоотверженно ухаживая за ним, когда он заболел, и видя в нем друга, самого близкого себе человека.

И все-таки Теофея не прониклась к герою пылким любовным чувством. Можно, конечно, считать, что он для девушки всегда живой укор, всегда напоминание о ее постыдном прошлом. Можно предположить, что между ними встали и те благодеяния, которыми осыпал Теофею герой: ведь девушка в самом деле была слишком многим обязана французскому дипломату, и это чувство благодарности делало ее выбор несвободным. Вот, в частности, почему она столь охотно принимает ухаживания новых поклонников — уже во Франции. Она стремится к ним, бежит навстречу свободному чувству, о котором мечтает, и бежит от героя, от его знания ее прошлого и от своей зависимости от облагодетельствовавшего ее человека. Но все дело, конечно, в том, что Теофее просто не случилось полюбить героя-рассказчика. Сердцу не прикажешь. Подлинной любви, однако, узнать ей не пришлось. Герой же не перестает ее подозревать и выслеживать, и эта необоснованная

ревность и груз благодарности столь для нее тяжелы, что Теофея готова затворить себя в монастыре, лишь бы жить спокойно.

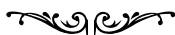
Теофея решительно отличается от Манон, хотя они одного возраста и одинаково влекут к себе мужчин. В героине этого романа нет безудержного гедонизма Манон, ее жажды развлечений во всех их формах. Теофея тоже принимает богатые подарки — от сияхтара, от самого героя, — но тратит все это на выкуп из турецких гаремов невольничихристанок. Она помогает итальянке Марии Резати соединиться с любящим ее мальтийским рыцарем, томящимся в неволе (его любовь очень напоминает всепоглощающую страсть де Грие к Манон). Теофея более умна, более тонка и отзывчива, ее внутренний мир значительно глубже и богаче, чем внутренний мир Манон. Но главное — она более добродетельна и честна, чем героиня прославленного романа.

В душе же героя — «бушующая страсть». Этой страстью пропитаны все страницы книги. Это половодье чувств, эта стихия любви оттесняют на задний план и авантюренность многих эпизодов романа, и изображение турецких нравов и политической жизни, в которую оказывается вовлеченным французский дипломат, и точно выписанные образы второстепенных персонажей — паши Шерибера, сияхтара, старого Кондоиди, учителя греческого, невольницы Бемы и т. д. Отметим, что действующие лица турецкой части романа разработаны значительно детальней, чем части французской, которые не случайно не названы по имени: их роль настолько служебна, что они как бы не имеют лица, не имеют запоминающихся примет и отличий.

Но мало внешних примет и у Теофеи и у героя-рассказчика (как их было очень мало и у де Грие и Манон). Главное в книгах Прево — скрупулезный и точный анализ страстей, правдивый рассказ о любовных муках, о «жизни сердца». Но «можно ли ожидать правдивости от пера, коим водит любовь?» — спрашивал Прево. Ответ содержится в его книгах.

Малая проза Прево, в отличие от его больших романов, не перегружена увлекательными, подчас совершенно невероятными приключениями, хотя и в малой прозе писателя интрига разворачивается стремительно, держа читателя в постоянном напряжении. Главное для героев этой прозы — их внутренняя жизнь, раскрытая писателем с реалистической силой и тонким лиризмом. Если Прево в изображении некоторых своих персонажей опирался на опыт ряда своих современников, в том числе Д. Дефо как автора «Молль Флендерс» и «Роксаны», то как психолог он был смелым новатором и шел своим путем, предвосхищая реалистические открытия французских писателей следующего века — от романтиков до Стендаля.

РОМАН КРЕБИЙОНА-СЫНА И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РОКОКО



...то болезненное поколение, которое Кребийон, Лакло и Луве так хорошо нам изобразили в его самом веселом греховном блеске и цветущем тлении.

Г. Гейне. «Французские дела»

Литературные репутации, однажды возникнув, держатся затем многие годы. Писатель с «плохой» репутацией, которой он часто обязан безответственной поспешности современников или ленивой неторопливости исследователей последующих эпох, надолго задерживается в лучшем случае на «задней полке» литературы¹.

Ярким примером такой исторической несправедливости является судьба творческого наследия Клода-Проспера Кребийона-сына.

Тонкий психолог и изобретательный рассказчик, восхищавший Вольтера; приятель лорда Честерфилда и Х. Уолпола; завязанный остро слов светских салонов; романист, у которого учился Стендаль, — и человек неудавшейся, если не трагической, личной жизни, испытывавший и утрату близких и равнодушие друзей; автор произведений, пользовавшихся сомнительной славой, не раз осуждавшихся, сжигавшихся рукой палача, выходивших анонимно и печатавшихся за пределами Франции, — таков противоречивый и не вполне нам ясный облик этого писателя, исключительно популярного в свое время, но скоро, чуть ли не при жизни, получившего кличку автора несерьезного, фривольного, весьма типичного для своей эпохи, но безусловно вто-

¹ См.: *Henriot E. Les livres du second rayon, irréguliers et libertins. Paris, 1948. P. 177—201.*

ростепенного. Долгое время творчество Кребийона квалифицировалось лишь как предмет интереса досужных эрудитов, собирателей раритетов и любителей гривуазных повествований.

Так сложилась легенда о Кребийоне, сложилась как результат неосведомленности, повторения чужих оценок и общих мест. По-настоящему творческое наследие писателя еще не изучено, это изучение только начинается¹. Нет еще подробной и точной библиографии его произведений, решены не все текстологические проблемы и вопросы атрибуции. Биография писателя известна нам лишь в самых общих чертах; не то что в этой биографии много белых пятен, — дело еще хуже: на фоне общей неясности одиноко мелькают более или менее точно установленные факты. Литературная позиция писателя не выяснена. Его то сопоставляют с такими его современниками, как Мариво и Прево, то противопоставляют им. Его то причисляют к апологетам дворянского «либертинажа» и поэтому сближают не только с Луве де Кувре, но даже с маркизом де Садом, то считают Кребийона предшественником такого критика этого «либертинажа», как Шодерло де Лакло.

Жизнь Кребийона, в том виде, в каком она нам известна, небогата яркими фактами. Непроверенные даты выхода книг, недолгое заключение в Венсенском замке, не вполне достоверная поездка в Англию после выхода одного его легкомысленного романа. Еще запись в приходской книге о рождении, сообщение о погребении романиста на Сен-Жерменском кладбище... Редко о ком из писателей нельзя сказать, что его биография — в его книгах. Но о Кребийоне и этого еще не скажешь. Все ли его книги мы знаем? А те, что мы знаем, действительно ли все его? На склоне дней, за пять лет до смерти собрал ли он все им написанное в своих «Сочинениях» (изданных в Париже, но осторожно помеченных Лондоном), или включил туда только самое лучшее? Созданные в век иносказаний и аллегорий, книги Кребийона неизбежно оказались насыщенными нарочито завуалированными намеками. К ним, этим книгам, необходим ключ. Им безусловно владели современники писателя. Теперь этот ключ во многом утрачен, и книги Кребийона становятся понятными не до конца. А время написания его

¹ Помимо ряда содержательных, но узких по теме статей, мы можем назвать лишь два исследования, посвященных жизни и творчеству Кребийона. Это: *Cherpack Cl. An Essay on Crébillon fils*. North Carolina, 1962; *Sturm E. Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*. Paris, 1970. Впрочем, за последнее десятилетие произошел заметный сдвиг в изучении творческого наследия писателя. Это связано с изданием, под руководством Ж. Сгара, полного собрания сочинений Кребийона в четырех томах (1999—2002), а также с выходом целого ряда монографий, посвященных отдельным аспектам его творчества.

произведений? Тут одни сплошные неясности. А что представляет собой его раннее творчество? Этим его произведениям никто еще не начинал разыскивать, собирать и изучать. Как и его переписку: Кребийон жил в исключительно «эпистолярный» век, но нам известно лишь несколько десятков его писем.

Личные связи Кребийона только еще начали выяснять. Установлен, например, широкий круг его английских знакомств¹. Что касается его французских друзей, то кроме плодовитого комедиографа Шарля Колле (1709—1783), поэта Алексиса Пирона (1689—1773) и прославленной актрисы Клерон (1723—1803), мы вряд ли сможем еще кого-либо назвать, хотя Кребийон наверняка встречался и с Прево, и с Мариво, и с Монтескье, и с Дюкло. Мемуаристы упоминают его часто, но бегло; пожалуй, наиболее развернутый человеческий портрет писателя дал Луи-Себастьян Мерсье в «Картинах Парижа»², где Кребийон обрисован как острослов и повеса, но по существу человек доверчивый и простодушный.

Немало писалось о его взаимоотношениях с отцом. Отношения эти были плохими. А может быть они лишь казались плохими — столь различными были творческие принципы отца и сына. Кребийон-отец (1674—1762) хотел быть третьим (после Корнеля и Расина) великим трагическим поэтом Франции. Но подлинно великим он не стал, хотя иногда не без успеха соперничал с Вольтером. Высокий этический пафос лучших созданий классицизма XVII в. в его трагедиях отсутствовал. Герои Кребийона-отца находились во власти пожиривших их гипертрофированных, взвинченных чувств и инстинктов — любви, ревности, мстительности и т. п. Бурные, болезненные страсти героев, не подчиняющиеся контролю воли, делали мир трагедий Кребийона алогичным, мрачным, антигуманным. Человек оказывался слабой игрушкой темных сил. В этих условиях с человека снималась всякая ответственность за его поступки. При подобном подходе аморализм был даже не неизбежным злом, а неотъемлемым свойством общества. Творчество Кребийона-отца не только демонстрирует регрессивный вариант эволюции классицистической драматургии, но несомненно отражает как вкусы, так и некоторые стороны человеческих взаимоотношений, царивших в дворянских кругах.

У сына мы тоже найдем безжалостное разоблачение пороков общества, но делается это совсем иными средствами, поэтому для буду-

¹ См.: *Day D. A. Crébillon fils, ses exils et ses rapports avec l'Angleterre // Revue de littérature comparée.* 1959. № 2. P. 180—191.

² См.: *Мерсье Л.-С.* Картины Парижа. Т. I. М.; Л., 1935. С. 378—379.

шего романиста наверняка остались бесполезными вольные или невольные уроки отца.

Впрочем, выделились они, очевидно, редко. Рано лишившись матери, Клод-Проспер долгие годы воспитывался у иезуитов в знаменитом лицее Людовика Великого. Но духовная карьера его не соблазнила, и, отклонив предложение святых отцов вступить в их орден, он окунается в прельстительный мир кулис, заводит знакомство с актерами и актрисами, проникает в светские салоны, пописывает веселые куплеты и песенки для сатирических водевилей.

Этот этап жизни Кребийона нам совсем не известен. А он очень важен, так как именно в эти годы Кребийон сформировался как писатель. Сформировался, а не формировался: первый печатный опыт Кребийона — новелла «Сильф» (1730) — обнаруживает в авторе зрелого мастера. После «Сильфа» с его веселой усмешкой, игривостью, легкостью, непринужденностью манера Кребийона внешне мало меняется.

Сформировала писателя и своеобразная атмосфера театра, где игра на сцене часто продолжается и в жизни, сформировала и мимолетная дружба с очаровательной мадемуазель Кино, столь долго владевшей сердцами зрителей театра Французской Комедии, сформировало и участие в полусерьезных литературных начинаниях с графом Кейлюсом (1692—1765), циничным острословом, талантливым рассказчиком и серьезным ученым-археологом. Светские салоны, куда Кребийон был сразу же принят, дали ему безукоризненное знание обычаев, нравов, психологии представителей высшего общества, которые он с таким холодным анализом и безжалостной правдивостью изобразил в своих романах.

Можно без особой натяжки сказать, что как писателя Кребийона сформировала атмосфера Регентства, хотя будущий автор «Софы» и «Заблуждений сердца и ума» столкнулся по выходе из лицея лишь с ее отголосками.

* * *

Людовик XIV скончался 1 сентября 1715 года. Кончился «великий век», кончилось столь долгое и столь тяжелое для государства царствование. В обход политического завещания Короля-Солнца во главе страны стал регент герцог Филипп Орлеанский. И все переверотилось.

Краткий период Регентства (1715—1723) не приостановил нарастающего кризиса абсолютизма, хотя регент и предпринимал некоторые

шаги в этом направлении: он расширил функции местных парламентов, вернул им право «ремонтрансов», несколько оживил экономику (что не избавило страну от дальнейшего обнищания и от голодных бунтов), даровал некоторые вольности янсенистам и т. д. Попытки реорганизовать финансовую систему и упорядочить налоги закончились неудачей. Людовик XV получил страну в том же состоянии экономической неустойчивости, в какой она была при кончине его прадеда.

Однако пристальное внимание исследователей к периоду Регентства не случайно. Именно тогда в общественном сознании произошел существенный сдвиг. Период Регентства был временем своеобразной общественной релаксации, когда и широкие слои дворянства, и буржуазия стремились поскорее освободиться от груза прошлого. Груз этот становился все более невыносимым для всех слоев общества. Последние годы царствования Людовика XIV ознаменовались наступлением на свободомыслие, усилением религиозных споров и церковной реакцией. Блеск версальских балов и фейерверков, великолепие двора Короля-Солнца, показное покровительство писателям и художникам, грандиозные празднества и спектакли, в которых талант исполнителей счастливо соперничал с изобретательностью художников и костюмеров, виртуозностью музыкантов и выдумкой драматургов, — все это было в прошлом. Погасли маскарадные огни, остановились фонтаны. На смену молодой раскрепощенности пришло старческое лицемерие. Людовик XIV, так много любивший и так много грешивший, не без влияния г-жи де Ментенон, превратился в брюзгливого ханжу. Версаль лишь номинально оставался культурным центром Франции. Взоры литераторов, вообще людей светских и образованных, оборотились к «городу», к Парижу, который все более отчетливо противостоял «двору».

В период Регентства «город» восторжествовал; все, что таилось в нем «крамольного» и «запретного», выплеснулось наружу. Ощущение веселого обновления пронизало всю атмосферу эпохи. Нет, это не было временем светлых надежд и радостных свершений. Историческая веселость, показной гедонизм, аморальность, возведенная в степень основного нравственного принципа, — вот настроения и вкусы, царившие в светском обществе в период Регентства. Герцог Филипп Орлеанский усиленно насаждал эти вкусы. Своей резиденцией он избрал Пале-Рояль, находившийся в самом центре столицы. По всему Парижу стали открываться увеселительные заведения, кофейни, игорные дома, танцевальные залы, просто притоны самого разного разбора. Их посещали и буржуа, и аристократы с многовековыми фамиль-

ными гербами. Сам регент во всем задавал тон; он предводительствовал в сомнительных сборищах, был первым и в верховых прогулках и в ночных оргиях; он устраивал веселые шумные карнавалы и интимные попойки, покровительствовал молоденьким итальянским актрисам, чью труппу он вновь пригласил в Париж. Говорят, что в нем погиб замечательный художник и способный музыкант. Трудно судить. Впрочем, в 1718 г. вышло роскошное издание «Дафниса и Хлои» с его гравюрами. Они не столько талантливы, сколько точно соответствуют тому новому стилю, который насаждал Филипп Орлеанский и который так и называют «стилем Регентства».

Стихия обновления захватила литературу и искусство. Они переживали период развития бурного, стремительного, многообразного. Именно в эпоху Регентства (или вскоре после нее) возникли многие жанры, определившие «лицо» столетия, — прозаическая комедия в духе итальянского театра масок, гривуазная «сказочка» в псевдовосточном облики, любовно-психологический роман, нравоучительный очерк в подражание журналам Аддисона и Стиля, философский диалог или трактат. Стремительно развивались не только литературные жанры, но и философская мысль, причем литература становилась философичной, а философские сочинения поражали литературным блеском. Классицистическое разделение на жанры и стили пало. Различные направления и течения соприкоснулись. Как заметил Пушкин, живо интересовавшийся этой эпохой, «образованность и потребность веселиться сблизили все состояния. Богатство, любезность, слава, таланты, самая странность, всё, что подавало пищу любопытству или обещало удовольствие, было принято с одинаковой благосклонностью. Литература, ученость и философия оставляли тихий свой кабинет и являлись в кругу большого света угождать моде, управляя ее мнениями»¹. Важные вопросы не потеряли своей серьезности; шутливость, ирония, изящная непринужденность, острота каламбура стали обязательной оболочкой глубокой мысли и смелого суждения. Ученые философствования, поданные сначала лишь в форме светского мадригала, родившись в салонах и гостиных, вскоре стали предвестиями просветительского движения.

Прокламируемая свобода совести подкреплялась получившими широкое распространение сенсуалистскими воззрениями на человека. Последние легли в основу литературы рококо, родившейся ранее, на исходе предшествующего столетия, но расцветшей как раз в период Регентства.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. VI. М., 1950. С. 10.

Споры об этом направлении идут уже давно, и вряд ли их можно считать законченными. Здесь далеко не все так ясно, как в области изобразительного искусства¹. Во-первых, очевидно, следует расчленивать понимание рококо как «стиля эпохи» и как литературного направления. Во-вторых, не всегда следует распространять термин «рококо» на те литературные явления, которые отмечены внешними признаками этого стиля.

Для творчества Кребийона проблема его отношения к литературе рококо является одной из центральных. Его все еще продолжают причислять, причислять безоговорочно, к этому направлению². Думается, что поступая так, исследователи упрощают проблему.

Чем же были на деле искусство и литература рококо?



Интимность и игривая грация, «дух мелочей прелестных и воздушных» (М. Кузмин), декоративная яркость расцветки и прихотливость формы, не признающей геометрической четкости и ясности, типичные для изобразительного и особенно для прикладного искусства эпохи, также легко прослеживаются в литературе, особенно в лирике и прозе «малых форм», где стилистические приметы рококо проявились особенно отчетливо. Это не было, как нам представляется, целостным, сформировавшимся направлением, хотя у литературы рококо были свои яркие характерные представители и даже теоретики. Между тем можно с определенностью говорить о чертах стиля рококо, которыми отмечены произведения разных жанров, разных направлений. Мы не склонны считать стиль рококо всеобъемлющим стилем эпохи, каковым он представляется Роже Лоферу³, хотя «языком рококо», живым и острым, охотно пользовались и просветители, например, Монтескье — в «Книдском храме» и «Персидских письмах», Вольтер — в «Орлеанской девственнице» и лирике «малых форм», Дидро — в «Нескромных сокровищах». В XVIII в. во французской литературе существовали и другие направления. Был про-

¹ См., например: Гаузенштейн В. Искусство Рококо. М., 1914; Neubart F. Französische Rokokoprobleme. Heidelberg, 1922; Osborn M. Die Kunst des Rokoko. Berlin, 1929; Kimball F. The creation of the Rococo. Philadelphia, 1943; и мн. др.

² См.: История французской литературы. Т. I. М.; Л., 1946. С. 724—725; Золотов Ю. К. Французский портрет XVIII века. М., 1968. С. 56.

³ Laufer R. Style rococo, style des «Lumières». Paris, 1963.

светильский классицизм, представленный драматургией Вольтера¹, был просветительский реализм, который мы находим, скажем, в прозе Дидро², был сентиментализм, предромантизм и т. д. Был, наконец, реалистический роман Лесажа, Мариво, Прево, а этих столь разных писателей вряд ли следует рассматривать в рамках литературы рококо, хотя некоторые стилистические приметы этого направления и можно обнаружить в их творчестве.

В то же время не следует противопоставлять «рококо» и «Просвещение», как это не раз делалось в немецком литературоведении (работы В. Клемперера, Л. Шпицера и др.), так как просветительство было огромным общественным движением (не только литературным и не только философским), в то время как рококо было именно направлением, направлением неоформленным, узким, не вполне отъединенным от других направлений.

Нельзя, как нам представляется, видеть в рококо и результат эволюции (вырождения? обогащения?) барокко. Сторонник этой точки зрения, немецкий исследователь Ф. Шюрр недвусмысленно писал: «Рококо в искусстве и литературе так же как и в светской жизни салонов, означает возвращение барокко, возрождение прециозности; но они несут на себе печать воздействия классицизма, в результате чего разум и воля все упорядочивают и дисциплинируют, всему навязывая свои нормы»³. Присутствие разума в литературе рококо несомненно: несмотря на бурлящие в ней прихотливые страсти, эта литература действительно рассудочна и внутренне холодна. Но это и как раз это и делает ее вполне непричастной к эволюции барокко.

В своей работе Р. Лофер, после обширного введения (многозначительно названного: «Стиль рококо — это стиль Просвещения»), рассматривает как типичные примеры литературы рококо «Персидские письма» Монтескье, «Манон Леско» Прево, «Простодушного» Вольтера, «Племянника Рамо» Дидро, «Опасные связи» Шодерло де Лакло. Весьма красноречивый подбор.

Р. Лофер видит в рококо проявление основных идейных и художественных тенденций эпохи Просвещения. В плане чисто стилистическом он определяет рококо как рационализацию, гармонизацию неус-

¹ См.: *Обломиевский Д.* Французский классицизм. М., 1968. С. 304—313, 320—350.

² См.: *Иващенко Л.* Реалистические повести Дидро // Реализм XVIII века на Западе. М., 1936. С. 133—179.

³ *Schürer F.* Barock, Klassizismus und Rokoko in der Französischen Literatur. Leipzig; Berlin, 1928. S. 39.

тойчивого¹. Ж. Сгар дает рококо несколько иную, более ограничительную оценку: «Это новое искусство было индивидуалистичным, авантюристичным, беспокойным, оно посвятило себя изображению не оформленного и капризного; оно было соткано из веселости и печали, из твердого разума и мечтательной взволнованности, из изощренного мастерства и мягкой грусти; оно проявилось в декоративной обработке стены и в галантном празднестве, в итальянской комедии и в опере с танцами, в пародии, в сказке и в экзотическом романе»². Тем самым Ж. Сгар заметно сужает сферу распространения рококо. Правда, он не говорит о его мировоззренческих истоках. А они для самоопределения рококо как самостоятельного, особого направления в литературе и искусстве были решающими.

Философской основой рококо стал гедонизм, то есть проповедь наслаждений и понимание общества как простой совокупности индивидуумов, стремящихся, каждый в отдельности, к тому или иному наслаждению. Стихийным стремлением к наслаждениям оправдывалось и отрицание общепринятой морали и религиозных догм. Но «философия наслаждения была всегда лишь остроумной фразеологией известных общественных кругов, пользовавшихся привилегией наслаждения»³. Французское светское общество этой привилегией еще обладало. Остальные привилегии утрачивались, они отчуждались либо королевской властью, либо усиливавшей свой напор буржуазией. Казалось, что привилегия наслаждения остается последней. И наслаждение воспевалось с воодушевлением, изобретательностью, вкусом. Оно украшалось, расцветивалось, обставлялось пышными декорациями, рядилось в экзотические наряды.

Примечательной чертой литературы рококо (как еще в большей степени этого искусства) является украшенность, декоративность, даже бутафорность. Для литературы рококо типично пристрастие к пасторальным травестиям в духе «Отплытия на остров Цитеру» Ватто. Вся жизнь представляется авторам рококо как нескончаемое веселое «галантное празднество»⁴. То это еле скрывающие женские прелести одежды античных богинь, то яркие костюмы персонажей итальянской комедии масок, то переливы густых, насыщенных тонов восточных нарядов. Эта «вторичность», ретроспективность отражаемой дей-

¹ *Laufer R.* Op. cit. P. 28.

² *Sgard J.* Style rococo et style régence // *La Régence.* Paris, 1970. P. 18.

³ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 4. С. 404.

⁴ См.: *Démons R.* Les Fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain // *Dix huitième siècle.* № 3. Paris, 1971. P. 337—357.

ствительности, изображение изображения — чрезвычайно показательны и типичны для искусства и литературы рококо. Отсюда — основные стилеобразующие признаки последней: обилие галантного маскарада, изысканных иносказаний и перифраз, смелых, порой мало оправданных неологизмов (последнее не преминуло вызвать реакцию со стороны пуристов, например, Дефонтена, выпустившего в 1726 г. язвительный «Словарь неологизмов»¹).

Через стихи и прозу рококо настойчиво проходит противопоставление чувств и разума, которые как бы постоянно «не в ладу». Чувства мимолетны, неуловимы, изменчивы, ускользающи, капризны, поэтому они не поддаются контролю разума. Об этом на все лады твердят поэты, это изображают художники в портретах своих «капризниц» и «вакханок». Но одновременно с этим поэты и художники рококо не скрывают (и даже подчеркивают), что изображаемые ими чувства и страсти носят такой же искусственный, вторичный характер, как и воспроизводимая действительность. Поэтому чувства оказываются в концепции рококо лишь игрой, и с разумом у них — свои, особые счета.

Основное чувство, владеющее героями литературы рококо, — это, конечно, любовь, но любовь не подлинная, а наигранная, мимолетная, капризная, а потому — фальшивая. Стендаль метко назвал ее «любовью-влечением»; он дал удивительное по точности описание этой настоящей любви-игры, царившей в светском обществе (и его литературе) около середины XVIII столетия: «Это картина, где все, вплоть до теней, должно быть розового цвета, куда ничто неприятное не должно вкрасться ни под каким предлогом, потому что это было бы нарушением верности обычаю, хорошему тону, такту и т. д. Человеку хорошего происхождения заранее известны все приемы, которые он употребит и с которыми столкнется в различных фазисах этой любви; в ней нет ничего страстного и непредвиденного, и она часто бывает изящнее настоящей любви, ибо ума в ней много; это холодная и красивая миниатюра по сравнению с картиной одного из Каррачи, и в то время, как любовь-страсть заставляет нас жертвовать всеми нашими интересами, любовь-влечение всегда умеет приноравливаться к ним. Правда, если отнять у этой бедной любви тщеславие, от нее почти ничего не останется; лишенная тщеславия, она становится выздоравливающим, который до того ослабел, что едва может ходить»².

¹ См.: *Deloffre F. Uue préciosité nouvelle: Marivaux et le Marivaudage.* Paris, 1967. P. 35—70.

² *Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. М., 1959. С. 363.*

Вместе со свободомыслием, которое порой было лишь поверхностным эпатажем, неременной принадлежностью литературы рококо — и ее лирики, и галантной поэмы, и гривуазной сказочки — оказываются эротические мотивы. Как и в изобразительном искусстве эпохи, излюбленными сюжетами литературы становятся всевозможные «поцелуи», «купания», «туалеты», «вакханалии» и т. п. В этом отношении весьма характерна типично гедонистическая утопия рококо — воспеваемый в стихах и прозе, изображаемый на картинах и гравюрах некий «остров любви», где царят шаловливое безделье и сладострастная лень, милая шутка и тонкий флирт, где вечны праздники и забавы, где очаровательна вечно весенняя природа, сини неба, ласково солнце, свежи и благоуханны трава и цветы, где мужчины изобретательны и неумимы в любви, а женщины прекрасны, нежны и наивно распутны.

Говоря о гедонизме литературы рококо, нельзя не отметить ее «пессимизма наизнанку»: призывы к наслаждению часто диктуются сознанием быстротечности жизни, эфемерности ее радостей, неизбежности конца, ощущением увядания дворянской салонной культуры. Очевидно, именно поэтому в литературе рококо настойчиво проглядывает стремление стереть контрасты и забыть о противоречиях века. Сотрясавшие его бури ни единым звуком не проникали сквозь плотно зашторенные окна великосветских будуаров. Роскошь и нищета, прожигание жизни (исходя из принципа: «после нас хоть потоп!») и непосильный труд, пароксизмы религиозных суеверий и напряженная работа ума — все это оставалось вне сферы литературы и искусства рококо. А ведь XVIII столетие было не только эпохой «капризниц» или «веком разума», и населяли его не одни светские вертопрахи или философы. Да и последние не избежали ни острых сомнений, ни прямых идейных срывов. Не все безоговорочно верили в прогресс и в человека, да и понимали они и то, и другое в достаточной степени ограниченно. Не все из них предчувствовали неумолимо приближающуюся грозу 1789 года. И как это ни парадоксально, тяжелые предчувствия мучили часто как раз тех, кого эта гроза должна была смести. Но делали они из этих прозрений выводы вполне в своем духе: они стремились не предотвратить катастрофу, а ловить ускользающие мгновения бытия, намеренно закрывая глаза на реальность и досадливо отмахиваясь от больных вопросов современности.

Но в этой обстановке «пира во время чумы», случалось, с культа наслаждения спадали прикрывавшие его элегантные покровы. Наслаждение шло порой рука об руку с жестокостью. И не случайно

на изощренно-изуверской казни Дамьена (осужденного за покушение на Людовика XV) в первых рядах зрителей были не выдавшие виды полицейские сыщики или солдаты ночной стражи, а утонченные светские дамы, которые вскоре будут с волнением следить за судьбой Элоизы и Сен-Пре и оплакивать страдания юного Вертера.

Жестокая повседневность своеобразно отразилась в литературе рококо все более нараставшим мотивом подавления «героем» своей «жертвы». В романах Кребийона это свойство дворянской морали века было зорко подмечено. Действительно, основные мотивы поведения многих его персонажей — это желание властвовать, подавить, даже унижить. Крайние формы проявления подобной «философии» мы находим у маркиза де Сада, якобы стремившегося представить порок во всей его отталкивающей наготе, чтобы внушить к нему отвращение¹. Но у Сада это саморазоблачение порока оборачивалось таким его парадом, на который никогда бы не решились мастера рококо. Не решились не из-за недостаточной смелости, а потому, что ставили себе совсем иные цели.

Задачи воспроизведения переживаний поверхностных, мимолетных, зыбких — любви на час, наслаждения не столько острого, сколько утонченного, пряного — требовали новой поэтики, новых жанров и форм. Это обновление захватило всю литературу и, пожалуй, началось с поэзии. Как верно заметил В. Брюсов, «трубы были бы совсем неуместны для передачи легких волнений любовных чувств, — той любви, которую единственно и знал XVIII в. Нужны были гораздо более нежные звуки, даже не “лир”, а “свириели”. И вот поэты XVIII в., решительно порывая с громкими песнями своих предшественников, ищут новой мелодии стиха... Год за годом, в сборниках стихов все укорачивается строчка и вместе с тем укорачиваются и самые стихотворения. От длинных “посланий” поэты переходят к маленьким “картинам”. Это заставляет их с особой тщательностью вырабатывать каждый стих, каждое выражение. Многословие предыдущего века переходит в особую изящную сжатость речи, в которой многое недоговорено, на многое только сделан намек»². Эти отточенность, краткость, емкость, аллюзорность — формообразующие признаки стиля рококо — были восприняты, в той или иной мере, конечно, всеми писателями и поэтами первой половины XVIII в., особенно теми, кто был связан с дворянскими кружками и салонами.

¹ См.: *Sade D.-A.-F. de. Idée sur les romans.* Paris, 1878. P. 48—49.

² Французские лирики XVIII века / Предисл. В. Брюсова. М., 1914. С. XII.

Вообще, «салонность» литературы и искусства эпохи объясняется не аристократическим сужением рамок художественной жизни, а значительным изменением ее характера. Салоны играли исключительную роль в культурной жизни своего времени. Причем, они уже сильно отличались от прециозных «отелей» предыдущего столетия. Дело не только в том, что их стало значительно больше; они стали интимнее и внешне оппозиционнее по отношению к официальным вкусам своего времени. В последнем они были в известной мере наследниками анархизирующего дворянского либертинажа, подменявшего борьбу с абсолютизмом воинствующим эпатажем и циничным распутством. Теперь хозяевами салонов были не только скучающие аристократки; ими были известные в свое время писательницы (г-жа де Ламбер, г-жа де Тансен), актрисы (мадемуазель Кино); своеобразные литературные клубы основывали сами писатели («Клуб Антресолей», «Обеды в погребке» и т. п.). В подобных салонах царили веселость и непринужденность, здесь выше всего ценились остроумие и умение рассказывать. С другой стороны, в жарких спорах, которые велись в салонах, непременно затрагивались серьезные вопросы и по сути дела формировалась идеология просветительства. Так, большие проблемы порой сводились к игривой шутке, но и безобидный каламбур нес подчас значительный сатирический заряд. В литературе рококо, особенно в ее малых формах — галантных поэтических миниатюрах, — постоянно звучали оппозиционные мотивы, вплоть до откровенно атеистических и антифеодальных. В этом литература рококо соприкасалась с просветительством. Соприкасалась, но не становилась им. Равно как легкость, ироничность, антиаскетичность произведений просветителей не делали эти произведения памятниками литературы рококо. Между прочим, и из идей гедонизма можно было делать совсем разные выводы — откровенно потребительские и индивидуалистичные (что типично для памятников литературы и искусства рококо) и прогрессивные (например, у Гельвеция, видевшего подлинное счастье в сочетании личных интересов с общественным благом, в занятиях науками и искусствами, в упорядоченности чувственных наслаждений).

Веселость и остроумие, элегантность и перифрастичность, лаконизм и непринужденность действительно были «стилем эпохи»; проникновение в тайники человеческого сердца, раскрытие переживаний глубоких, сложных, противоречивых, изменчивых отличает многие произведения века Просвещения. В литературе рококо мы находим лишь внешнее использование и «стиля эпохи», и приемов раскрытия человеческой души. Литература рококо определяется не только чертами своего стиля, но и лежащей в ее основе философией гедо-

низма, ее отношением к человеку и миру, ее исключительно любовной (в самом ограничительном, узком ее понимании) или так или иначе связанной с ней тематикой.

Отражая регрессивную эволюцию дворянской культуры, развивалось и искусство рококо. В начале эпохи у таких поэтов, как Шолье или Лафар, у таких художников, как Ватто, еще присутствовала упоенность любовным чувством, подлинный «дионисийский хмель», унаследованный от лириков Возрождения — Клемана Маро, Иоанна Секунда, Пьера де Ронсара. Позже, скажем, в живописи Ж.-М. Наттье или Франсуа Буше, рассудочная искусственность восторжествовала. Характерно, что на смену наивной игривости итальянской комедии масок с ее искренней веселостью и просветленной печалью приходит иной тип иносказания — «ориентальный». Обращение к Востоку (псевдо-Востоку, конечно) не было случайным. Восточная «нега», роскошь, ленивая чувственность находили живой отклик у писателей и художников рококо (ср. исполненный Ж.-М. Наттье «Портрет принцессы Клермон в виде султанши»). «Восток» становился еще одной разновидностью утопии, гигантской прельстительной метафорой — страной вечного солнца и любви. Литераторы и художники рококо изображали — то под видом соблазнительных полуобнаженных античных богинь, то в масках итальянского карнавала, то в виде любвеобильных восточных принцев и их томного гарема — не своих современников и не жизнь своего времени, а некое представление о жизни и о человеке, оправдывая эту субституцию притягательным очарованием грациозных вакханок или чувственных восточных султанш. Литература и искусство рококо точно соответствовали вкусам светского общества XVIII столетия (это, пожалуй, единственный случай такого совпадения «типа» культуры «типу» породившего его общества) и эволюционировали вместе с ним.

* * *

Такие писатели, как Мариво, Дюкло, как Кребийон (а в живописи, вероятно, Фрагонар), несомненно, во многом завися от стилистических приемов рококо, выходят за рамки этого узкого направления. Комедиография Мариво, которую порой воспринимают как яркое проявление стиля рококо, в действительности соотносима с ним лишь на поверхностном уровне. В ней немало переодеваний, маскарада, показной веселости, внешне бессодержательной салонной болтовни, но героями комедий Мариво владеют действительно сильные чувства. Чувство

любви — прежде всего, но не только оно: Мариво наделяет своих героев сметливостью и расчетливостью, им не чужды материальные интересы, и они не столько добиваются любви своих дам, сколько хлопочут о богатом приданом. Да, они прибегают к языку салонов, языку рококо, но за прихотливой игрой и показным кокетством скрываются подлинные движения души. В литературе же рококо настойчиво и утомительно утверждалось, что жизнь и есть игра, и кроме наигранных чувств и поддельных страстей иных и не может быть. В романах Мариво («Жизнь Марианны», «Удачливый крестьянин») «жизнь сердца» показана на достаточно широком общественном фоне; здесь мелькают и старые светские волокиты (Клималь из «Жизни Марианны»), и молодые щеголи-вертопрахи (Вальвиль из того же романа), и молодящиеся вдовы, скрывающие распутство под личиной благочестия (г-жа Ферваль из «Удачливого крестьянина»). Обществу распущенному, внутренне холодному и антигуманному противостоят положительные героини Мариво, обладающие незыблемыми понятиями о нравственности и добродетели, которыми они не способны поступиться ради светской молвы или житейского благополучия. Но героини Мариво борются не только с бездушными законами света, но и преодолевают собственную слабость, свою усталость от трудной борьбы, преодолевают и побеждают свои колебания и минутную готовность пойти иногда на компромисс.

В этом отношении к творчеству Мариво близки лучшие произведения Шарля Дюкло (1704—1772). Упадок нравов, искатели легких наслаждений и их полудобровольные жертвы, не любовь, а грубая чувственность, царящие в обществе внешне благопристойном, но пораженном неизлечимой моральной болезнью, откровенно показаны в романе Дюкло «История госпожи де Люз» (1741). Героиня книги идет от падения к падению, она уступает домогательствам судьи Тюрана, подчиняясь ложно понятому чувству долга, не может ни в чем отказать исповеднику Ардуэну, завороченная его ламентациями, она пасует перед волокитой Марсияком, побежденная его наглým приступом. Условности света и условия жизни оказываются сильнее слабой женщины, ставшей жертвой трагических обстоятельств. Изображению, а по сути дела разоблачению светского распутства посвящен роман Дюкло «Исповедь графа де***» (1741; известен также под названием «Исповедь повесы эпохи Регентства»). Герой романа ведет рассеянный образ жизни, думая только о любовных утехах, и с протокольным беспристрастием повествует о своих связях с испанкой, итальянкой, англичанкой и т. д. Характеры его партнерш, их манеры и склонности описаны не без юмора, но страстность испанки, фригидность англичанки, беззаботность итальянки вы-

глядят условными национальными черточками, и ни эти девицы, ни сам герой-рассказчик не обладают психологической глубиной. Есть у героя и наставница в любви — светская дама не первой молодости маркиза де Валькур, разворачивающая перед юношей целую философию любви и обольщения. Характерно, что Дюкло приводит своего героя после бесчисленных любовных интрижек без любви и наслаждений без страсти к большому чувству к г-же де Сельв, испытывающей к графу де*** не только влечение, но чувство духовной близости. Этот финал романа, несколько неожиданный и искусственный, является отрицанием светской гедонистической морали, которой до этого жил герой и которой была пронизана литература рококо. Хотя этот катехизис соблазителя и повесы и завершается обращением героя, хотя гуманистическая мораль и противостоит в книге аморальности света, Дюкло в своем романе не без воодушевления и любования описывает те хитроумные уловки, ту беззастенчивую ложь и дерзкую смелость, выказываемые графом де***, идущим от одного любовного похождения к другому. Книга Дюкло построена во многом по внешней схеме плутовского романа: здесь одни эпизоды никак не связаны с другими, их последовательность диктуется лишь простым течением жизни: герой то в Париже, то попадает в Италию, то его забрасывает в Испанию и т. д. И везде он ищет (и находит) любовные интрижки. Писатель (быть может, не без сожаления) видит мир и общество погрязшими в пороках, которым он может противопоставить лишь не очень реальный, «голубой» образ г-жи де Сельв. Любование автора неистощимой находчивостью героя в его любовных авантюрах, его удачливостью и лихостью найдем мы и в знаменитых «Похождениях кавалера Фобласа» Луве де Кувре (1760—1797), тоже достаточно точно и подробно рисующих падение нравов в дворянском обществе XVIII столетия.

* * *

Пьер-Антуан де Ла Плас (1707—1793), известный в свое время поэт и переводчик, посвятил Кребийону такую шутливую эпитафию:

Dans ce tombeau gît Crébillon.
 Qui? Le fameux tragique? Non!
 Celui qui le mieux peignit l'âme
 Du petit-maître et de la femme¹.

¹ В могиле сей покоится Кребийон. / Какой? Знаменитый трагический поэт? Нет! / Тот, кто лучше всех изобразил душу / шеголя и женщины (франц.).

Сказано необычайно метко. Все произведения Кребийона, изображал ли он непосредственно своих современников или облакал их в условные восточные одежды, посвящены психологии и нравам светских щеголей (так называемых «петиметров») и их партнерш.

Начал Кребийон, как уже говорилось, новеллой «Сильф, или Сновидение госпожи де Р***, описанное ею в письме к госпоже де С***». Напечатал новеллу отдельной книжечкой в 1730 г. заштатный парижский издатель Л.-Д. Делатур. Эта новелла, развивающая очень популярную в литературе эпохи тему общения человека с бесплотными духами (сильфами, сильфидами, гномами и т. п.), принадлежит к первой «манере» Кребийона, куда можно отнести и два его «диалога», напечатанные значительно позднее, но написанные также в первой половине 30-х годов, — «Ночь и мгновение, или Утра Цитеры» и «Нечаянность у камина». Все эти книги пронизаны поверхностно веселым, гедонистическим отношением к жизни, трактовкой любви как увлекательной игры, остроумием, ироничностью, слегка затушеванными эротическими намеками. В них обращает на себя внимание мастерство диалога, блистательные речевые характеристики героев, точность в обрисовке психологии персонажей. Особенно героинь (госпожи де Р*** из «Сильфа», Сидализы и Селии из диалогов). Они кокетливы, капризны, внешне простодушны, но внутренне глубоко расчетливы и холодны. Они принимают ухаживания и отвечают взаимностью на любовь не потому, что в них пробуждается подлинное чувство, а потому, что так принято, потому что весь свет предается этой беззаботной и ни к чему не обязывающей любовной игре. Ими движут не страсти, а в лучшем случае любопытство и скука. Это подлинные женщины рококо, соединяющие в себе обольстительную юность излюбленных моделей Буше с опытностью искушенных светских львиц. Вильгельм Гаузенштейн дал прекрасную характеристику героинь рококо и тех приемов обольщения, к которым прибегали их не менее холодные и расчетливые партнеры: «Эпоха выработала форменную теорему обольщения; кульминационным пунктом ее является галантный довод о “счастливом миге”. Счастливый миг — какая гравюра той эпохи не носит этого заголовка! — был подходящий момент для обольстителя, еще более желанный, когда неприступная оказывалась уже искушенной в математике любви и умела утонченно рассчитать свое сопротивление. Опытная женщина — это был самый естественный половой тип, на девственницу смотрели как на скучную аномалию»¹.

¹ Гаузенштейн В. Искусство Рококо. М., 1914. С. 13.

Но в этих произведениях Кребийона уже намечалось, пусть эскизно и бегло, развенчание царившей в обществе «любви-влечения», поверхностной, холодной и показной, что станет темой зрелых книг писателя. Клитандр, герой диалога «Ночь и мгновение», обольщая Сидализу, развертывает перед ней с откровенным цинизмом свою философию сиюминутного наслаждения без настоящей любви и глубокой страсти: «Достаточно приглянуться друг другу, чтобы полюбить. Ну а если все это сразу же наскучит? Расстаются так же легко, как и влюбляются. А вдруг влечение вернется? Ну так снова друг в друга влюбляются, как будто испытывают взаимное влечение впервые. Потом снова расстанутся и никогда не ссорятся. Вообще-то любовь тут ни при чем. Но разве любовь — это не простое желание, которое преувеличивают, разве это не минутный порыв чувств, который из тщеславия изображают как некую добродетель?»¹.

В первой половине 30-х годов Кребийон выпустил еще две книги, как бы написанные двумя разными людьми, столь различен их стиль и лежащая в их основе жизненная философия.

В романе «Уполовник, или Танзай и Неадарне» (1734) Кребийон воспользовался входившим в моду псевдоориентализмом и описал любовные неудачи Танзая, принца из заколдованного королевства Шешиана. Утратив свою мужскую силу как раз накануне первой брачной ночи с очаровательной Неадарне, злосчастный принц оказывается втянутым во всевозможные авантюры, где он всякий раз терпит позорное фиаско и выплывает наружу его роковой недостаток. Книга написана легко и остроумно. Помимо необузданной фантазии, выливающейся в причудливые феерии, в ней немало психологических наблюдений и пассажей, проникнутых мягким лиризмом, например, описание переживаний юной Неадарне, в душе которой, в борьбе между любовью и стыдливой скромностью, просыпается робкая и наивная чувственность. Есть в книге и довольно смелые для своей эпохи призывы покончить с преклонением перед сильными мира сего и порвать связывающие человека цепи: «Разбейте оковы, которыми вы опутаны, — восклицает один из героев, — они падут, лишь только вы перестанете покрывать их поцелуями... Свергнем эти суровые законы, продиктованные злобой и несправедливостью, и мы победим. На что только не способны люди, сражающиеся за своих богов и за свою свободу!»²

¹ Collection complète des oeuvres de M. de Crébillon fils. Londres, 1777. Т. 9. Р. 14—15.

² Collection complète... Т. 2. Р. 107.

Впрочем, эти смелые тирады произносит в романе персонаж откровенно комический, поэтому они по меньшей мере звучат двусмысленно.

Книга содержала немало рискованных описаний и прямых скабрёзностей; кроме того под прозрачными «восточными» именами в ней были выведены влиятельные лица — кардинал Дюбуа, кардинал де Роган, герцогиня дю Мэн. Автор был упрятан в Венсенн, и лишь вмешательство принцессы де Конти вызволило его оттуда. Книга наделала шума. Мариво поместил ее критический разбор (не назвав ее прямо) в четвертой части своего «Удачливого крестьянина»¹. Интересен отклик русских журналов, появившийся значительно позже, но несомненно повторяющий суждения современных французских газетчиков: «Нынешние французские романы разделяются на три класса, и всякий имеет особый вкус... К третьему классу подал пример Кребийонов сын. Сии романы невероятны, чрезвычайны, против благопристойности и нравоучения, хотя и увлекают они большую часть читателей и находят своих любителей. Штиль в них принужденной и шуточной. А лучшее и смешное состоит часто в чрезвычайнейшем и необыкновенном. Романы сего третьего класса не служат ни к хорошему вкусу, ни к исправлению нравов, а менее всего способны к наставлению разума»². Однако Вольтеру книга поправилась³, и он передавал приветы и поздравления ее автору⁴.

За два года до «Танзая и Неадарне» писатель выпустил совсем другую книгу. Она не вызвала одобрительных замечаний Вольтера или хулы литературных пуристов, но пользовалась устойчивой популярностью (при жизни Кребийона вышло пятнадцать изданий романа) и уже в 1737 г. была переведена на английский язык. Это были «Письма маркизы де М*** к графу де Р***»⁵.

Здесь Кребийон развивал традиции эпистолярного романа, во многом опираясь на опыт «Португальских писем» Гийерага (1669), но перенося действие из португальского монастыря в парижские гостиные своего времени. Автор рисует нравы светских салонов, их пустую болтовню, сплетни, легкий флирт и стоящее за всем этим циничное распутство и душевную холодность. Перед нами — серия писем геро-

¹ См.: *Мариво*. Удачливый крестьянин. М., 1970. С. 140—141.

² *Рейхель И.-Г.* Известие и опыт о российском переводе Сифа // *Собрание лучших сочинений к распространению знания и к произведению удовольствия*. М., 1762. Ч. III. С. 99.

³ См.: *Voltaire's correspondence*. Т. III. Genève, 1953. P. 334; Т. IV. 1954. P. 9, 17.

⁴ См.: *Voltaire's correspondence*. Т. IV. P. 1.

⁵ См.: *Crébillon fils*. *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****. Présentation par E. Sturm. Texte établi et annoté par L. Picard. Paris, 1970.

ини — сначала к ее воздыхателю, а затем счастливому любовнику, не принесшему молодой женщине ничего, кроме глубокого внутреннего разлада и горя. Маркиза родилась с сердцем нежным и чувствительным, она воспитана в высоких моральных принципах. Но она сталкивается с обществом лицемерным и распущенным. Муж открыто пренебрегает ею, заводя все новых и новых любовниц. Ухаживания графа пугают ее, ибо она, всегда придерживавшаяся строгих правил, боится отдаться охватившему ее впервые чувству, но, наконец, она сдается после мучительных сомнений и душевных метаний, коря себя и надеясь обрести в этой любви подлинное счастье. Но для графа — это не более, чем очередная интрижка, его увлечение лишено драматичности, поэтому для героини эта связь оканчивается трагически. Иначе и не могло быть: столкновение души чистой и искренней с обществом лицемерным и антигуманным не могло не привести к трагической развязке (маркиза умирает от сильнейшей нервной горячки).

Главное внимание Кребийон обращает на сложную внутреннюю жизнь героини, он стремится рационалистически объяснить противоречивые движения ее души. Любовь в трактовке Кребийона, причем, подлинная «любовь-страсть» (воспользуемся и здесь термином Стендаля), а не салонная игра в любовь, теряет необъяснимость «солнечного удара», теряет свой мистический, непредсказуемый характер. Как заметил Ж. Стар, «Кребийон сводит любовь к вполне объяснимым механизмам, он приравнивает ее явлениям притяжения, тяготения; мифы оказываются развеянными, это подлинно ньютоновская революция»¹.

Трудно судить о влиянии романа Кребийона на дальнейшее развитие литературы. Но, думается, 15 прижизненных изданий не случайны. Л. Версини² убедительно показал использование техники эпистолярного романа, обогащенной Кребийоном, в «Опасных связях» Шодерло де Лакло. Высказывается даже предположение, что книга Кребийона (в ее переводе на английский язык) не прошла незамеченной для Ричардсона³. Если воздействие «Писем маркизы» на автора «Памель» лишь предположительно, то достойно упоминания обратное влияние: поздний эпистолярный роман Кребийона, его «Письма герцогини де*** к герцогу де***» (1768), своим вниманием к мело-

¹ Sgard J. *Prévost romancier*. Paris, 1968. P. 367.

² См.: *Versini L. Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des «Liaisons Dangereuses»*. Paris, 1968. P. 250.

³ См.: *Fellows O. Naissance et mort du roman épistolaire français // Dix-huitième siècle*. № 4. Paris, 1972. P. 30.

чам быта, более разносторонней обрисовкой персонажей обнаруживает знакомство автора с книгами Ричардсона, которые в это время, в переводах Прево, пользовались широкой популярностью во Франции¹. Но этот поздний роман Кребийона не внес ничего нового по сравнению с его ранними произведениями. Писатель создал лучшие свои книги и по сути дела исчерпал себя в течение одного десятилетия.

Тридцатые годы в творчестве Кребийона замыкаются его самым известным произведением. Скандально известным, хотя в нем нет открытых скабрзностей, а аналитическое развенчание морали дворянского «либертинажа» достигает особой зрелости и силы. Речь идет о «Софе», вышедшей в 1742 г., но написанной тремя-четырьмя годами ранее (Вольтер, например, читал роман в доставленном ему списке уже в 1739 г.²). Нравы высшего парижского света здесь слегка прикрыты восточным антуражем. Основные персонажи книги — распутник Насес, прожженный обольститель Мазульхим, утонченно развратная Фатьма, делающая первые шаги на пути порока Зефиса, опытная распутница Зулика — это все современники писателя, не раз виденные им в дворянских салонах. Развенчание «либертинажа» достигает особой остроты в циничных откровениях Мазульхима, который волочится и обольщает лишь потому, что не хочет утратить своей славы неотразимого соблазнителя. Чувства в нем давно остыли, а вместе с ними прошла и чувственность, и когда наивная Зефиса уступает его домогательствам, убежденная потоком громких слов и напыщенных фраз, Мазульхим терпит позорнейшее фиаско. Но он слишком хорошо владеет любовной казуистикой, чтобы растеряться: свою слабость он объясняет ни больше ни меньше, как силой охватившего его любовного чувства.

Книга вызвала скандал не откровенно изображенными любовными сценами (в то время печатали и не такое!) и не безжалостным анализом, с каким Кребийон обрисовал характеры своих героев, вскрыв неискренность их любовных порывов и глубочайшую пустоту и черствость души. В книге опять увидели опасные намеки, и писатель был выслан из Парижа³. Впрочем, вскоре ему было разрешено вернуться.

¹ Впрочем, в предисловии к роману Кребийон порицает Ричардсона за излишние подробности, служащие (он это признает) более детальной обрисовке нравов и быта английского общества (См.: *Collection complète...* Т. 10. P. x—xi).

² См.: *Voltaire's correspondence*. Т. IX. Genève, 1954. P. 195.

³ См.: *Bonnefon P. L'exil de Crébillon fils // Revue de Paris*. 1898. № 16. P. 848—860; *Люблинская А. Д.* Документы из Бастильского архива. Л., 1960. С. 44—46.



Изображая своих современников в таких романах, как «Танзай и Неадарне» и «Софа», Кребийон облакал их персонажей в псевдовосточные наряды и вводил читателя в гаремы и серали. В известной мере это облегчало позиции писателя, позволяя ему более смело и откровенно изображать нравы своей эпохи (к ориентальным декорациям весьма охотно прибегал и Вольтер¹). Но здесь таилась и некоторая опасность: увлечение восточным маскарадом уводило романиста от проблем современности.

К ним писатель обратился в самом значительном своем произведении — в романе «Заблуждения сердца и ума» (1736—1738).

В предисловии к книге Кребийон раскрывал поставленную перед собой задачу: изобразить подлинную картину жизни общества, отбросив заманчивые иносказания и неправдоподобие сказочных феерий. Картина эта, правда, заключена в весьма узкие рамки, но картина эта безжалостно сатирична. Здесь светское общество, его предрассудки и его пороки увидены изнутри, здесь нет приема «остранения», нет забавного недоумения простолюдина, подмечающего, со стороны, несуразности и условности светских обычаев и с проницательностью неопита обнаруживающего их внутреннюю лживость (как это было, скажем, в романе Мариво «Удачливый крестьянин»).

Юноша Мелькур, рассказчик и основной протагонист романа, вступает в высший свет и очень быстро познает все его скрытые пружины. Как и все окружающие его, Мелькур ищет в наслаждениях забвения собственной внутренней пустоты. Он не задумывается о причинах этой пустоты, но порой очень остро ощущает ее. В отличие от героини «Писем Маркизы», он не питает иллюзий, он не стремится противопоставить бездушию света собственную нравственную чистоту и цельность.

Он не хочет бороться с пороками общества, наоборот, он хочет познать их, приобщиться к ним, и этот путь светского воспитания, а точнее, морального развращения и является сюжетом книги. Говоря формально, «Заблуждения сердца и ума» — это «роман воспитания», но воспитания наизнанку; как и многие другие замечательные произведения эпохи, как книги Мариво или Прево, книга Кребийона — это

¹ См. об ориентализме в романе XVIII в. обстоятельную работу М.-Л. Дюфренуа: *Dufresnoy M.-L. L'Orient romanesque en France*. Paris, 1960.

книга о «порче молодежи»¹, хотя они не могут быть сведены лишь к этой теме. Заметим мимоходом, что мотив полового воспитания (то есть в нашем случае развращения), некоей «инициации», первого испытания, которое не всегда оказывается удачным, восходит еще к фольклорным памятникам, а затем постоянно возникает в западноевропейском романе Нового времени². Лишь социальные и психологические истолкования этого мотива от века к веку меняются. В книге Кребийона этот мотив — один из центральных.

Действие романа разворачивается в аристократических салонах Парижа и охватывает не более двух недель. Рамки книги камерны. Более того, они во многом сценичны. Это вообще характерная черта творческого почерка Кребийона: если перед нами не эпистолярная форма (а к ней он прибегал не раз), то действие его книги четко членится на замкнутые сцены, «картины», наполненные непрерывными диалогами двух-трех действующих лиц (а две книги Кребийона вообще написаны в форме диалога). В «Заблуждениях сердца и ума» эта приверженность сценическому построению и организации повествования подкреплена и «декорациями»: действие в романе постоянно сценически замкнуто — то это светская гостиная, то будуар дамы, то ложа в театре, то укромный домик для интимных свиданий. Если действие и протекает вне стен дома, то это обычно оказывается площадкой в парке, ограниченная, как кулисами, густыми куртинами.

Но взаимоотношения героев столь многообразны, их характеры столь ярки и различны, что в этой небольшой изящной миниатюре видно все общество в целом, это его верный и полный портрет. Портрет прежде всего нравственный, так как все остальное, что будет столь занимать многих современников Кребийона, сознательно выведено писателем за скобки. Но эта камерность подхода не обедняет книги, она позволяет высветить в героях романа прежде всего то, что интересует автора, — их нравственный облик.

Подобно камерной пьесе, в романе Кребийона немного действующих лиц. Как верно заметил Р. Этьембль, каждый из этих персонажей совершенно необходим: «уберите хотя бы одного, и все развалится»³. Каждый персонаж в своем соприкосновении с героем наделяется определенной идеологической функцией.

¹ См.: *Bunney Ю.* Два шедевра французской прозы XVIII века // Аббат Прево. Манон Леско. Шодерло де Лакло. Опасные связи. М., 1967. С. 13.

² См. по этому поводу: *Смирнов И. П.* От сказки к роману // История жанров в русской литературе X—XVII вв. Л., 1972. С. 284—320.

³ Etienneble. Préface // *Romanciers du XVIII^e siècle.* Т. II. Paris, 1965. P. XV.

Юноша Мелькур — это реципиент, это посторонний зритель и одновременно основной участник интриги. Здесь, вслед за Мариво, Кребийон прибегает к приему «двойного регистра». Герой вспоминает о своем прошлом, смотрит на себя как бы со стороны, судит себя — юношу и параллельно живет сегодняшним днем, анализирует себя не с высоты приобретенного жизненного опыта, а постигает движения собственного сердца сейчас, в момент происходящих событий, о которых он повествует. Перед нами опять маскарад, только не вполне ясно, прикидывается ли юноша опытным старцем, или зрелый мужчина в поисках утраченного времени вновь переживает свои былые волнения и страсти.

Герой подмечает в себе неожиданные движения души, пытается их рационалистически осмыслить, учится управлять своими чувствами. Этот тонкий и трезвый самоанализ Мелькура, фиксирование переживаний и порывов алогичных и неожиданных, умение всегда найти им логическое истолкование и составляет главное достижение Кребийона-психолога, с особой ясностью определившееся в этом романе. Эта рационализация иррационального, логическое объяснение нелогичного и позволяют причислить творчество Кребийона к литературе рококо (при расширительном подходе в духе Роже Лофера), подобно тому, как обилие в некоторых его книгах смелых любовных сцен заставляет видеть в писателе апологета дворянского «либертинажа».

И тот и другой подход в корне ошибочны. Кребийон не занимался абстрактным логизированием во что бы то ни стало. Он обнажал сложность и бездонность человеческой души, если эта душа способна еще к развитию, если на нее не легли необоримые оковы светской морали. Одни стремятся развратить, испортить, заставить «заблуждаться» сердце человека, другие толкают к ошибкам его ум. Эти испытания претерпевает и герой «Заблуждений сердца и ума». Путем трудных испытаний и внутренней борьбы, которые вряд ли могли бы уложиться в две недели (и в этом смысле время романа условно), Мелькур пытается найти себя, вновь обрести внутреннюю цельность. Это дается ему — в любви. Но не сразу. И нравственная победа Мелькура происходит вне пределов книги, по крайней мере тех ее частей, которые Кребийон опубликовал. Если у писателя и намечается попытка выработать положительную этическую программу, то вырабатывается она во многом методом «от противного» — путем отрицания господствующих нравственных норм. Самоопределение личности у Кребийона, таким образом, может быть двояким: можно подчиниться силе общественного мнения (и этот путь не так уж прост — здесь есть

свои законы и правила игры), или вступить с ним в борьбу (последнее кажется писателю иллюзорным).

Итак, в центре книги — проблема внутренней цельности человека. Одни герои подменили ее рассудочным цинизмом и себялюбием, другие растрачивают ее в пустых забавах света, третьи не могут ее сохранить, развращаемые и впадающие в «заблуждения» сердца и ума.

Рядом с Мелькуром — граф де Версак, полностью постигнувший законы света, во многом их формирующий и оправдывающий. Он глубоко презирает эти законы — и всей душой приемлет. Здесь происходит антигуманная, чудовищная травестия: не нравственные принципы и психология Версака руководят его поступками, а выбранная им форма поведения формирует его мораль и его внутренний мир. Надетая маска прирастает к лицу; герой сознает, что он носит маску, но уже не может ее снять.

Версак выступает в книге теоретиком «либертинажа»; он детально разрабатывает стратегию и тактику своих успехов и охотно передает свой опыт Мелькуру. Это не Вотрен, обнажающий перед Растиньяком уродливые стороны жизни, это, скорее, лорд Генри, цинично наставляющий Дориана Грея, как добиться успехов в свете. Версак, этот типичный носитель «морали рококо», ее теоретик, вскрывает ограниченность плотских наслаждений и иллюзорность любви, какие ему только и пришлось узнать; он показывает, что за этим стоит лишь погоня за острыми ощущениями и желание подчинить своей воле других, ибо при всеобщей пресыщенности лишь препятствия могут придать некоторую остроту чувствам вялым или ленивым. И еще глубже: за этим желанием преодолеть препятствия, «брать барьеры» и повелевать таится мечта «прославить свое имя», «не быть похожим на других ни образом мыслей, ни поведением». Здесь перед нами как бы некий психологический парадокс: всецело подчиняясь законам своей среды, его сформировавшей, Версак хочет противопоставить себя этой среде, выломиться из нее, тем самым став выше ее, дабы повелевать ею. Но это «выламывание» осуществляется строго по законам игры, которую все ведут в обществе. Все, по мнению Версака, играют в нее, все стремятся стать над обществом, только не у всех достает для этого находчивости, смелости и таланта. В этой среде, где царят лишь честолюбие и лукавство, невозможны ни подлинные душевные переживания, ни настоящие наслаждения в любви. Чувственность становится для Версака не целью, а средством. Так концепция «естественного права», разделявшаяся многими просветителями, оборачивается своей антигуманной стороной. Естественные порывы и чувства в

светском обществе неизбежно калечатся и извращаются, их ждут заблуждения (в этом смысл заглавия книги¹), и бесполезно противиться этому. «Ошибаются те, кто думает, — восклицает Версак, — будто можно сохранить, вращаясь в свете, ту душевную чистоту, с какой мы в него вступаем, и оставаться доброжелательным и правдивым, не рискуя погубить свою репутацию и утратить состояние. Сердце и ум неизбежно должны пострадать в обществе, где господствуют мода и притворство. Оценка добродетели, таланта и других достоинств там совершенно произвольна, и человек может достичь успеха, только постоянно насилуя себя». В этом обществе надо не «быть», а «казаться», казаться «нежным, когда имеешь дело с тонкой натурой, сладострастным с женщиной чувственной, галантным с кокеткой». Надо «быть страстным, ничего не чувствуя, плакать не страдая, бесноваться — не ревнуя». Но нужно надеть личину не только на свои чувства, не только на манеру поведения. «Благородная развязность манер, — поучает Версак Мелькура, — хотя и похвальна сама по себе, все-таки мало значит без такой же развязности ума. Люди хорошего тона предоставили деревенщине труд мыслить и боязнь ошибиться».

Таким образом, Версак, этот завязанный светский волокита, на счету которого не одна погубленная репутация, видит уродство господствующей морали, но не имеет сил, да и желания, вести с ней борьбу. Более того, он с холодным рассудком использует в своих целях эту извращенность нравственных принципов.

Убежденной носительницей этой паразитической и антигуманной морали выступает в романе г-жа де Сенанж, жаждущая «сформировать», то есть испортить, развратить, растлить молодого Мелькура. Для нее и Версака, так же как и для их приятельницы г-жи де Монжен, невыносим вид добропорядочности и благопристойности, подобно тому, как веселым собутыльникам невыносим за их столом вид убежденного трезвенника. Они — соблазнитель и соблазнительница, ощущающие собственную испорченность и неполноценность и стремящиеся лишить добродетели и порядочности всех окружающих.

Такой же на первых порах оказывается и г-жа де Люрсе, сорокалетняя кокетка, совращающая Мелькура. Сколько в романах, картинах, гравюрах эпохи изображалось совращений доверчивых девственниц и добродетельных жен! Кребийон (вслед за Мариво) показывает, как это проделывает опытная распутница, прикидывающаяся если не святошей, то женщиной твердых правил, а на деле ловко разыгрываю-

¹ См. интересную работу Ж. Сгара: *Sgard J. La notion d'égarément chez Crébillon // Dix-huitième siècle. № 1. Paris, 1969. P. 241—249.*

щая свое «падение». Ей нужен Мелькур как еще одно подтверждение притягательной силы ее — увы, уже увядающих — прелестей, как забава, скрашивающая ее одинокие вечера (ее популярность в свете уже в прошлом), как дразнящая приманка для оставивших ее былых поклонников. Но чувство Мелькура, его наивные уловки и неопытная игра пробуждают в этой немолодой уже распутнице нечто вроде истинной любви, быть может, коснувшейся ее первый раз в жизни. Отдаваясь Мелькуру, после тщательно рассчитанной ею (а не им!) осады, она убеждает себя, что оказала ему все то сопротивление, на которое была способна, и где-то не кривит душой. Так чистая и искренняя любовь побеждает «зablуждения» света.

Юный Мелькур, избегая слишком вульгарных заигрываний г-жи де Сенанж, домогаясь г-жи де Люрсе и одновременно проникаясь к ней чувством острой неприязни, испытывает в своей душе подлинную нежность и уважение к мадемуазель де Тевиль, предвестие большого чувства. Этот персонаж проходит по роману почти без слов, но играет в нем исключительно большую роль. Гортензия де Тевиль оказывается в книге носительницей здоровой философии любви, любви искренней, сильной, всепоглощающей, противостоящей философии наслаждения, исповедуемой Версаком. Поэтому с образом этой девушки в книге создается определенная оптимистическая перспектива: уже в предисловии к роману Кребийон вскользь говорит о том, что герой обретет себя в любви к мадемуазель де Тевиль. Эта счастливая любовь не изображена в книге, и в ее финале Мелькур еще очень далек от своего перерождения, которое лишь предчувствуется. Предчувствуется в тех сценах, где появляется Гортензия.

Кребийон написал три части «Зablуждений». Четвертой, обещанной, не последовало. Думается, не случайно. Для писателя счастливый конец, торжество нравственности, искренности и морали в обществе безнравственном, лживом и аморальном казалось невозможным. Незавершенность книги — это свидетельство реализма Кребийона. Как верно заметил Анри Куле¹, писатель глубоко презирал изображаемое им общество и не видел в нем ни одного светлого проблеска. Он видел путь Мелькура от «зablуждений» сердца и ума, но не доводил своего героя по этому пути до конца.

Взгляд писателя на изображаемое им общество — трезвый и горький. Эта горечь и боль прорываются и сквозь восточный маскарад иных его романов, сквозят во внешне бездумной салонной болтовне, прямо говорят о себе в циничных откровениях его «либертенов».

¹ Coulet H. Le roman jusqu'à la Révolution. T. I. Paris, 1967. P. 365.

С годами эта горечь усилилась. В более позднем своем романе, в «Счастливых сиротках» (1754), Кребийон вкладывает в уста очередного Версака, некоего лорда Честера, такие полные скепсиса слова, автобиографическое звучание которых несомненно: «Я много размышлял, но пусть вас это не пугает, успокойтесь. Я думаю, что пришел к выводам глубоко обоснованным и кое в чем новым. Я нашел немало такого, в чем можно было бы упрекнуть наш век, век, столь ошибочно называемый, если не ошибаюсь, веком просвещения и философии. Я думаю, что мы более подчинялись страстям, чем разуму, более жертвовали своими принципами, чем искореняли предрассудки. Я убедился, и это мое убеждение неколебимо, что никогда еще мы не были столь мало просвещенны, ибо никогда еще мы не были столь порочны, или, на худой конец, никогда еще мы не предавались порокам с таким блеском и с такой безудержностью»¹.

Такого смелого аналитизма и такой горечи по отношению к своему веку не могло быть у поверхностного и беззаботного искусства рококо.

Но в позиции Кребийона с его развенчанием пороков общества, обнажением его скрытых пружин, самой механики, самой «технологии» (а не только идеологического истолкования) этих пороков, нельзя не видеть известной ограниченности. Ограниченность эта — не в камерности романа, а в самих его исходных посылах. Имена протагонистов книги стали в свое время прилипчивыми кличками; но в следующую эпоху эти клички забылись. Они оказались слишком локализованными — и во времени и в общественных рамках. Поэтому социальные типы Кребийона, а точнее говоря, всего лишь один социальный тип, не стал типом психологическим, а тем более индивидуальным типом человеческого характера. Именно в этом, как нам представляется, кардинальное отличие «Заблуждений сердца и ума» от «Манон Леско», этих двух шедевров французской прозы, возникших почти в одно и то же время (их разделяет всего пятилетие) и, казалось бы, посвященных сходной теме. Не в том дело, что книга Прево не может быть сведена к разоблачению пороков аристократического и буржуазного общества² и что в ней перед нами подлинная любовная страсть, преодолевающая вполне реальные (да еще какие!) преграды. Прево вырвался за рамки социального типа, создав некий «вечный образ» своей героини. Поэтому Манон — всегда Манон — и в аристократическом особняке, и за стенами приюта для падших женщин, и в провинциальной таверне. Героини же Кребийона не могут переступить порога светской гос-

¹ Collection complète... Т. 8. P. 94.

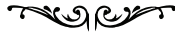
² См.: *Затонский Д.* Искусство романа и XX век. М., 1973. С. 76.

тиной; быть может, именно поэтому их внутренний духовный мир столь исковеркан и редуцирован, хотя нельзя сказать, что он предстает в романе упрощенным и схематизированным.

* * *

Воздействие творчества Кребийона на литературу эпохи, повторяем, еще совершенно не изучено. Что касается его лучшего романа, «Заблуждений сердца и ума», то он пользовался у современников исключительным успехом, выдержав чуть ли не два десятка изданий. Его экземпляр сохранился в библиотеке Вольтера. О нем писал в своем журнале «За и Против» Прево. Его переводили на другие языки, а имена персонажей романа скоро стали нарицательными (по крайней мере Честерфилд в письмах к сыну все время ими оперирует). Мелькуром назвал модный поэт Клод-Жозеф Дора (1734—1780) героя своей поэмы «Письма лиссабонской канониссы» (1770). Появлялись «Новые» и «Еще одни» «Заблуждения сердца и ума». Книжки Кребийона в России не переводились, хотя его имя и значится в каталогах наших библиотек: дважды, в 1761 и 1788 гг., под его фамилией в Москве печаталась книга «История о принце Солии, названном Пренанием, и о принцессе Фелее». Чего только не приписывали Кребийону, даже подложные «Письма г-жи де Помпадур», но к беспомощной поделке Анри Пажона (ум. 1776) автор «Заблуждений сердца и ума» никакого отношения не имеет.

ПЕРВЫЙ РОМАН ДИДРО



Дидро обладал умом живым и ясным, он не был наделен саркастической недоверчивостью Вольтера и начисто был лишен угрюмой подозрительности Руссо. Поэтому он любил мистификации и розыгрыши и не очень огорчался, если сам оказывался их жертвой. Вся его жизнь была, по сути дела, цепью мистификаций, подчас весьма рискованных и смелых¹.

Ведь даже его великое детище — несравненная «Энциклопедия наук и ремесел» — на первых порах выдавалось как непритязательный перевод словаря Чемберса, лишь слегка подправленный и подновленный.

Дидро мистифицировал власти, разыгрывал родных и близких. То ему удавалось провести школьного учителя, то он входил в доверие к жадному монаху-кармелиту брату Ангелу, уверив того, что хочет вступить в его орден, то изображал смирение и послушание и добивался денежной поддержки отца, то выдавал себя за начинающего благочестивого семинариста и исподволь завоевывал сердце рассудительной, но пылкой Антуанетты Шампьон, вскоре ставшей его женой.

Точно так же и в творчестве. Почти каждое его произведение, как философское, так и беллетристическое, окружено забавными легендами и некоторой таинственностью. Не стал тут исключением и первый роман Дидро «Нескромные сокровища». Вообще, многие его книги выходили без имени автора или же на десятилетия оставались в рукописях. Они выдавались либо за подлинные записки молодой девушки, упрятанной родственниками в монастырь, либо за записки отставного военного или же за сочинение некоего «африканского автора».

Впрочем, последнее было настолько распространено, что придало своеобразный оттенок всей литературе эпохи². В самом деле, с

¹ См. *Catrysse J. Diderot et la mystification*. Paris, 1970.

² См.: *Difrenoy M.-L. L'Orient romanesque en France, 1704—1789*. En 2 vol. Montreal, 1946—1947.

того момента, как переимчивый Антуан Галлан (1646—1715) принялся публиковать свой перевод сказок «Тысячи и одной ночи» (1704), мода на все восточное буквально захлестнула литературу. Для этого были свои причины.

Во-первых, это было, конечно, открытием Востока, попыткой лучше узнать его и понять. Вот почему в такой чести оказались всевозможные записки путешественников, еще полные фантастических баснословий, но и весьма точных сведений. Интерес к Востоку был искренним (хотя и тут была порой дань моде) и во многом способствовал становлению научной ориенталистики, нащупывавшей пути подлинного историзма. Но было это и просто перекодированием поэтического языка, когда на смену квазисредневековому маскараду, столь типичному для прециозной прозы XVII столетия, пришел язык иных иносказаний, на этот раз восточных. Поэтому обращение к восточному колориту было на протяжении всего века Просвещения не только достаточно стойким, но и очень гибким и многообразным.

Это открывало перед писателями новые возможности, в частности позволяло рисовать совсем иные нравы и порядки, резко отличающиеся от европейских. Такое сопоставление и противопоставление обычно оборачивалось — у просветителей — осуждением европейских обычаев и морали. Восточная же экзотика не столько заинтересовывала сама по себе, сколько служила средством остраненного изображения опять-таки европейской цивилизации, на этот раз увиденной глазами человека иной расы, иных верований и взглядов.

Введение восточного колорита оказало влияние и на композиционную структуру соответствующих литературных памятников, их стилистику и поэтику. Прежде всего это обернулось «сказочностью», т. е. очень широким введением мотивов чудесного, феерического, чем была отмечена и подлинная восточная волшебная сказка. Затем, воздействие композиционных приемов последней обнаруживается и в структуре этой псевдовосточной прозы, например, в столь для нее типичном мотиве путешествия героя, в ходе которого он сталкивается с неожиданными препятствиями, попадает в сложные ситуации, становится жертвой совершенно непредвиденных обстоятельств. Из восточных же повествований был заимствован изощренный эротизм; ведь Восток воспринимался тогда в Европе как прибежище утонченной неги, изысканных наслаждений, нескончаемых, изобретательных и соблазнительных. Надо сказать, что эротические мотивы в псевдовосточном французском романе и повести разрабатывались особенно увлеченно и неумолимо. Посредственные писатели ограничивались

здесь плоскими шаблонами, талантливые обнаруживали находчивость и оригинальность. К тому же эротические мотивы в их «восточной» трактовке позволяли создавать ситуации не только возбуждающие, дразнящие, но нередко и откровенно комические, и этим также широко пользовались писатели. Наконец, и это особенно важно, экзотический восточный колорит очень часто становился просто иносказанием, аллегорией, метафорой — опять-таки заостренным, нарочито гротескным изображением современных писателям обычаев и порядков. Облаченная в восточные наряды, европейская действительность представляла перед читателями как бы в обнаженном виде: то, что в своей привычной форме не так бросалось в глаза, в восточном маскарадном костюме выглядело вызывающе глупо, смешно, чудовищно.

Один из первых образцов романа такого типа — знаменитые «Персидские письма» (1721) Шарля-Луи де Монтескье. Здесь французская действительность (из осторожности передвинутая во времена Людовика XIV) была преломлена в восприятии двух персов, Узбека и Реди, которым все увиденное кажется странным, аморальным, алогичным. Конечно, та резкая критика нравов и установлений своей страны, которую Монтескье передоверил двум наблюдательным, но все же «диким» представителям Востока, была настолько метка и последовательна, что вряд ли у кого-нибудь вызывало сомнение, чьи взгляды, чьи недоумения и оценки, чьи насмешки в действительности содержались в переписке Узбека, его друзей и земляков. Не могло это обмануть и цензуру, впрочем, утратившую в это время свою бдительную настороженность.

Написаны «Персидские письма» были на исходе Регентства, когда, после смерти Людовика XIV (1715) и в малолетство его правнука Людовика XV, государством управлял герцог Филипп Орлеанский. Это короткое восьмилетие заметным образом изменило лицо общества, именно его внешние черты, оставив, конечно, незыблемыми основные государственные установления и порядки. Замечательную характеристику того времени дал Пушкин, внимательно изучавший по всем имеющимся документам ту эпоху. «По свидетельству всех исторических записок, — писал он в “Арапе Петра Великого”, — ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени. Последние годы царствования Людовика XIV, ознаменованные строгой набожностью двора, важностью и приличием, не оставили никаких следов. Герцог Орлеанский, соединяя многие блестящие качества с пороками всякого рода, к несчастью, не имел и тени лицемерия. Оргии Пале-Рояля не были тай-

ною для Парижа; пример был заразителен. На ту пору явился Лав (Лоу. — А. М.); алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали, и государство распалось под игривые припевы сатирических водевилей»¹.

Однако государство, пережив острый кризис, даже пошатнувшись, не только устояло, но и снова стало укрепляться. Новые министры старались навести, где надо, порядок, и нельзя сказать, что это им не удавалось. Ужесточилась цензура, особенно церковная. Опять прошли аресты инакомыслящих, а «инакомыслие», как это обычно бывает при «наведении порядка», вновь стало трактоваться весьма расширительно и произвольно. Но напор новых идей, в частности под воздействием английской философии, науки, политической мысли, все усиливался и делался необратимым. Необратимым стало и постоянное усиление репрессий.

Примечательным эпизодом этих акций государства было обнаружение 20 февраля 1737 г. канцлером Анри-Франсуа Дагессо королевского указа, согласно которому отныне публиковать романы на территории Франции можно было лишь по особому разрешению². Инициаторами этого запрета на художественную прозу явились иезуиты, но их очень активно поддержали и их заклятые враги янсенисты. И те и другие видели в романах опасное чтение, смущающее умы, повреждающее нравы, сеющее прельстительное свободомыслие, критикующее власти предрезающие и по сути дела подстрекающее к мятежу. По мысли иезуитов и их сторонников, романы портили и литературные вкусы читателей, губительно сказывались на языке, приучали к бездумному, чисто развлекательному чтению.

Что же, давал ли французский роман первой трети XVIII столетия повод для подобных оценок? В известной мере давал. Вся ли романная продукция тех лет была такой? Нет, конечно. Даже напротив. Под пером Лесажа, автора «Жиль Бласа», роман обратился к действительности, к изображению различных слоев общества в их сложном брожении и переплетении, к созданию социально детерминированных образов. Под пером Мариво и Прево, авторов соответственно «Жизни Марианны» и «Манон Леско», роман сделал значительный шаг вперед в изображении всех тонкостей психологии рядового человека, прихотливой жизни сердца, непредсказуемых движений души. В ряде произ-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М; Л., 1950. Т. VI. С. 10.

² См.: Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., 1981.

ведений (у того же Прево, в «Удачливом крестьянине» Мариво) на первом плане были выходцы если и не из самых низов общества, то из кругов в достаточной степени демократических, что явилось попыткой создания произведения совершенно нового типа, а не просто вызовом прежнему прециозному роману (который все еще был популярен).

Но рядом с этим так называемым реально-психологическим романом в 30-е и 40-е годы большое распространение получил роман иного рода. Он был совсем невелик по объему, его темой в основном были галантные похождения героев, описываемые нередко не просто скрупулезно и точно, но и в достаточной степени откровенно. Среди персонажей такого романа на первом плане оказывался молодой распутник, идущий от одной любовной победы к другой. В этом отношении очень показателен роман талантливого Шарля Пино Дюкло (1704—1772) «Исповедь графа де...» (1742), который часто переиздавался под другим, не авторским, но очень ему подходящим названием «Признания повесы эпохи Регентства». Это увлекательный рассказ об альковных приключениях героя, но ни он сам, ни его партнерши не обладают — в трактовке Дюкло — психологической глубиной, какой были наделены персонажи Мариво или Прево. Но вот что характерно, автор приводит своего героя после бесчисленных любовных интрижек без любви и наслаждений, без страсти к большому любовному чувству, предмет которого, молодая и прекрасная светская женщина, испытывает к графу де... не только плотское влечение, но и чувство духовной близости. Такой финал романа, несколько неожиданный и искусственный, является по сути дела отрицанием светской гедонистической морали, которой до этого жил герой и которой была пронизана литература подобного склада. Хотя этот катехизис соблазителя и повесы и завершается обращением героя, хотя гуманистическая мораль и противостоит в книге аморальности света, Дюкло в своем романе не без воодушевления и даже известного любования описывает хитроумные уловки, беззастенчивую ложь и дерзкую смелость, выдаваемые графом де..., идущим от одного любовного похождения к другому.

Забегая несколько вперед, отметим, что книги Дюкло оказали несомненное воздействие на Дидро как автора «Нескромных сокровищ»; так, история любовных пождений Селима в Испании, Франции, Англии, Германии, Италии, как об этом рассказывается в сорок четвертой главе, по повествовательному ритму, тональности, взгляду на общество, бесспорно, перекликается с книгами Дюкло.

Еще больше был обязан Дидро Кребийону-сыну (1707—1777), чьи традиции в области псевдоориентального романа он столь успешно

развивал. Недаром Дидро не раз ссылается на такие романы Кребийона, как «Уполовник, или Танзай и Неадарне» и особенно «Софа».

Повторим, Дидро хорошо знал эти книги, точно так же, как аналогичные произведения изобретательного и полного юмора Вуазенона (1708—1775) и менее талантливых Монкрифа, Берни, Бонневалея, маркиза д'Аржана, Вилларе, Годара д'Окура, Ла Морльера и др. У всех этих авторов в их книгах было много эротики, но они, как правило, не впадали в откровенную порнографию, были веселы и находчивы, дерзки по отношению к властям и вызывающе антицерковны. Последнее отметим особо. Свой смелый юмор и озорную откровенность они противопоставляли — и весьма успешно — расхожей морали святош и религиозных ханжей. С их легкой руки постные фигуры священнослужителей получили хлесткую кличку «браминов» и заочевали из романа в роман. Антиклерикальность и даже антирелигиозность стали модой и воодушевили многих авторов на создание сатирических куплетов, едких эпиграмм, после чего и вошли органической частью в поэтику «малого» романа (повести) и новеллы. Здесь была, конечно, вина самого духовенства, погрязшего во внутренних склоках и все более догматизировавшего и выхолащивавшего христианское учение, но была и «вина» моды, потворствовавшей поверхностному взгляду на кардинальные проблемы бытия. Здесь была, наконец, «вина» науки, с одной стороны, не порывавшей окончательно с богословием, с другой же, сделавшей целую серию революционных открытий, неизбежно выдвинувших новые вопросы, ответов на которые еще не было в общепринятых воззрениях на человека и мир.

Не приходится удивляться, что все такие произведения старательно преследовались (особенно церковной цензурой) и столь же старательно читались. Уместно спросить: каким же образом все это появлялось в печати после ордонанса 1737 г.? А очень просто: издавалось либо в соседних Англии и особенно Голландии, либо в самой Франции, но анонимно и с совершенно фантастическими выходными данными — «В Константинополе», «В Нагасаки, год от сотворения мира 59749», «В Гоа, по высочайшему повелению императора», «В Агре, с разрешения Великого Могола», «В Томбукту», «В Ирокополисе, у преподобных», «В Пекине, у Уша-лу-лу, книгоиздателя императора Хоанти, на улице Тигров» и т. д.¹

Все эти книги пугали, конечно, не своей легкомысленностью и игривостью — тут уж было ничего не поделать, таково было столетие, — а намеками на конкретных лиц, изображаемых подчас нарочи-

¹ См.: *Разумовская М. В.* Указ. соч. С. 126—127.

то гротескно, скандальными разоблачениями, антирелигиозным духом, резкой сатирой на нравы, порядки, государственные установления. Все это мы найдем и в «Нескромных сокровищах» Дидро.

Надежный товарищ и покладистый муж, Дидро был также самоотверженным любовником. Своей Антуанетте он стал изменять чуть ли не в первый год их брака, рационалистически считая, что свой основной долг перед семьей он выполняет неукоснительно, а все остальное — его личное дело. Так было на протяжении всей его жизни: семью он не бросил (в отличие от своего друга Руссо), всегда старался содержать жену и дочь в разумном достатке и, видимо, не очень страдал из-за отсутствия какой бы то ни было интеллектуальной близости с работящей, доброй, по-женски очень привлекательной, но все же совершенно простой Туанеттой, бесконечно далекой от интересов и научных работ Дидро. Впрочем, как полагал Д. Морне¹, Антуанетта испортила мужу немало крови, была импульсивна и скандальна, а Дидро так нуждался в женской мягкости, нежности, понимании. Недаром всеми этими чертами (не говоря уж о красоте, конечно) он наделил героиню своего первого романа.

Отсюда — длительная любовная связь Дидро с Софи Воллан, отсюда же и первое серьезное увлечение писателя, предметом которого стала некая г-жа Пюизьё. О ней мы знаем немного. Мадлена д'Арсан де Пюизьё (1720—1798) была очень типичной для своего времени светской дамой; видимо, она тоже имела «салон», где принимала «философов», сама не была чужда писательству, интересовалась передовыми идеями и почитывала новые книги. При дворе она не бывала — рангом не вышла. Она была, вероятно, красива, по крайней мере, считала себя такой, была амбициозна и капризна; она любила развлечения и то, что их столь надежно приносит, — деньги. Поэтому она требовала от возлюбленного не только поклонения, но и «презренного металла», и как можно больше.

Нередко случается, что житейская необходимость способствует совершению значительных поступков, в том числе появлению примечательных книг. Так произошло и с Дидро в начале его романа со своенравной Мадленой. Именно таковы были обстоятельства появления «Философских мыслей» Дидро, написанных с завидной быстротой, в самом начале весны 1746 г., и со столь же завидной быстротой напечатанных в Париже, но с предусмотрительным указанием на Гаагу. Хотя семейная легенда и повествует о том, что книга была сочинена всего за три дня, заготовки для нее, видимо, делались испод-

¹ См.: *Mornet D. Diderot. Paris, 1966. P. 19.*

воль, возможно — без намерения все это напечатать. Но г-же Пюизье понадобились деньги, Дидро сел к столу, набросал свои философские фрагменты, отнес рукопись к издателю и получил нужную сумму.

«Философские мысли» — это прелюдия ко всему дальнейшему философскому творчеству Дидро, в известной мере — подступ и к его «Нескромным сокровищам». Фрагментарность была заложена в самом жанре книги: это были именно разрозненные мысли, подчас изложенные афористически кратко (что вскоре повторится и в «Сокровищах»). Они были лишены глубины и выстраданности аналогичной книги Паскаля, но были написаны бойким пером и отличались отменной смелостью. Правил бал в книге убежденный материализм, питаемый скорее не сенсуалистскими воззрениями автора, а попросту здравым смыслом. Разум оказывался не только самым надежным, но — и единственным критерием истины, он подкреплялся опытным знанием, которое давало множественность подтверждений искомого вывода (как и в «Сокровищах», но там, правда, — об уж очень особом предмете¹). С этих позиций велась критика церковных установлений, суеверий, предрассудков. Вслед за лордом Шефтсбери (1671—1713), которого Дидро внимательнейшим образом читал, он стал отстаивать в «философских мыслях» передовые для того времени идеи деизма.

Все с тех же рационалистических позиций и все с тем же отношением к религии Дидро написал в следующем году «Прогулку скептика, или Аллея». Но если «Мысли» он издал, немного на них заработав, то «Прогулка» долго оставалась в рукописи, ходила в списках. Впрочем, судьба «Мыслей» была незавидной (но для того века обычной): 7 июля 1746 г. книга была осуждена к сожжению. Что же касается крамольной «Прогулки скептика», то один из ее списков был у Дидро при обыске и аресте изъят (24 июля 1749 г.); при допросах в Венсенском замке писатель авторство свое, скрепя сердце, признал. А вот принадлежность своему перу «Нескромных сокровищ» отрицал самым решительным образом².

Много позже, в «Похвальном слове Ричардсону» (1761), Дидро напишет: «Под словом “роман” до сих пор понимали вереницу фантастических и легкомысленных событий, читать о которых опасно для вкуса и нравов»³. Трудно предположить, что писатель не подумал в этот момент о себе и о своем первом романе, вполне соответствовавшем этим критическим замечаниям. Отметим, что Дидро этого

¹ См., например, главу тридцать четвертую романа.

² См.: *Billy A. Diderot*. Paris, 1932. P. 131—133.

³ *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 300.

«греха молодости» (как он говаривал на склоне дней) не забывал, однажды вернувшись к нему и дописав три главы (шестнадцатую, восемнадцатую и девятнадцатую) уже в новой манере острого диалога (как он стал писать после 1760 г., если не раньше; так написаны и «Племянник Рамо», и «Сон Даламбера», и «Добавление к путешествию Бугенвиля», и многие другие произведения). Возвращение к старой уже книге — весьма симптоматично. Один из вождей передового философского движения в пору издания «Энциклопедии», Дидро видел проблемность своего романа и в дополнительных главах эту проблемность усилил. Он не сочинил новых подробностей для той картины общества (сатирической картины), которая вставала со страниц романа, он написал об относительности наших суждений, наших нравов, наших порядков. Вот суждение Мирзозы: «Без сомнения, мы показались бы такими же странными островитянам, как они нам. А в области моды безумцы издают законы для умных, куртизанки для честных женщин, и ничего лучшего не придумаешь, как следовать им. Мы смеемся, глядя на портреты наших предков, не думая о том, что наши потомки будут смеяться, глядя на наши портреты». Других тем Дидро не затронул, дописывая новые главы старого романа. Но эти, видимо, волновали его тогда, и он откликнулся на них и здесь (а не только в ряде философских произведений конца 60-х годов). Таким образом, и в более поздние времена Дидро относился к своему роману серьезно, хотя больше в таком духе не писал.

Между тем «Нескромные сокровища» — не просто раннее произведение автора, а одно из первых. Художественное — вообще первое. К его созданию Дидро приступил с весьма скромным литературным багажом. В самом деле, у него за плечами были лишь переводы да две философские книжечки, о которых уже шла речь. Тем не менее на переводах он, что называется, набил руку, выработал стиль живой, непринужденный, легкий. Переводы эти назовем: «История Греции» Т. Стеньяна (1742), «Всеобщий медицинский словарь» Р. Джеймса (1745—1748), «Опыт о заслугах и достоинствах» лорда Шефтсбери (1745).

«Нескромные сокровища» — произведение не такое уж раннее. Ведь Дидро было, когда он писал этот роман, уже тридцать пять лет, он много знал, прочел, продумал, многое пережил. К тому же он был наделен талантом и прекрасно владел слогами. Однако к «Нескромным сокровищам» как к произведению несерьезному, легкомысленному относились многие критики и исследователи. Показательно, что аббат Рейналь (1713—1796), который вскоре стал соратником Дидро, в сво-

их рукописных «Литературных новостях» дал весьма резкую оценку книги, посчитав ее «неясной, плохо написанной, злоупотребляющей грубым тоном и принадлежащей писателю, плохо знающему то общество, которое хотел бы описать». Рейналь добавлял: «Автором книги является г-н Дидро, обладающий обширнейшими знаниями и острым умом, но он не создан для жанра, в котором принялся работать»¹. А такой тонкий исследователь, как Д. Морне, обнаружил в книге лишь явное тяготение к реалистическому осмыслению действительности², в целом же не уделил книге сколько-нибудь пристального внимания. Столь же мало сказал о первом романе Дидро и Р. Кемпф³.

Подобная оценка понятна и даже закономерна: роман Дидро хорошо вписывается в поток прельстительной, несерьезной, полугривуазной беллетристики, наводнявшей книжный рынок Европы в те годы. Однако другие повествовательные произведения Дидро («Монахиня», «Племянник Рамо», «Жак-Фаталист», новеллы) настолько из этого потока выпадали, настолько были ни на что не похожи (недаром писатель, как правило, их не печатал), что оставляли «Нескромные сокровища» в таком неудобном одиночестве (или почти одиночестве, но об этом чуть ниже), что сопоставлять их с другими книгами писателя было попросту не с руки.

Между тем, первый роман Дидро, пусть и написанный за какие-то две недели, к тому же на пари, вопреки вот этим случайным обстоятельствам своего появления, стал произведением значительным. Как верно заметил Жак Шуйе, «“Сокровища” заслуживают быть рассмотренными в свете того, чем они являются: литературным памятником и одновременно этапом, и весьма серьезным, выработки концепции опытного знания»⁴. Причем значительность «Сокровищ», и литературная, и философская, обнаруживает себя как бы исподволь, постепенно, по мере разворачивания повествования. От главы к главе эта значительность все время нарастает, крепнет, ширится; по мере развития сюжета (если здесь, конечно, можно говорить о сюжете) возникает переключка с другими произведениями Дидро, как уже созданными (например, «Прогулка скептика»), так и с теми, которые ему еще предстояло написать.

Но скажем немного подробнее об обстоятельствах появления книги. Согласно семейной легенде (ее сообщает дочь писателя Анжелика,

¹ Цит. по кн.: *Billy A.* Op. cit. P. 117.

² См: *Mornet D.* Op. cit. P. 121.

³ См.: *Kempf R.* Diderot et le roman, ou le démon de la présence. Paris, 1964.

⁴ *Chouillet J.* Diderot. Paris, 1977. P. 78.

г-жа Вандейль). Дидро в начале 1748 г. заключил с г-жой Пюизьё пари, что писать скабрёзные романы в духе Кребийона совсем нетрудно и что он берется это доказать. С подобными книгами, как мы уже говорили, он был хорошо знаком, а тут как раз появилась забавная книжонка, не то Кейлюса, не то Берни, «Нокрион, аллоброгская сказка» (1747), в которой рассказывалось, как женские «сокровища», благодаря волшебству, обрели способность говорить и принялись выбалтывать все тайны своих хозяек. Итак, основной фабульный мотив был под рукой, стиль писателей школы Кребийона был легко освоен, остальное доделали изобретательное воображение и недюжинный литературный талант. Дидро и в самом деле очень быстро написал книгу — и выиграл пари (обратим внимание, что мотив пари играет существенную роль и в сюжете романа). Напечатать роман оказалось нетрудно: известный издатель Дюран выпустил книгу в Голландии, пометив ее, правда, некоей «Мономотапой», и бойко стал ею торговать. «Сокровища» принесли ненасытной г-же Пюизьё еще одну кругленькую сумму (пятьдесят луидоров).

Восточный колорит предопределил и известный эротизм романа, или же наоборот: эротика облеклась здесь в привычные и удобные восточные наряды. Вообще же роман создан в популярном в то время жанре сатирического «обозрения» (вслед не только за Ф. Кеведо, Велесом де Геварой, Лесажем, но и за Кребийоном-сыном как автором «Софы»), и в этом смысле он представляет собой форму открытую: ведь испытания кольца (вернее было бы сказать, кольцом) можно было бы множить до бесконечности, точно так же можно было бы провести читателя по всем без исключения этажам общества, показать все сословия, побольше профессий, побольше общественных институтов. Дидро, однако, выбирает далеко не все, ибо дать сквозную критику нравов и установлений не входило в его задачу. Она оказалась иной. «Нескромные сокровища» — роман философский (или написанный философом) и роман любовный (или написанный любящим человеком).

Впрочем, ни у кого из читателей книги не возникало сомнения, что Конго — это Франция, Банза — Париж, Брама — христианский Бог. Что касается основных персонажей романа, то их прототипы не отыскиваются с такой же безошибочной легкостью. Тут Дидро позволил себе тонкую психологическую игру. Напрашивающиеся отождествления Мангогула с Людовиком XV, а его фаворитки Мирзозы с г-жой де Помпадур не исчерпывают всей аллюзивности книги. Дело в том, что, помимо такого отождествления (бесспорно ощущавшегося современниками), возможно и другое: в этом случае в Мангогуле мы увидим

самого Дидро — таким, каким он хотел бы себя видеть (мудрым, справедливым, слегка скучающим, ироничным, пылко и верно любящим и т. д.), — а в Мирзозе — г-жу де Пюизьё, вечно подозреваемую в неверности, несколько скуповатую на ласки, но, в конце концов, оказывающуюся безупречной возлюбленной. Тем самым Дидро, описывая взаимоотношения Мангогула и султанши, моделировал идеальные отношения самого себя со своей любовницей. И еще шире: вообще отношения двух любящих, и это стало тем не внешним (о чем уже говорилось), а внутренним стержнем книги, обеспечившим ей четкость развития глубинного сюжета и композиционную завершенность.

В самом деле, начинается роман (если оставить в стороне его, так сказать, «предысторию», к которой мы еще вернемся) со сцен, где изображены скучающие султан и его наложница, не знающие, чем себя занять. Счастливый случай посылает им волшебное кольцо Гения Кукуфы, и начинается вереница испытаний кольца. Но вот тут и возникает внутренний конфликт произведения, который, с пространными отступлениями и отклонениями, держит в напряжении не столько читателя, сколько протагонистов книги. Читатель тех лет удовлетворился бы тем хорождением «сокровищ», подвергаемых испытанию, который четко и весело вырисовывает социальные, психологические, физиологические типы их владельцев (в этом смысле нам представляется явным преувеличением точка зрения Р. Кемпфа, согласно которой в ходе этих забавных испытаний буржуазки берут верх над аристократками¹: Дидро такого лобового столкновения социальных типов явно избегает). Султана Мангогула эти веселые откровения «сокровищ» явно не удовлетворяют. Даже напротив: убеждаясь в повсеместном женском распутстве, он становится все более озабоченным, и тревога его нарастает.

Так на протяжении романа разворачивается и все время растет напряженнейшая дуэль Мангогула и Мирзозы. На спокойную кротость и глубокую уверенность в себе молодой женщины постоянно наталкивается раздражение султана, позволяющего себе то иронические замечания, то резкие реплики, то взрывы еле сдерживаемого недовольства.

Но недовольство это — не Мирзозой, которая ведет себя безупречно, а той двусмысленной ситуацией, в которую Мангогул по собственной же воле попал. Ему безумно хочется направить роковое кольцо на «сокровище» возлюбленной, но он каждый раз запрещает это себе, ибо считает Мирзозу вне подозрений (и только на этой вере может базироваться его любовь), а для себя недостойным — ее подозревать. И он сердится на себя, что в сердце его закрадываются подозрения,

¹ См.: *Kempf R. Op. cit.* P. 166.

сердится и на Мирзозу, что она становится их объектом. А кругом — непрерывные подтверждения неверности возлюбленных и жен, тайного разврата и открытого распутства. Это не может не волновать героя и не придавать остроты его взаимоотношениям с султаншей.

В позиции Мангогула на первых порах доминирует прямолинейный скепсис — хотя бы в этом частном и таком тонком вопросе женской верности, — подкрепляемый как бы материалистическим, а по сути дела упрощенно физиологическим взглядом на мир. Вот его мнение. «Я думаю, — восклицает он, — что сокровище заставляет женщину вытворять сотни вещей без ее ведома. И я замечал не раз, как женщина, которая воображает, что повинуется разуму, на деле повинуется своему сокровищу». Мирзоза ему возражает, настаивая на том, что женщина может быть чувствительной, т. е. подчиняться зову сердца, а не своего «сокровища». Отсюда взволнованный риторический вопрос фаворитки: «Неужели же нет ничего среднего, и женщина непременно должна быть или недоступной, или легкого поведения, или кокеткой, или сладострастной, или куртизанкой?» И затем, несколько запинаясь, но не от неуверенности в себе или смущения, а из-за явной интимности того, что она должна сказать, добавляет: «Чувствительная женщина — это та... которая любит, а между тем ее сокровище молчит, или... та, сокровище которой высказывалось лишь в пользу человека, которого она любит».

Все дальнейшее во взаимоотношениях Мирзозы и Мангогула является проверкой этой дефиниции. Сначала, и еще очень долго, это происходит путем продолжающихся проб кольца — на любительницах болонок, молодых вдовах, актрисах и т. д. И везде шаткость суждений Мирзозы становится все более очевидной. Так продолжается до заключительной главы, когда происходит последнее испытание кольца, и Мангогул обретает вновь спокойствие и счастье, убедившись в верности и искренности Мирзозы.

О верности в любви грезят и другие персонажи книги. Так, придворный Мангогула Амизатар лишь однажды встретил искреннее и сильное чувство, о котором всегда мечтал. Министр Мангогула Селим также один раз нашел подлинную любовь, отдав свое сердце Сидализе, но вскоре потерял свою возлюбленную. Когда же Селим столь же искренне и пылко полюбил Фульвию, то первая же проба кольца показала, как жестоко он обманулся.

Итак, в основе конфликта книги Дидро, как верно подметил Жак Шуйе (пожалуй, самый тонкий исследователь романа)¹, лежит противопоставление истинного и кажущегося, причем для подавляющего

¹ См.: *Chouillet J.* Op. cit. P. 79.

большинства персонажей книги подобное противопоставление оборачивается резким разоблачением. К такому разоблачению приводит не одна болтовня нескромных «сокровищ», но простой, непредвзятый взгляд на царедворцев, министров, правоведов, светских щеголей, священнослужителей, актеров, литераторов, музыкантов, ученых и т. д. В самом деле, Дидро в сатирическом обзоре людей и положений затронул очень многие стороны жизни своей эпохи, коснулся мнений и споров, живо волновавших его современников. Тут и столкновения последователей Декарта и Ньютона, Люлли и Рамо, «старых» и «новых» в литературе и театре (недаром это место книги так живо заинтересовало молодого Лессинга¹), тут беглые отклики на новые книги, научные открытия, изобретения инженеров и медиков, работы ювелиров и краснодеревщиков, портных и фармацевтов. Наверняка актуализованность повествования, т. е. его соотнесенность со временем, была еще большей: просто многие намеки нам уже непонятны, а прототипы десятков персонажей отыскиваются теперь с трудом.

В книге много говорится о нравах, и картина представляется удручающей. В этом смысле был прав Ж. Помье, увидевший в романе сатиру на нравы². Однако Дидро не был плоским моралистом. Нравам извращенным и лживым, которые он остроумно и находчиво разоблачал, писатель противопоставлял, как уже говорилось, простоту и искренность чувств, естественность человеческих отношений.

Не мог Дидро пройти и мимо королевской власти. Нападок на нее мы не найдем, критикуется в романе не сама эта власть, а ее «приводные ремни» — министры, военачальники, губернаторы провинций и т. п. Новому правлению (Мангогула — Людовика XV) противопоставляется предшествующее царствование, которое Дидро, устами Селима, позволяет себе резко осудить (см. главу пятидесятую). Но похвалы новому правлению (особенно в главе четырнадцатой, но не только там) носят вполне ощутимый привкус иронии: создатель «Энциклопедии» не очень верил в просвещенную монархию, хотя много позже и пытался содействовать ее укреплению в России.

Обратим внимание: в пародийном описании воспитания Мангогула, в самом начале романа, явственно слышны отзвуки изображения воспитания Гаргантюа. Видимо, вначале проблеме монархии Дидро предполагал отвести больше места, однако в дальнейшем он как бы уходит от этой темы, касаясь ее лишь от случая к случаю и не разрабатывая детально образ идеального монарха. Мангогул прежде всего

¹ См.: Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 308—313.

² См.: Pottier J. Diderot avant Vincennes. Paris, 1939. P. 64.

человек, а уж потом монарх, и неурядицы и несправедливости в его государстве обходят его стороной (хотя они в книге изображены подчас достаточно ярко). Если же что-либо попадает в поле зрения султана, он разрешает все проблемы быстро, мудро и справедливо.

Что касается философской стороны книги, то и тут есть свой сюжет. По сути дела в центре романа оказывается проблема опытного знания, которое, казалось бы, является надежной опорой в освоении мира, но на деле также обнаруживает свою относительность: все повторяющиеся пробы кольца все-таки всегда индивидуальны и не ведут, так сказать, к глобальным выводам, каковы, к великой радости Мангогула, предполагают всевозможные исключения. Вместе с тем нельзя не отметить ту защиту эмпирических знаний, опыта, основанного на разуме, а не на неких привнесенных извне идеях, что настойчиво проводит Дидро в своей книге. Это получит, и очень скоро, подкрепление в его последующих работах, в частности в «Письме о слепых в назидание зрячим» (1749).

Именно материалистические идеи и проблески атеизма в «Письме» (как и в «Прогулке скептика») привели Дидро в тюремную камеру. Из-за одних «Нескромных сокровищ» он там бы не оказался, как не стал бы подвергаться преследованиям из-за небольшой повести-диалога «Белая птица», созданной, видимо, почти одновременно с романом и подхватывающей его стилистику и в известной мере сюжетику. Но эта повесть, в которой опять фигурировали султаны, султанши, эмиры, одалиски и т. д., явно уступала первому роману Дидро.

Необходимо в заключение подчеркнуть значительность этого произведения в эволюции французского псевдоориентального романа. Можно смело сказать, что «Нескромные сокровища» обозначили в этой эволюции определенный рубеж. Это не был, конечно, последний роман со столь ярким использованием восточной тематики и вообще восточного маскарада. Даже напротив: эта книга Дидро, не претендуя на подобную роль, безусловно оказала воздействие на многие философские повести Вольтера — на его «Царевну Вавилонскую», «Письма Амабеда» и т. д., — не говоря уже о произведениях других авторов.

Иногда полагают, что, работая над «Нескромными сокровищами», Дидро использовал опыт Вольтера, автора философских повестей¹. Беремся, однако, предположить, что, преклоняясь перед Вольтером-философом, Вольтером-драматургом и Вольтером-историком, Дидро не знал первых произведений главы просветителей в новом для него жанре философской сказки. В самом деле, вольтеровские «Кривой крючник»,

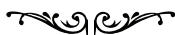
¹ См. Акимова А. Дидро. М., 1963. С. 108.

«Микромегас», «Cosi-Sancta» уже были, скорее всего, написаны, но еще ждали публикации. Был написан и «Задиг». Но его лондонское издание конца 1747 г., вышедшее к тому же под другим названием, осталось современниками незамеченным. Во Франции эта повесть Вольтера выдержала в 1748 г. два издания — они появились в июле и сентябре, т. е. после появления романа Дидро. В противном случае Дидро, сославшийся на Вольтера в сороковой главе, возможно, бросивший несколько замечаний о его трагедии «Магомет» (глава тридцать восьмая), вряд ли ограничился бы его «Генриадой» и не упомянул «Задига». К тому же не без основания считается, что «африканский автор», сочинение которого якобы Дидро и перевел с «конголезского», был все тот же Вольтер, уже опубликовавший «Историю Карла XII» и работавший (о чем было известно) над «Веком Людовика XIV». Так что не Вольтер прокладывал дорогу автору «Нескромных сокровищ», а совсем наоборот. Итак, изменения происходят. После «Нескромных сокровищ» из французской ориентальной повести и романа почти уходит эротика (ее можно отныне найти лишь в произведениях третьестепенных авторов); напротив, усиливается разоблачительный дух, в чем так преуспел Вольтер, нарастают антицерковные и антисловные мотивы. И еще. Мы отметили уже определенную жанровую трансформацию, которую претерпела традиционная гривуазная повесть (в духе Кребийона или Вуазенона) под пером Дидро — автора «Нескромных сокровищ»: рядом с веселой эротикой в ней если и не появились «чувствительные» мотивы, то был поставлен вопрос о подлинном чувстве, и эта проблематика оказалась весьма существенной не только в концептуальном, но и в композиционном плане.

Мы не хотим сказать, что этот поворот, этот сдвиг связаны с романом Дидро. Напротив: здесь Дидро уловил новые веяния и откликнулся на них своей книгой, остроумной, живой, непринужденной, занимательной, соединяющей острую сатиру с мягкой иронией и даже известной долей чувствительности, книгой, бесспорно, во всех отношениях примечательной и важной.

Первое издание «Нескромных сокровищ» вышло, видимо, в конце весны 1748 г. в двух небольших томиках. Книга была напечатана в Голландии. Она пользовалась успехом и на протяжении одного года выдержала шесть «тиражей». В 1749 г. она уже была переведена на английский. Новые издания романа появились в 1756, 1772 и 1786 гг. В конце 60-х годов, или же еще позже, Дидро написал дополнительные главы (они стали соответственно шестнадцатой, восемнадцатой и девятнадцатой), но в очередное переиздание «Нескромных сокровищ» их так и не включил; они увидели свет лишь в 1798 г.

ФРАНЦУЗСКАЯ ПОВЕСТЬ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ



Каждая литературная эпоха, каждое столетие знают свои излюбленные и наиболее характерные жанры и формы, те, которые во многом определяют лицо эпохи и входят затем в сокровищницу мировой культуры. Для французской литературы XVIII века таким жанром оказалась повесть, хотя рядом с ней создавались примечательные произведения и в иных жанрах — от короткой эпиграммы до большого многопланового романа.

Французская повесть XVIII века не только стала самым популярным и репрезентативным жанром; именно она, а не «роман классический, старинный, отменно длинный, длинный, длинный, нравоучительный и чинный», определила судьбы прозы. А в это столетие художественная проза, беллетристика, впервые выдвинулась на первое место в литературе, чтобы не утратить это место уже никогда. И в этом смысле век оказался переломным: не только решительно менялись литературные оценки и вкусы, менялось само понимание литературы, в частности понимание ее задач и состава.

Иначе и не могло быть в эпоху Просвещения. Восемнадцатое столетие, «до срока» завершившееся знаменательными событиями Великой французской буржуазной революции 1789—1792 годов, было временем глубочайшего кризиса феодально-религиозного сознания, вообще всего «старого порядка» со всеми его обычаями, воззрениями и установлениями. И одновременно — временем небывалого подъема буржуазно-демократической идеологии, смело вступившей в борьбу с феодализмом. Передовая идеология эпохи проявляла себя во всех сферах, ведя наступление на все отживающее и реакционное, на все тормозящее движение вперед, будь то обветшалые философские или научные взгляды, литературные вкусы или житейские нормы. Просветители ратовали за развитие передовой науки и культуры, за их распространение в широких слоях общества. Уже одно это

придавало их деятельности революционный характер. Представители передовой идеологии — писатели, ученые, мыслители (всех их тогда называли философами) — не просто разрушали, борясь со старым и реакционным, но и созидали; они выдвинули немало смелых гипотез во всех областях — от чистой науки до самой прагматической, прикладной философии и политики.

У просветителей были могущественные и коварные враги. Они вели с философами неустанную и ожесточенную борьбу, действуя словом и делом: печатая порой очень хлесткие и остроумные антипросветительские памфлеты, но чаще просто конфискуя и запрещая передовые книги, бросая в тюрьмы их авторов и издателей. Но приостановить или задуть просветительское движение силам старого порядка не удалось. Напротив, оно росло и крепло, став к середине столетия доминирующей идеологией как в самой Франции, так и за ее пределами. Просветительство приобрело такой размах и пользовалось столь непрекращаемым авторитетом не только потому, что все почти написанное философами было отмечено дерзкой смелостью мысли и притягательной новизной, но в еще большей мере благодаря той блестящей литературной форме, в которую просветители умели облекать свои сочинения.

Просветительство нуждалось в литературных жанрах и формах не просто оперативных, но непременно живых, доходчивых и даже веселых. Остроумие, легкость и краткость почитались первейшими достоинствами любого литературного произведения. И просветительство создало новые жанры, отвечающие этим требованиям. Так появился жанр остроумного язвительного памфлета, стремительного и непринужденного философского диалога, пародийного псевдоученого трактата или сатирического послания, и повести. Она тоже, как правило, бывала увлекательной, ироничной, шутливой. Но развлекательность отнюдь не была ее единственной задачей. Повесть XVIII века, как и все искусство того времени, была идеологична и тенденциозна. Как мы помним, просветительство наложило на духовную жизнь своей эпохи неизгладимый отпечаток. Поэтому философичность, иногда глубокая и органическая, иногда же поверхностная и показная, стала почти обязательным качеством прозы столетия. Ведь повести писали тогда не одни просветители. Да и в просветительстве были разные течения — и умеренное, и радикальное. К тому же оно прошло в своем развитии несколько этапов.

Несколько этапов можно выделить и в эволюции жанра повести.

Родилась она в основном не путем разбухания новеллы, широко представленной во французской литературе начиная с эпохи

Возрождения, а в результате эволюции романа. Старый многотомный (и многогеройный, многособытийный) роман, по самой своей структуре открытый для всевозможных продолжений и дополнений, не то чтобы сходил со сцены, но оттеснялся романом нового типа, по объему в достаточной мере компактным, а по существу очень стремительным и оперативным, острым по сюжету и по своей проблематике. Если старый роман обычно издавался в виде внушительного числа томов (они соответствовали «книгам» или «частям» такого романа), то новый нередко таким томиком и ограничивался. Это сжимание формы преобразовывало, конечно, структуру произведения, но не отражалось на его содержании: становясь небольшим по размеру, роман продолжал обращаться к большим проблемам действительности.

Рядом с этим уже достаточно компактным романом появилась повесть. В отличие от романа она была не просто меньше по объему (а потому повествование в ней было более сжато и сконцентрировано), но использовала и иные приемы разработки сюжета: повесть не знала ретардаций, боковых линий, возвращений вспять, вставных историй, едва связанных с основной фабулой. Набор персонажей у повести был, естественно, меньше, их характеры, их портреты намечены более лаконично и скупо. Вместе с тем повесть не превращалась в рассказ, в новеллу, посвященную какому-то одному примечательному эпизоду, событию, происшествию. В повести, даже очень небольшой по размеру, временная протяженность действия была достаточно большой: перед читателем проходила чуть ли не вся жизнь героев, по крайней мере ее значительная, самая важная часть.

В рассматриваемую нами эпоху эти небольшие произведения не имели специального жанрового определения, их чаще всего называли все так же — романами. Впрочем, применялись термины «история» и «сказка», а иногда, хотя и редко, — «новелла». Термин «сказка» употреблялся чаще всего. Но он был двусмыслен: он указывал и на «сказочность», фантастичность произведения, и на его «сказовость», то есть повествовательный характер.

«Сказки» писались на всем протяжении столетия. Но их появлялось особенно много в середине и второй половине века, когда просветительское движение приобрело особый размах. К восточным иносказаниям — и как раз в жанре повести — просветители прибегали весьма охотно. В этом, конечно, была и дань моде, было использование привычного и всем понятного языка. Но не только; обращение писателей-просветителей (Монтескье, Вольтера, Дидро, Руссо и др.) к восточному колориту было достаточно многообразным и открывало перед ними

немалые возможности, позволяло рисовать совсем иные нравы и порядки, резко отличные от европейских. Такое сопоставление и противопоставление обычно оборачивалось у просветителей осуждением европейских обычаев и морали. Восточная экзотика служила писателям средством острого изображения опять-таки европейской цивилизации, на этот раз увиденной глазами человека иной расы, иной системы взглядов, иного воспитания. Структура восточной сказки дала повести и некоторые приемы разработки сюжета: не только обильное введение феерического, чудесного, но и линейное развертывание интриги — в частности, столь типичный для волшебной сказки и для повести XVIII века мотив путешествия героя, в ходе которого он сталкивается с неожиданными препятствиями, попадает в сложные ситуации, становится жертвой непредвиденных обстоятельств. Наконец, экзотический колорит бывал часто просто иносказанием, аллегорией — опять-таки заостренным, гротескным изображением современных писателям обычаев и порядков. Облаченная в восточные наряды, европейская действительность предстала перед читателями как бы в обнаженном виде: то, что в своей привычной форме не так бросалось в глаза, в маскарадном костюме выглядело вызывающе глупо.

Все эти характерные черты французской повести XVIII столетия сложились не сразу. Тот тип повести, который мы гипотетически описали, наиболее полно представлен во второй трети века, особенно в творчестве Вольтера. Первая же треть столетия отмечена большим разнообразием и пестротой в области этого жанра. Здесь мы можем выделить по крайней мере четыре или даже пять типов повести. Это, например, философская повесть, написанная на псевдоисторический или мифологический сюжет и во многом использующая стилистику классицистической прозы. Это, затем, повесть приключенчески-авантурная, рассказывающая о всевозможных превратностях судьбы, обрушивающихся на героев, о характерах пылких и увлекающихся, о чувствах необузданных и горячих. И рядом с этим типом повести — совсем иной: не столько рассказ о событиях, сколько тонкий психологический этюд, анализ чувств изменчивых, прихотливых, капризных. Порой это бывали тоже чувства сильные, но чаще они оказывались продиктованными светским тщеславием либо откровенной скукой. И одновременно появляется повесть бытовая, рисующая события повседневные, чувства — самые обыденные, персонажей — вполне заурядных. И наконец — это повесть-сказка, во многом связанная с эстетикой и стилистикой рококо.

О рококо следует сказать особо, так как его отдельные приметы дают себя знать на всем протяжении столетия, а многие стилистические приемы широко используются и такими писателями, как Вольтер, Монтескье или молодой Дидро.

Стиль рококо — и в живописи, и в прикладном искусстве, и в литературе — характеризуется подчеркнутой легкостью и изяществом. При всей нарочитости и даже акцентированности этих качеств они для рококо глубоко органичны и вытекают из сущности этого стиля. Причем эти легкость и изящество находятся в стиле рококо на грани легковесности и манерности. Так, красота оборачивается красотостью, а изящество — грациозностью. Для рококо типично эстетическое восприятие жизни, но восприятие неглубокое: не ее значительных проявлений, а беглых, порой даже случайных эпизодов; при этом жизнь предстает не как целостная широкая картина, а как цепь мимолетных впечатлений, не только внешне красивых, но и непременно острых, дразнящих. Все это придало искусству рококо откровенно игровой характер. Отсюда такое пристрастие к всевозможным переодеваниям и маскарадам, к нарочитым галантным утопиям. Свойственный рококо культ внешней красоты, интерес к незначительному и мимолетному, трактовка жизни как своеобразной иллюзии не исключали сатирических мотивов. Гедонизм рококо предполагал как погоню за наслаждениями, так и демонстративный отказ от общепринятых моральных норм. Это оборачивалось не только тонким эротизмом, гривуазностью, но и показной антиклерикальностью. Стиль рококо был самым типичным для первой половины и середины XVIII века, особенно полно он выявил себя в прикладном искусстве и самом образе жизни этой эпохи. В литературе рококо также затронуло лишь стилистику — если, конечно, понимать ее достаточно широко (и как выбор темы, и как особенности ее трактовки). Но языком рококо, живым, остроумным, полным иронии, полупристойных намеков, пользовались едва ли не все писатели того времени. Лишь во второй половине столетия гривуазная легкость рококо стала уступать место чувствительности и предромантическим фантазмагориям.

Но вернемся к основным этапам эволюции повести. Середина века — это время безраздельного господства той разновидности жанра, которую столь плодотворно разрабатывал Вольтер. Он придал жанру повести философский дух. И все стали тогда сочинять философские повести — впрочем, не всегда так же талантливо и оригинально, как фернейский патриарх.

И наконец, последняя треть века. Здесь вновь перед нами разнообразие и пестрота. Продолжает существовать повесть философская. Появляется повесть сентименталистская и предромантическая. Вновь расцветает повесть бытовая. Наконец, Дидро в своих замечательных повестях создает произведения, не имеющие аналогов в этом столетии и как бы предвещающие будущее.

Таковы три основных этапа эволюции французской повести XVIII столетия. Теперь перейдем к конкретным произведениям и их создателям.

На пороге XVIII века пишет свою повесть «Приключения Аристоня» известный церковный деятель, философ и писатель Фенелон. Странник классицизма, знаток, переводчик и истолкователь литературных памятников античности, Фенелон создает в этой повести своеобразную поэму в прозе, пронизанную ощущением духа Древней Эллады. Пластичная, сдержанная проза Фенелона скупыми средствами передает и свежесть приморского бриза, и томительный зной южного лета, передает краски, звуки, запахи, типичные для островов, разбросанных в Эгейском море, передает атмосферу тамошней жизни, специфику античного мироощущения. Своей словесной тканью и своими идеями повесть Фенелона еще ориентирована в прошлое. Именно в этом прекрасном историческом далеке ищет писатель созвучные его настроениям идеалы. Это повесть-притча, проповедующая простые, но возвышенные предпосылки прекрасного человеческого существования — справедливость и благородство, великодушные и истинную дружбу. Но также — душевную уравновешенность, довольство малым, уединенную жизнь. И вот что примечательно: сходные мотивы мы встретим затем и в других повестях XVIII столетия, и у Вольтера, и у Монтескье, и у Буффлера, и у Бернарден де Сен-Пьера. Тем самым Фенелон оказывается предшественником, если не создателем, жанра философской повести. Но у него она еще лишена свойственной ей позже сатиричности, боевого, наступательного духа, язвительной иронии и дерзкого озорства.

Повесть Фенелона довольно одинока на фоне литературы начала столетия. Напротив, повесть авантюрно-приключенческая представлена большим числом произведений. В этой разновидности жанра работали очень многие писатели, в том числе и Лесаж, прославленный автор романа о Жиль Блазе.

Как и темы многих других своих произведений, тему повести-новеллы «Мщение, не осуществленное из-за любви» Лесаж (1668—1747) заимствовал у испанцев, в данном случае у писателя XVII века

Кастильо-и-Солорсано. В этой повести Лесаж обращается не только к испанской тематике, но и к историческому сюжету, что было типично для французской литературы второй половины XVII века, с традициями которой Лесаж оставался связан на протяжении всего своего творческого пути. Историческая тематика привлекала и современников Лесажа, но в целом для первой трети XVIII столетия она не была характерна: изображение современной писателям жизни или аллегории в псевдовосточном духе увлекали их в значительно большей мере, чем жизнь прошлых эпох. В повести Лесажа, однако, не очень много исторических реалий (историзм ее условен), но немало остросюжетных положений. Событийная сторона повести достаточно разработана, тогда как характеры персонажей — дона Энрике и доньи Элены — довольно схематичны. В переживаниях героини, полубившей невольного убийцу своего мужа (ситуация, не раз встречавшаяся в литературе до Лесажа), не столько мало убедительности, сколько мало глубины, мало трагизма, борения страстей.

Напротив, мы находим их в избытке в повестях аббата Прево, который в 30-е годы также увлекся авантюрным жанром. Его повести, небольшие по размеру, но очень насыщенные событиями, созданы вскоре после появления «Манон Леско» и предваряют роман «История одной гречанки» (1740), этих бесспорно лучших произведений писателя.

Всевозможные приключения, связанные с любовными авантюрами, изображал в своих ранних произведениях, созданных до начала 20-х годов, и молодой Мариво. В его творческом наследии жанр короткой повести не занимает большого места. Поэтому весьма примечательным произведением стала маленькая повесть Мариво «Письма, повествующие о некоем походе», открывающая его книги 20-х годов. Она, бесспорно, знаменует собой переход писателя к новой творческой манере и заставляет предчувствовать будущего автора любовно-психологических комедий и романов. В этой повести, впрочем, почти нет тонкого анализа любовных переживаний, нет изображения своеобразной «метафизики» любви, чем будут отмечены следующие произведения писателя. Здесь Мариво в движениях сердца и в любовных отношениях усматривает лишь нечаянности, «сюрпризы». Сама же повесть анализирует не большое и глубокое любовное чувство, а ту подделку под любовь, ту игру в любовь, которой столь охотно предавались представители светского общества. Все те хитроумные, а по сути дела довольно примитивные, любовные уловки, о которых толкуют в повести две дамы и о которых размышляет подслушивающий их беседу молодой человек, будут затем

вскрыты и осуждены как в комедиях и в «Жизни Марианны» Мариво, так и в таких романах, как «Заблуждения сердца и ума» Кребийона-сына и «Опасные связи» Шодерло де Лакло. Таким образом, в этой повести Мариво подвергает анализу лишь одну разновидность любовного чувства — любовь-тщеславие.

Точно такая же любовь владеет сердцем и героини небольшого рассказа-диалога Кребийона «Сильф». Этот самый талантливый представитель стиля рококо во французской литературе первой половины и середины XVIII века в таких своих романах, как «Танзай и Неадарне» или «Софа», изображал современное ему общество сатирически-едко, но непременно в псевдовосточном одеянии. Но в романе «Заблуждения сердца и ума», как и в «Сильфе», он нарисовал правдивые портреты представителей высшего света уже без восточной мишуры. Полемизировавший с Мариво, но и учившийся у него психологическому анализу, Кребийон и в романе, и в живом стремительном рассказе-диалоге показал бездушие и холодность тех страстей, которые столь легко находят пристанище в сердцах представителей посвященного и скупающего света.

Страсти сильные и порывистые или, напротив, холодные и расчетливые владеют героями Лесажа и аббата Прево или Мариво и Кребийона. Совсем с иными персонажами сталкиваемся мы в цикле маленьких повестей, опубликованных в середине 30-х годов графом де Кейлюсом (1692—1765) под общим названием «История кучера Гийома». Здесь перед нами сатирические зарисовки нравов состоятельных парижских буржуа, их слуг, их духовных наставников — сластолюбивых и меркантильных светских аббатов. Важны здесь не только совершенно новый жизненный материал (отметим, что одновременно с книжкой Кейлюса появился роман Мариво «Удачливый крестьянин», сходный с ней своей тематикой), но и принятая автором точка зрения на изображаемое, и связанная с этим манера изложения. Все события, о которых рассказывается в повести, увидены глазами простого, малограмотного, но смышленного и наблюдательного кучера, и повествование ведется от его лица. Так в литературу входит язык парижской улицы, грубоватый, но меткий. В повестях немало забавных бытовых деталей, комичных ситуаций и т. д., но вряд ли можно свести эти произведения Кейлюса к так называемому бытовому реализму, тем более к бытописательству. В повестях этих немало сатирических мотивов, разоблачения ханжества, причем сила этого разоблачения лишь увеличивается оттого, что обо всем низком и лицемерном рассказывает простой человек из народа.

Интересно отметить, что Кейлюс вслед за Мариво прибегает к приему «двойного регистра»: события в повестях увидены и восприняты простым молодым парнем, который не очень-то давно обосновался в Париже; но одновременно это воспоминания уже немолодого человека, преуспевающего в жизни, научившегося грамоте и описывающего на досуге забавные историйки, приключившиеся с ним в молодости.

В первой половине столетия была очень популярна повесть-сказка, связанная со стилистическими тенденциями рококо. Наиболее яркими представителями этой галантно-эротической разновидности жанра были такие писатели, как Дюкло, Вуазенон, Фромаже, Ла Морльер и многие другие. Все они вслед за Кребийоном отдавали предпочтение прельстительному восточному маскараду.

Как и полагалось галантной сказочке, произведения Вуазенона и других писателей, работавших в этом жанре, были нередко насыщены эротическими иносказаниями, находились на грани пристойности (например, остроумная озорная повесть Вуазенона (1708—1775) «Султан Мизапупф и принцесса Гриземина»). Нередко комический эффект и строился на близости этой грани, но делалось это с большим изяществом, легкостью и шутливостью. Подобные повести (например, «Зюльми и Зельмаида» Вуазенона) несли в себе немало иронии не только по адресу изображаемой иносказательно действительности, но и самого метода повествования. Так, все превращения героев этой повести, все чудесные препятствия, которые они вынуждены преодолеть, все встречаемые на их пути кудесники, феи и т. п. изображены с большой долей иронии и комизма. Стиль рококо предполагал и неприкрытое самопародирование.

В повестях этого типа, в том числе и у Вуазенона, существенным было как отработка ироничного и острого языка иносказаний, так и прямые сатирические выпады, направленные в носителей ретроградной морали — ханжей всяческого рода, псевдоученых и кичливых носителей громких титулов. Можно найти здесь и образ идеального монарха, как его воображали представители умеренного крыла просветительства, — монарха справедливого, доброго и жизнерадостного. Тут нет ничего неожиданного: такие писатели, как Дюкло или Вуазенон, нередко дружили с просветителями, посещали с ними одни и те же салоны, бесспорно впитывали их идеи. Показательно другое. Стиль этих писателей, их повествовательные приемы, сам разрабатывавшийся ими жанр сатирически-гривуазной сказочки оказался тем материалом, из которого просветителями был создан самый яркий, самый острый жанр их художественной прозы — жанр философской повести. И вот что по-

лезно отметить: когда в середине 40-х годов просветители начали создавать свои первые ироничные и веселые сатирические повести-сказки, жанр сказочки рококо стал стремительно сходиться на нет.

Монтескье, Вольтер и Дидро обратились к жанру философской повести, построенной на иносказаниях, на использовании восточного колорита, почти одновременно. Но если в творческом наследии первого и третьего этот жанр не занял большого места, то у Вольтера он получил блистательную разработку и, собственно, вылился в наиболее законченные и совершенные формы жанра. При этом ни одна повесть Вольтера не повторяет другую — напротив, внешне они необычайно пестры. Мы находим тут и волшебную сказку («Задиг», «Мир, каков он есть»), и короткий репортаж («История путешествий Скарментадо»), и философский диалог («Уши графа Честерфилда»), и притчу («Белый бык»), и псевдопереписку («Письма Амабеда»), и научно-фантастическое повествование («Микромегас»). Но за этим многообразием скрывается объединяющее все эти произведения начало — философская проблематика. Ставя в центр повествования ту или иную этическую, философскую, политическую проблему, Вольтер как бы делает ее основным «героем» повести. При этом подлинными героями обрисовываются нарочито схематично и даже условно; ведь их задача — на собственном опыте проверить истинность или ложность философской системы, суммы взглядов, расхожих представлений. Вне этой проверки они просто не существуют. О них самих рассказывается намеренно бегло и бесстрастно, а то и с большой долей иронии. Схематичность повествования, его нарочито убыстренный ритм, выдвигание на первый план той или иной философской проблемы не исключают, а, напротив, предполагают широкое изображение действительности. Иносказания и аллегии не мешали писателю показать конкретные воплощения зла, с которыми он вел борьбу. Это определило и сатирическую остроту вольтеровской повести, ее разоблачительный характер. К этому можно добавить, что критицизм повестей Вольтера, конкретность его сатиры усиливались по мере развития жанра философской повести в его творчестве. Им принадлежит не только центральное (хотя бы хронологически) место в развитии этого жанра, но и место вершинное. «Тягаться» с Вольтером могли бы Монтескье, Дидро или Руссо, но в их наследии жанр философской повести-сказки почти случаен.

Монтескье написал свою философскую повесть во второй половине 40-х годов, возможно, еще не будучи знаком с аналогичными произведениями Вольтера. В «Арзасе и Исмении» события отнесены к отда-

ленным временам Бактрианы и имеют за собой реальную историческую основу. Но на эту канву нанесены увлекательнейшие и неожиданные приключения молодых любовников, которые немало претерпевают ударов судьбы; им приходится скрываться, избегать погони, менять одежду и т. д. Но любовь их столь сильна и чиста, что помогает им преодолевать все препятствия. Однако все эти захватывающие похождения Арзаса и Исмении мало связаны с философской основой повести. Лишь в конце ее, когда все случайности и невзгоды оказываются позади, писатель, автор «Духа законов» (1748), излагает свое представление об идеальном монархе. Между тем представления эти во многом прекраснодушны и утопичны; Арзас, став царем, стремится везде устанавливать мир и справедливость, заботится о подданных, свято чтит старые законы, сторонится опасных новшеств и окружает себя мудрыми и бескорыстными советниками, с чьей помощью и управляет государством. Нельзя не отметить, что повесть Монтескье уступает сатирической остроте его же «Персидских писем» или повестей Вольтера.

Повесть молодого Дидро «Белая птица» (1749), как и его роман «Нескромные сокровища» (1748), примечательна как талантливое использование восточных мотивов и форм, сквозь которые начинает пробиваться очень острая политическая сатира: все эти султаны и визири и их окружение — не что иное, как иносказательное изображение французского высшего общества, его нравов, сплетен и скандальных происшествий.

В написанной Руссо сказке «Королева Причудница» больше философичности и, что следует отметить, легкости и живости повествования. Рядом с остроумной сатирой на придворные порядки в повести присутствует несомненная ирония по поводу столь популярного в то время восточного колорита, вообще самого жанра философской сказки. Показательно, что публикация «Королевы Причудницы» предварялась небольшой заметкой «от издателя» (ее автором, видимо, был сам Руссо), где говорилось, что «эта маленькая сказка была написана давно, как своеобразный вызов. Дело заключалось в том, чтобы попробовать сделать сносную сказку, и даже веселую, без интриги, без любви, без брака, без шалостей». Впрочем, у писателя получилось совсем иное: в его сказке есть и интрига, и любовь, и брак, и шалости. Но главное, в «Королеве Причуднице» отразились политические воззрения Руссо, его глубокий скепсис по поводу монархических иллюзий многих просветителей.

Повесть Руссо написана вполне в традициях иронического скептицизма Вольтера, и можно сказать, что Жан-Жак этот своеобразный

«экзамен» выдержал — философская повесть-сказка у него получилась. Но автор «Королевы Причудницы» обратился вскоре к жанру большого многопланового проблемного романа, совершив подлинный переворот в литературе. После появления «Новой Элоизы» (1761) воздействие идейных и художественных принципов Руссо стало не менее сильным, чем влияние Вольтера. Впрочем, «чувствительность», которую иногда не вполне точно отождествляют с руссоизмом, начала проникать в литературу, и в том числе в жанр повести, так сказать, до Руссо, в чем можно убедиться на примере творчества Буфлера и особенно Мармонтеля.

Так, в очень популярной в свое время повести Буфлера (1738—1815) «Алина, королева Голконды» (1761) начало соответствует гривуазно-сатирическим традициям Вольтера, но затем, исподволь, рассеянной и бездушной жизни света, его треволнениям и сомнительным радостям начинают противопоставляться иные и достаточно четко сформулированные идеалы — довольство малым, единение с природой, скромная жизнь трудами своих рук. «Алина, — заключает рассказчик, — научила меня находить отраду в легком труде, в кротких размышлениях, в нежных движениях души». Но в отличие от вольтеровского Кандида герой Буфлера не испытал всей бездны злоключений, его отшельничество почти никак не мотивировано; тем самым философская основа повести довольно слабо связана с ее событийной стороной.

Попытку создания нового варианта утвержденного Вольтером жанра сделал его ученик Жан-Франсуа Мармонтель. Первые из его «Моральных повестей» появились уже в 1758 году, то есть еще до «Кандида». И в них, и тем паче в более поздних было очень мало от подлинно вольтеровских традиций. Мармонтель умел рассказывать живо и занимательно. Но в еще большей степени — чувствительно. Так, из тонко эротической новеллы Кребийона-сына «Сильф» он сделал не лишнюю игривости, но скорее чувствительную, чем чувственную повесть «Муж-сильф», где находчивый супруг прибегает к забавному маскарладу, чтобы добиться взаимности у своей жены-сумасбродки. Рискованность ситуации в известнейшей маленькой повести Мармонтеля «Аннетта и Любен» разрешается в финале вполне благопристойно. Вообще для писателя типичны счастливые развязки: его взгляд на мир оптимистичен, ибо он верит в торжество добра в человеческом сердце, полагая, что для того, чтобы быть счастливым, достаточно быть добрым. Наивный руссоизм Мармонтеля, совершенно лишенный социальной остроты автора «Новой Элоизы», не мешал писателю правдиво изобразить современную ему действитель-

ность, особенно нравы общества (как аристократического, так и средней буржуазии). Характеры же его персонажей нередко бывали схематичными, а их переживания — надуманными и неправдоподобными.

Начиная с 60-х годов у многих писателей нравоучительность, подчас оборачивающаяся чувствительностью, нередко вытесняла из повести острую философскую проблематику (этого не избежал и Вольтер в написанной в 1764 году повести «Жанно и Колен»). Жанр философской повести заметно деградировал, распадался (но не у Вольтера!). Произведения Мармонтеля, г-жи де Тансен («Несчастия любви»), г-жи Рикобони («Письма мистрис Фанни Батлер» и др.), Лоззеля де Треогата, Флориана и многих других описывали переживания трогательные, героев легкоранимых, ситуации, казалось бы, острые и неразрешимые. Но конфликты эти были лишены социальной подоплеки, поэтому они в конце концов распуывались; даже если некоторые герои погибали, начала доброты, самопожертвования, великодушия побеждали.

Подобной чувствительностью пронизаны многие произведения популярного во второй половине века писателя Бакюлара д'Арно (1718—1805). Он, казалось бы, задался целью рассказать, как трогательно переживали и любили чуть ли не на протяжении всей истории человечества — от Древней Греции и Рима, Средневековья, эпохи Возрождения до современных писателю десятилетий. Однако этот исторический маскарад был, конечно, лишен подлинного историзма: персонажи д'Арно, рядились ли они в римские тоги, средневековые латы или камзолы времен английской революции, оставались современниками писателя, скромными буржуа середины XVIII столетия. Так, в повести «Люси и Мелани» время действия отнесено к первой трети XVI столетия, но подлинной картины этой своеобразной эпохи в книге, естественно, нет. Это взволнованный и трогательный рассказ о соперничестве двух сестер, страстно полюбивших одного и того же юношу. Причем соперничают они скорее в великодушии и самоотвержении, чем в любви. В результате все героини страдают и, сломленные этими непосильными переживаниями, расстаются с жизнью. Д'Арно, видимо, полагал, что переживания его героев сложны и глубоки, под стать переживаниям героев Прево. Однако кажущаяся сложность этих переживаний лишена психологических мотивировок и тем более — социальной обусловленности. Все это лишь красивые страсти, о которых мечтают в часы досуга добропорядочные мещаночки. Не приходится удивляться, что последним трогательные повести Бакюлара д'Арно очень нравились, да, наверно, и не только им: таковы были вкусы тех десятилетий.

Трогательная, чувствительная повесть остается популярной практически до конца столетия, но в последнюю треть века мы сталкиваемся во французской литературе и с иными типами повести. Жанр повести бытовой успешно разрабатывал неутомимый Ретиф де Ла Бретон (1734—1806). Он писал многотомные романы, а также огромные циклы новелл и повестей. Об очень разных судьбах рассказывается здесь; Ретиф вводит своего читателя в дома горожан, повествует об их нелегкой жизни, о страстях, бушующих под этими внешне благопристойными кровлями, о преступлениях, там совершаемых. Показательно, что в маленькой повести «Монахиня поневоле» он разрабатывает тему, волновавшую многих в его время, — насильное заточение девушек в монастыри по воле их семей было повсеместным явлением. Страстный монолог Доротеи, обличающей варварский обычай, звучит в повести очень сильно. Но писатель в значительной степени снижает разоблачительный пафос своего произведения: у него несчастные девушки оказываются жертвами не меркантильных расчетов их близких, не социальных установлений, а лишь парадоксальной ненависти их матерей. Ненависть матери к Элеоноре, героине повести, Ретиф, впрочем, объясняет психологически: девушка была плодом преступной любви — правда, затем прикрытой законным браком, — но страстная и непоследовательная мать так и не смогла простить ребенку пережитых из-за нее унижений.

Задолго до Ретифа к этой же теме, как известно, обратился Дидро, но его роман «Монахиня», значительно более глубокий, смелый и правдивый, чем повесть Ретифа, еще не был известен широкой публике (лишь в 1780 году он появился в рукописном журнале Гримма и Мейстера «Литературная корреспонденция»).

В 70-е годы Дидро вновь обратился к жанру повести, но созданные им произведения уже ничем не напоминали его повесть-сказку «Белая птица». Теперь писатель решительно отказывается от сказочных аллегорий и иносказаний, вообще от литературного вымысла, от условностей, демонстративно назвав одну из своих повестей «Это не сказка». Не без основания полагают, что в этой повести, как и в двух других («Два друга из Бурбонны» и «Г-жа де Ла Карлиер»), писатель строго следовал жизненным фактам — следовал в значительно большей степени, чем в романе «Монахиня», где реальное событие послужило лишь отправным пунктом для создания книги. Между тем здесь важно не соответствие изображаемого в повести действительно случившемуся в жизни Дидро и его знакомых, а то, как писатель создает иллюзию реальности, то есть те повествовательные приемы, к которым он прибегает.

Стало общим местом утверждение о том, что своими повестями (а также романом «Жак-фаталист») Дидро предвосхищает реалистическое искусство XIX века. И дело здесь не только в жизненности изображаемых писателем ситуаций, а в глубокой правдивости его героев, в верном соотношении в их характерах личностных черт и черт, обусловленных их общественным положением, их средой. Последние черты не только не доминируют в героях Дидро, но, напротив, постоянно приходят в столкновение с врожденными качествами души. Так, Оливье и Феликс, два бедняка из Бурбонны, противопоставляют свою взаимовыручку и бескорыстную дружбу корыстному и эгоистическому обществу. Лишь этим выходцам из народа свойственны неколебимая преданность и самоотречение.

Тема человеческого эгоизма с особой силой решена Дидро в повести «Это не сказка», недаром восхищавшей Бальзака. Г-жа Реймер — это не новый вариант Манон Леско, в ней нет необъяснимой импульсивности и непоследовательности Манон. Ее характеризует не неодолимое легкомыслие, а бессердечие. Поэтому в своей жажде наживы она ничем не жертвует и ничего не теряет. Поэтому же она лишена и какой бы то ни было рефлексии. Иным предстает во второй части повести Гардейль. Этот бездарный ученый-компилятор безжалостно эксплуатирует мадемуазель де Ла-Шо, которая выполняет для него всю необходимую черновую работу. Но вот связь их возникла не из корыстных расчетов Гардейля; и порывает он с девушкой совсем не тогда, когда перестает нуждаться в ее помощи. Натура не столько расчетливая и эгоистическая, сколько холодная и неблагодарная, Гардейль не ведает сострадания и жалости. Дидро настаивает на жизненности подобных ситуаций, полагая, что в сочиненном романе могло бы быть и иначе, но в правдивой повести, точно воспроизводящей действительность, бывает именно так.

Не мнениям света, а его неписаным законам противопоставляет себя г-жа де Ла Карлиер, проповедующая жесткую нравственность, которая оказывается не просто чрезмерно жестокой, но и во многом антигуманной. В этой повести погибают все: и легкомысленный Дерош, испорченный привычными шалостями светской жизни, и его принципиальная жена, и их ребенок, отторгнутый от материнской груди. Умирает и мать г-жи де Ла Карлиер, и ее брат, сраженный вражеской пулей в первом же бою. Все это записывается на счет Дероша. Но недаром эта повесть Дидро носит в некоторых публикациях иное, более пространное и, если угодно, концептуальное название: «О непоследовательности общественного мнения о наших частных пос-

тупках». Кто же здесь судит непоследовательно? Не Дерош, не г-жа де Ла Карлиер, а общество, конечно. Но и сами герои повести. Дерош — не посчитавшись с данной жене клятвой. Она — слишком однозначно требуя ее выполнения. Собеседники (вся повесть разворачивается как разговор двух друзей, обсуждающих во время прогулки печальную историю Дероша и его жены) находят и другой выход — менее трагичный и куда более привычный для нравов эпохи. По их мнению, если не подлинное семейное счастье, то хотя бы семейный мир можно было бы сохранить. Этого не получилось. Не получилось прежде всего из-за цельности характера г-жи де Ла Карлиер, не только чуждой спасительной относительности светской морали, но и — как раз из-за этого — не способной ни на снисхождение, ни на компромисс. Совсем не случайно Дидро в своем «Добавлении к «Путешествию» Бугенвиля» называет шевалье Дероша и г-жу де Ла Карлиер «несчастливыми из-за пустяков». «Пустяками» же оказываются здесь и мнение света, и собственная прямолинейность; и то, и другое может приносить несчастье и убивать. Образ героини повести выходит за рамки своей эпохи, он предвосхищает многие женские образы литературы следующего столетия (времени романтизма) — цельные в своей страсти, но и в чем-то ограниченные ею.

Повествовательная манера Дидро обнаруживает в писателе смелого новатора и не имеет в его столетие иных precedентов. Повествование разворачивается в повестях Дидро сразу на нескольких уровнях: в нем выделена собственно авторская речь (в одном случае это некая молодая дама рассказывает в письмах историю двух друзей из Бурбонны, в другом сам Дидро обращается к читателю и одновременно к своему собеседнику, обсуждая способ подачи материала и сообщая обстоятельства рассказывания повести, в третьем — опять-таки два собеседника в непринужденном живом разговоре продвигают вперед сюжет); речь некоего слушателя-собеседника писателя, который вступает с ним в спор, соглашается, досказывает за него то, что оказывается ему известным; наконец, речь персонажей, которая представлена в повестях широко и служит средством характеристики героев. Это придает повестям Дидро своеобразную объемность: в звучании разных голосов, а следовательно, и разных оценок событие оказывается увиденным одновременно с нескольких сторон, по крайней мере под несколькими разными углами зрения. Все это сообщает повествованию Дидро полифоничность. Но главное, чего с успехом добивается писатель, — это полнейшая иллюзия жизненной правды. Повести Дидро — это не сказки, это куски жизни; отсюда и их известная фрагментар-

ность, незавершенность, какими обычно бывают подлинные непосредственные человеческие рассказы о действительно случившемся.

Опыты Дидро в жанре повести, как можно было убедиться, стоят совершенно особняком в общей эволюции этого жанра на протяжении столетия. Никого не повторяя и никому не подражая, Дидро не имел здесь и последователей; влияние его обнаружилось лишь в следующем веке в реалистическом искусстве Стендаля и Бальзака.

В последнюю треть столетия в развитии жанра повести ощущается мощное воздействие двух литературных направлений, во многом определивших лицо этих десятилетий, — сентиментализма и предромантизма. Наиболее яркой фигурой нарождающегося предромантизма по праву считается Казот (1729—1792). Впрочем, помимо небольшого романа «Влюбленный дьявол», где предромантическая фантастика получила бесспорно талантливое и интересное воплощение, Казот писал повести и в ином духе. Его восточные сказки, в том числе и «Красавица по воле случая», лишены сатирической остроты философских повестей Вольтера и других просветителей. Эти произведения Казота можно воспринять просто как пародию на ориентальный жанр, если бы писатель не вкладывал некий мистический смысл в забавное повествование о смешных превращениях отвратительной старухи в ослепительную красавицу и т. д.

Незамысловаты и простодушны, напротив, маленькие повести Флориана (1755—1794), созданные в середине 70-х и в 80-е годы. Каждая из них «привязана» к конкретной стране, что помогает выявить национальные черты характера их героев. Однако это в большей мере обуславливает тип конфликта, чем детерминирует поведение персонажа. Флориан умело концентрирует действие вокруг одного доминирующего события, хотя временная протяженность его повестей достаточно велика. Он стремится избежать навязчивого морализаторства, чем отличались столь многие произведения столь многих его современников. Морализаторство подменяется в повестях Флориана чувствительностью, что неизбежно реализуется в эффектных сценах непредвиденных встреч, неожиданных узнаваний и т. п. Не приходится говорить, что добро в этих повестях, как правило, торжествует, добродетель и долготерпение — вознаграждаются. Все это указывает на приверженность Флориана идеям и стилистике сентиментализма.

Видным представителем этого направления был Бернарден де Сен-Пьер (1737—1814), автор прославленного романа «Павел и Вергиния» (1787). Писатель был не просто последователем сентиментализма и Руссо, но глубоко впитал идеи последнего, его демократические взгляды

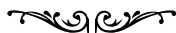
ды, его культ «естественного» состояния человека, далекого от уродующего воздействия цивилизации. Эти идеи легли в основу повести Бернарден де Сен-Пьера «Индийская хижина», типичной философской повести о поисках истины, что полезно отметить, ибо традиции этой разновидности жанра были в последней трети столетия основательно забыты. В «Индийской хижине» ощутима вольтеровская скептическая усмешка, хотя писатель не знает колебаний Вольтера. Истинным знанием обладает у него простой отшельник из касты париев, а не ученые филистеры и буддийские монахи. Ответ отшельника прост и мудр. «Истину, — говорит он, — нужно искать простым сердцем. Ее находишь лишь в природе. Надо сообщать ее только честным людям». Так сошлись в этой повести повествовательная манера Вольтера, стремительная и ироничная, и демократические идеи Руссо.

Пестра, многообразна, причудлива французская повесть XVIII столетия. Она принимала разные формы — притчи, волшебной сказки, диалога, плутовской или авантюрно-приключенческой новеллы, исторического повествования, нравоучительной истории, переписки, путевых записок и т. д. Она так и не отмежевалась окончательно от романа; более того, она способствовала формированию романа нового типа, каким он сложится в следующем веке.

Кто только в XVIII столетии не писал повестей! Писатели великие — Монтескье, Вольтер, Дидро, Руссо, Мариво, Прево — отдали щедрую дань этому жанру, а сколько повестей вышло из-под пера литераторов менее знаменитых, но нередко рассказчиков не только весьма плодovitых, но и находчивых, остроумных, изобретательных! Писали повести и политические деятели — и революционный трибун Мирабо, и будущий император Наполеон Бонапарт.

При всем разнообразии видов повести, при всем различии в таланте, темпераменте, взглядах, художественных вкусах и стилистической манере писавших в этом жанре авторов наибольшим влиянием и известностью на всем протяжении столетия пользовалась все-таки повесть с философским подтекстом; она не только изображала окружающую действительность, но и стремилась ее осмыслить, дать ей оценку и очень часто — осудить. Тем самым этот популярнейший жанр литературы своего времени не без основания может быть назван повестью эпохи Просвещения, а не просто французской повестью XVIII столетия.

ЭВАРИСТ ПАРНИ



XVIII столетие во Франции называют иногда «веком без поэтов». Такое название в известной мере справедливо: хотя в эпоху Просвещения поэты, конечно, были, и их было немало, но не их деятельность была в литературном процессе решающей. Напряженного лиризма и исповедальной раскованности французская литература этой эпохи почти не знала. Поэзия была оттеснена на далекую периферию. Поэты подвизались либо в классицистских жанрах эпической поэмы, оды, торжественного послания или сатиры, либо в области малых форм — эпиграммы и экспромта, типичных жанров лирики рококо. В этой области было создано немало блестящих поэтических миниатюр, остроумных, злых, афористичных, и самим Вольтером, и многочисленными его последователями.

Новые тенденции постепенно вызревают во французской поэзии последней трети столетия, например, в творчестве Жака Делиля (1738—1813), у которого сквозь классицистическую уравновешенность и ясность, приподнятость и риторичность пробивается подлинное чувство. Симптоматично, что светлая печаль и меланхолия Делиля связаны с восприятием поэтом мира природы, которую он любит описывать в период ее увядания (образ осени стал сквозным символом его поэзии).

Это просыпающееся внимание к природе, которая была по разным причинам, но одинаково непонятна и эпигонам классицизма, и поэтам рококо, связана со все усиливающимся влиянием сентиментализма, ведущего направления второй половины века.

Однако проникновение сентиментализма в поэзию шло сложным путем. Это особенно очевидно на примере творчества Эвариста Парни (1753—1814), одной из наиболее характерных фигур во французской поэзии конца столетия.

Эварист Парни сложился как поэт под сильным влиянием Вольтера; великий старец приветствовал поэтический дебют Парни и нарек его «французским Тибуллом». Между тем вольтерьянство было лишь од-

ной из черт его поэзии. Мы найдем у Парни упоение жизнью, молодостью, любовью, всеми прелестными и столь летучими мгновениями бытия. С этим связано, вполне в духе Вольтера, отрицание загробного существования и противопоставление ему сиюминутных наслаждений. Таковы, например, стихотворения Парни «Рай», «Фрагмент из Алкея», таково же и стихотворение «Друзьям», гениально переведенное молодым Пушкиным:

Давайте пить и веселиться,
Давайте жизнию играть,
Пусть чернь слепая суетится,
Не нам безумной подражать.
Пусть наша ветренная младость
Потонет в неге и вине,
Пусть изменяющая радость
Нам улыбнется хоть во сне.
Когда же юность легким дымом
Умчит веселья юных дней,
Тогда у старости отыдем
Все, что отыметься у ней.

Естественный вывод из этих эпикурейских настроений — признание быстротечности жизни, временности и преходящести наслаждения, неизбежности вторжения в веселый праздник любви жизненных будней. И отсюда — мотивы меланхолии и печали, просветленной грусти и сожалений. Поэтому ведущим жанром поэзии Парни стала элегия. Элегии преобладают уже в первом сборнике поэта, его «Любовных стихах» (1778), значительно дополненных для издания 1781 г. В этой книге поэт с подкупающей искренностью рассказал о своем увлечении юной Эстер Труссайль, креолкой с острова Бурбон (где родился и сам Парни), которую он воспел под вымышленным именем Элеоноры. Элегии сборника разбиты на четыре «книжки», последовательность которых далеко неслучайна. Впервые в литературе эпохи Парни создал лирический цикл, связанный единым развивающимся сюжетом, написал своеобразный поэтический роман — дневник своей любви.

Единая книга со сквозным сюжетом — сборник элегий Парни — остается, конечно, лирическим циклом, поэтому понятия «рассказ», «повествование» не следует понимать буквально: это лирическое повествование, рассказ не о событии, а о переживании, о настроении, событием вызванном. Тем самым Парни, бросая вызов распростра-

ненным в поэзии его времени прозаизму и рассудочности, делает решительный акцент на раскрытии внутреннего мира любящего и глубоко страдающего человека, вводит в поэзию индивидуальное начало. Поэтому лирика Парни лишена описательности. Хотя мир вещей, мир природы занимает в стихах поэта большое место, он раскрыт через восприятие лирического героя, подчеркивая или контрапунктируя его переживания и настроения. Поэтому внешний мир стихов Парни в известной мере условен: нередко это вообще воображаемый мир мечты (как, например, в известном стихотворении «Привидение»). Этот мир изящен и поэтичен, как на картинах Ватто и Фрагонара, такова и изображаемая поэтом природа — она спокойна, величественна, умиротворенна и порой равнодушна. Она тоже знак, символ переживания лирического героя.

Поэтический самоанализ Парни отмечен смелостью перехода от фривольно-эротических мотивов к напряженному трагизму. Следует заметить, что элегический цикл поэта в известной мере повторяет сюжет «Новой Элоизы» — с той лишь разницей, что у поэта мотив социального неравенства героев решен как бы в зеркальном отражении: на этот раз любовник оказывается знатным, тогда как предмет его страсти стоит ниже на общественной лестнице. Это создает дополнительное лирическое напряжение и сгущает ощущение трагизма.

В стихах Парни мы находим раскрытие характера человека конца XVIII века, и характер этот обнаруживает себя не только в сфере любовных переживаний. Поэт был современником значительных общественных событий, и ряд из них нашел отражение в его творчестве.

Родившись на далеком острове в Индийском океане, Парни видел там не только пышную, экзотическую природу, но и плантации, на которых трудились рабы. Поэтому антиколониалистский пафос возник в его творчестве вполне закономерно. Поэт создал цикл «Мадагаскарских песен», в которых его интерес, его уважение к местным жителям, их обычаям и повериям сочетаются с признанием их тяжелого подневольного труда. Антиколониалистская тема прозвучала в цикле достаточно отчетливо. Парни включал в свои книги не только стихи, но и собственные письма к друзьям, в которых резко критиковал колониальные порядки. Ученик просветителей, он не мог не идеализировать «естественного состояния» коренных жителей острова и не обличать европейскую цивилизацию, принесшую на эти далекие патриархальные земли лишь пороки и угнетение.

В 1777 г. Парни создал стихотворное «Послание к бостонским мятежникам», осуждающее тиранию и клерикализм. Последователь

Вольтера, Парни остался верен его заветам: антиклерикальная тема в его творчестве год от года нарастает.

В 1799 г. он написал ироикомическую поэму «Война старых и новых богов», в которой, вдохновляясь «Орлеанской девственницей» Вольтера, смело пародировал Библию (пушкинская «Гавриилиада», бесспорно, навеяна чтением этой книги). И позже поэт продолжал разрабатывать пародийный жанр, отнюдь не поощрявшийся во времена Консульства и Империи, да и не приветствовавшийся даже в период якобинской диктатуры.

Итак, в поэтическом творчестве Парни как бы скрестились, переплелись, очень разные, на первый взгляд противостоящие литературные тенденции. Произведения поэта — это, несомненно, определенный этап в эволюции французского классицизма. У Парни ошутимо стремление к ясности и сжатости, к уравновешенности и чувству меры. К этому надо добавить, что поэт был внимательным читателем древнеримских элегиков, особенно таких, как Тибулл и Проперций. Вместе с тем несомненна связь лирики Парни с традициями «легкого стихотворства» — с поверхностно-гедонистической, фривольно-эротической поэзией рококо. Как мы знаем, и для последней было свойственно бравирование антиклерикальностью, стремление к дерзкому эпатажу и прокламированное свободомыслие. Эти черты лирики Парни восходят, однако, не к традициям модной галантной поэзии, а к просветительским традициям, и прежде всего к Вольтеру.

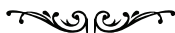
Верным заветам просветителей поэт остался и в своем позднем творчестве, сложившимся уже совсем в новых общественных и культурных условиях. Выдвижение на первый план субъективного лирического переживания, интерес к индивидуальному и единичному сближают творчество Парни с некоторыми умеренными течениями сентиментализма (не говоря уже о том, что общий сюжетный замысел четырех книг элегий, весьма вероятно, возник под влиянием прославленного романа Руссо). С сентиментализмом Руссо поэта роднит интерес к человеку в его первобытном, естественном состоянии и осуждение европейской цивилизации. Не избежал Парни и предромантических веяний: его «Мадагаскарские песни», несомненно, подсказаны успехом знаменитой мистификации Джеймса Макферсона. В «Предуведомлении» Парни сообщал: «Я собрал и перевел несколько песен, которые могут дать представление об их (туземцев. — *А. М.*) обычаях и нравах. Стихов у них нет; их поэзия — это изящная проза; их напевы просты, нежны и всегда печальны». Насколько эти слова соответствуют действительности, неясно.

Скорее всего, перед нами тонкая стилизация, если не просто ловкая подделка. Но неважно, было ли это мистификацией или действительно попыткой перевода памятников туземного фольклора, здесь важно подчеркнуть этнографизм поэта, его стремление передать ощущение природы и нравов экзотической страны. Парни заинтересовался обычаями первобытного народа, и этот оссианизм дал о себе знать еще раз, когда поэт написал поэму «Иснель и Аслега» (1802), в которой обратился к скандинавской тематике.

Школы Парни не создал, но его влияние — и как мастера элегии, и как автора антиклерикальных и ироикомиических поэм — было велико, причем не только во Франции, но и в других странах, особенно в России, где через увлечение Парни прошли по меньшей мере два поколения русских поэтов — поколение Батюшкова и поколение Пушкина.

Начав свою творческую деятельность в предреволюционные годы, Парни продолжил ее и в те бурные десятилетия, на которые приходится период революции. Однако его связь с литературой своего времени не была тесной. Поэт не писал ни революционных од, ни антироялистских сатир, оставаясь на литературной периферии и не стремясь откликаться на злобу дня. В культурные начинания Империи он не вписался, хотя Наполеон в 1813 г. выделил поэту небольшую пенсию.

АНДРЕ ШЕНЬЕ. ЯМБЫ



Пушкин назвал Андре Шенье певцом «любви, дубрав и мира». Такова его анакреонтическая лирика. Но Шенье стал также создателем глубоких и страстных «Ямбов» и героем известной легенды о поэте, павшем жертвой революционной нетерпимости. (Эта легенда воплотилась в таких замечательных произведениях, как элегия Пушкина «Андрей Шенье», поэма Гюго из его «Легенды веков», роман Альфреда де Виньи «Стелло».)

Между тем гибель Шенье и создание им на пороге эшафота «Ямбов» не были случайностью; антиякобинские, антиробеспьеровские позиции поэта не явились результатом лишь неожиданного поворота судьбы. При этом он был противником не Революции, а якобинского террора, не участвовал в заговорах, а выражал свои взгляды открыто, как публицист и поэт.

Андре Мари Шенье был сыном либерально настроенного французского дипломата и гречанки, внушившей сыну преклонение перед культурой Древней Эллады. Он родился в Константинополе в 1762 году, вскоре же был привезен во Францию, но, возможно, первые детские впечатления не совсем забылись и помогли ему в дальнейшем столь тонко и столь пластично передать в стихах атмосферу южных роц, залитых жгучим солнцем, южной неги и едва пробуждающегося любовного волнения. Своими анакреонтическими стихами, так восхищавшими затем поэтов-романтиков (в том числе Батюшкова, Баратынского и молодого Пушкина), Шенье порывал с холодной рассудочностью классицизма, наполнял поэзию неподдельным чувством, используя, правда, лишь язык условной античности, и открывал литературе новые горизонты. Не дожив до начала нового века, Шенье тем не менее стоит у истоков поэзии девятнадцатого столетия.

Шенье при этом был сыном своего времени, он верил в торжество разума, вообще разумного начала в жизни общества. Сочинения философов-просветителей он внимательно читал.

Шенье был в Лондоне, когда пала Бастилия, и тут же, полный надежд и молодого энтузиазма, вернулся на родину. Здесь он включился в бурную жизнь первых месяцев революции и создал восторженную революционную оду «Клятва в Зале для игры в мяч». Приветствовав провозглашение «Декларации прав человека и гражданина», Шенье считал своим долгом последовательно выступать за законность, за правовое государство, за конституцию. Вот почему он примкнул к клубу фельянов, ратовавших за строгое соблюдение законов и декретов. Считается, что клуб этот был прибежищем крупной буржуазии. Верно. Но также — либерально настроенной интеллигенции, наследницы просветительских идей.

Начинается короткий, но напряженный период в жизни Шенье. Поэт публикует политические брошюры, помещает статьи в газетах и журналах. Постепенно определяется основная мишень его политических выпадов — жирондисты и особенно якобинцы и их вожди — Бриссо, Робеспьер, Колло д'Эрбуа. Что же отстаивает Шенье, в чем упрекает своих оппонентов? Он отстаивает гражданский мир и законность, отстаивает интересы человека, просто человека, вне зависимости от его сословной принадлежности. Он не противопоставляет отдельного человека и народ, понимая, что, с одной стороны, устремления народа складываются из побуждений, чаяний, надежд и желаний отдельных его членов, а с другой, понятие «народ» достаточно расплывчато и абстрактно и может удобно прикрывать намерения политиканствующих демагогов. Выступает Шенье, конечно, против террора, справедливо полагая, что на страхе и на разгуле низких страстей нельзя строить всеобщее благо. «Человек добродетельный и свободный, — писал Шенье в одной из брошюр, — подлинный гражданин, говорит только правду и говорит ее всегда и всю до конца. Отвергая сиюминутную популярность, желая выглядеть значительным в глазах других лишь благодаря своей непобедимой твердости в поддержке всего, что хорошо и справедливо, он ненавидит тиранию и преследует ее, где только она не обнаружится». Шенье судит очень трезво. Он видит, к чему могут привести, говоря словами Пушкина, «порывы буйной слепоты» и «презренное бешенство народа». Оставаясь патриотом, понимая интересы нации, он отстаивает общечеловеческие идеалы, отстаивает гражданские свободы, столь романтически провозглашенные революцией, но понимаемые отдельными ее вождями весьма ограниченно.

Органическим продолжением публицистики Шенье стала его поэзия.

Старательный ученик античных лириков (он им охотно подражал в своих буколиках, элегиях, одах), Шенье выбрал для нового цикла испытанный старинный жанр обличительного стихотворения и ориентировался в этом, в частности, на пример древнегреческого поэта Архилоха. Сам древний жанр предопределил острую публицистичность «Ямбов». Но они стали образцом большой поэзии, продолжив в какой-то мере традиции гражданской лирики Вольтера и проложив путь поэтам XIX века, прежде всего Барбье и Гюго.

Свой цикл поэт не завершил; он более или менее закончил девять стихотворений, еще шесть остались в набросках.

«Ямбы» Шенье полны патетики, их образный строй ярок и подчас даже груб. Широкие обобщения чередуются со страстными проклятиями в адрес конкретных политических деятелей эпохи, которым поэт пророчит скорую гибель. Ратуя за справедливость, за закон («Мой гнев — законности слуга»), поэт впадает порой в такую же нетерпимость, как и его враги-якобинцы. Это, видимо, было неизбежно: насильственный переворот настолько раскрепощает страсти, что этот грандиозный всплеск эмоций захватывает всех, особенно тех, кто не хочет — как это пытался сделать, по его словам, аббат Сьейес — отсидеться и переждать. Однако в стихах Шенье за личной ненавистью и нетерпимостью к произволу нельзя не ощутить боль за родную страну, раздираемую гражданской войной и оказавшуюся в водовороте страстей и своекорыстных интересов.

Но рядом с полными ярости инвективами мы находим в «Ямбах» элегические ноты, выраженные столь сильно и столь искренне, что, видимо, они прежде всего и поразили и пленили поэтов-романтиков. Не случайно так привлекало их также написанное в тюрьме, полное глубокого лиризма стихотворение «Молодая узница»:

Так, пробудясь в тюрьме, печальный узник сам,
Внимал тревожно я замедленным речам
Какой-то узницы... И муки,
И ужас, и тюрьму — я все позабывал
И в стройные стихи, томясь, перелагал
Ее пленительные звуки.

(Перевод А. Апухтина)

Есть в «Ямбах» и точные зарисовки тюремного быта, и трагичнейшие переживания человека в ожидании скорой казни (как, например, в последнем стихотворении цикла):

Погас последний луч, пора заснуть зефиру.
 Прекрасный день вот-вот умрет.
 Присев на эшафот, настраиваю лиру.
 Наверно, скоро мой черед.

(Перевод Г. Русакова)

Есть в стихах Шенье и минутная слабость, сомнения в правильности избранного поэтом крестного пути, но одновременно — вера в грядущее торжество справедливости, которое будет достигнуто, в частности, и благодаря неумиравшему поэтическому слову.

Робеспьер пал 27 июля 1794 года. Шенье был казнен за два дня до этого, 25 июля, в пору последних пароксизмов якобинского террора, особенно бессмысленных и беспощадных. Изданы стихи Шенье были лишь в 1819 году.

Весной 1825 года Пушкин написал в Михайловском свою знаменитую элегию «Андрей Шенье». Стихотворение это вызывало споры. В нем нередко старались увидеть прежде всего автобиографические мотивы: сидящий в темнице поэт в ожидании неизбежной казни сопоставлялся с опальным поэтом, который живет под надзором полиции в своем имении, принимает гостей, посещает соседей — Осиповых и Вульфов, — ухаживает за Анной Петровной Керн... Различие очевидное, кричащее. Пушкин не сравнивал себя с Шенье, он создал произведение, полное исторических обобщений (где доминирует тема поэта и власти), но о конкретном поэте и о конкретной ситуации. Эта элегия — о трагедии большого поэта, радостно встретившего революционные перемены (что отразилось в 44 стихах пушкинской элегии, которые, как известно, не были пропущены цензурой) и павшего жертвой политического экстремизма. Пушкин вкладывает в уста Шенье яркие слова обличения недавних революционеров, узурпировавших власть — как бы в интересах народа, — но обернувших ее против отдельных граждан, в своей совокупности этот народ и составляющих:

Умолкни, ропот малодушный!
 Гордись и радуйся, поэт:
 Ты не поник главой послушной
 Перед позором наших лет;
 Ты презрел мощного злодея;
 Твой светоч, грозно пламеня,
 Жестоким блеском озарил
 Совет правителей бесславных;
 Твой бич настигнул их, казнил

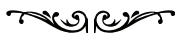
Сих палачей самодержавных;
Твой стих свистал по их главам;
Ты звал на них, ты славил Немезиду;
Ты пел Маратовым жрецам
Кинжал и деву-эвмениду!

В пору народных смут и возмущений поэт может, конечно, и промолчать. Но большой, подлинный поэт именно на этих крутых поворотах истории и становится гражданином. Его выбор редко бывает верен, ибо в обстановке кровавой гражданской войны любой выбор оказывается наихудшим, и в этом состоит трагедия поэта и трагедия его эпохи. И тогда поэт погибает. Так произошло с Андре Шенье. Так написал об этом Пушкин в своей элегии. Уроки истории и уроки поэзии.

XIX век и начало XX



СТЕНДАЛЬ И МОСКВА



Тема Москвы и России занимает в жизни и творчестве Стендаля место совершенно особое. Поэтому далеко не случайно исследователи творческого наследия и личности писателя этот эпизод его биографии изучали очень давно и весьма старательно, в том числе и наши, отечественные, ученые и литераторы. Здесь надо назвать прежде всего известного писателя Анатолия Виноградова. Мы найдем у него небольшую повесть «Потерянная перчатка», целиком построенную на интересующем нас эпизоде из биографии Бейля молодых лет. Существенное место занимает русская тема и в романе Виноградова «Три цвета времени», и в его исследовании «Стендаль и его время». В «Краткой литературной энциклопедии» сказано, что книги А. Виноградова «представляют своеобразный сплав работы исследователя и художника, отличаются живостью изложения, содержат большой документальный материал»¹. Надо сказать, что «живость изложения» в этих книгах была явно на первом месте; Виноградов любил (и умел) мистифицировать читателя, создавать увлекательные, эффектные, но не вполне достоверные легенды. Когда уже очень давно мне пришлось редактировать для переиздания его биографию Стендаля, я вынужден был проверить все сообщаемые им сведения и сделать чуть ли не триста поправок и уточнений. Вообще Виноградов работал очень неряшливо; так, он пользовался фондами ЦГАДА (до него там работали французские исследователи и опубликовали в 1913 г. одиннадцать писем Стендаля, написанных в России, но не дошедших до адресатов), но не заметил еще трех писем Анри Бейля, которые были опубликованы только в 1959 г.

Путешествие Стендаля в Россию было предприятием в какой-то мере авантюристическим, отчасти романтическим, но прежде всего драматичнейшим и даже трагическим; очень многое в России его пот-

¹ Виноградов А. К. // Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 1. Стб. 979.

рясло. Будущий писатель стал свидетелем поступков трусливых и подлых, но и поступков героических, он вынужден был общаться и с людьми ничтожными, и с людьми мужественными и благородными. Он сумел разглядеть ошибки императора и заметил стойкий героизм русского народа. Быть может, он несколько преувеличил широту души и патриотический порыв Растопчина, а также самоотверженность жителей русских городов — Смоленска и Москвы, — бестрепетно поджигавших свои дома. Так или иначе, ничего подобного интендант Анри Бейль не видел ни в Италии, ни в Австрии, ни в Германии.

Вот почему пребывание в России оставило в душе Стендаля такой след. В этом отношении Стендаль несопоставим ни с каким другим значительным французским писателем XIX столетия. В Россию приезжали не очень многие. Были среди них эмигранты (г-жа де Сталь, братья де Местры), были путешественники и просто «визитеры». Но те, кому довелось Россию посетить, отразили это в своем творчестве очень по-разному. Одни, скажем, Дюма-отец или Теофиль Готье, описали свои путешествия заинтересованно и подробно. Другие, например, Бальзак — практически никак (это не значит, что русская тема у автора «Человеческой комедии» отсутствует вовсе; там мы ее найдем, особенно в неосуществленных замыслах «Сцен военной жизни»). Здесь важно другое: и для Дюма и Готье, и для Бальзака посещение России не было событием, которое могло существенно повлиять на их дальнейшую жизнь. Такое путешествие было для них лишь эпизодом, пусть достаточно примечательным, и конечно же, запоминающимся, но не больше. Даже для Бальзака, который, так сказать, обрел здесь семейное счастье.

У Стендаля всё иначе.

Во-первых, он заинтересовался русской историей, русской политической жизнью задолго до того, как попал в Россию.

Во-вторых, путешествие его через череду русских городов и деревень, вплоть до Москвы, не было, мягко говоря, ordinарным. На всем этом долгом пути — туда и обратно — на его долю выпало немало тяжелейших испытаний, испытаний чисто физических, но не в меньшей мере моральных. Он многим рисковал во время этого путешествия — и свободой, и жизнью. Он и многое терял: некоторых симпатичных ему сослуживцев, личные вещи, книги, рукописи, в том числе почти готовую «Историю живописи в Италии», которую ему пришлось написать потом заново. Он терял иллюзии, и от этого его взгляд на окружающее и на окружающих, вообще на природу человеческого характера, стал более скептическим и горьким.

В-третьих, русский поход оставил в памяти Стендаля такой неизгладимый след, что к воспоминаниям об этом походе писатель потом возвращался неоднократно. Мы найдем упоминания о Москве и России в самых разных его книгах, буквально повсюду — в автобиографических повестях, в воспоминаниях о Наполеоне, в описаниях путешествий по Италии и Франции, в работах о музыке, о живописи и т. д., не говоря уж о дневниках и переписке. Вот об этом «следе» и пойдет у нас в основном речь.

Что заставило Стендаля отправиться в далекую, неведомую, опасную страну? Причин было немало. Оставим в стороне одну из них — его служебный долг: он состоял в интендантстве Великой Армии, был родственником могущественного графа Пьера Дарю (чьим именем названа одна из парижских улиц), и потому должен был исполнять возложенное на него поручение. Он, между прочим, ехал вдогонку за армией, везя всевозможные бумаги, в том числе и лично для императора; вот почему перед отъездом он был принят в Сен-Клу Марией-Луизой. Догнал армию он под Смоленском. Впрочем, учитывая как раз его родственные связи, можно предположить, что Бейль легко мог бы увильнуть, отвертеться, устроить себе другое назначение. Однако он этого не сделал.

Был повод другой, повод личный, если угодно, романтический.

Речь идет о его романе, в 1805—1806 гг., с посредственной актрисой Мелани Гильбер (1780—1828). Как всегда у Стендаля, отношения с возлюбленной развивались трудно, что не могло, в конце концов, не привести к разрыву. И как всегда у него, навеки запечатлелось в его эмоциональной памяти. В 1806 г. Мелани вошла в труппу актеров некоей Авроры Бюрсе, отправлявшейся в Россию. Сначала Мелани выступала на сцене Эрмитажного театра в Петербурге (где она, например, не без успеха сыграла заглавную роль Ифигении в трагедии Расина), но когда труппа стала перебираться в Москву, она туда не поехала.

Ее русская эпопея подробно изучена Т. В. Мюллер-Кочетковой¹, поэтому скажу об этом кратко. В ноябре Мелани вышла замуж за действительного статского советника Николая Александровича Баркова. О том, что приключилось с его возлюбленной, Стендаль узнал, скорее всего, только в Москве. Он в первый же день пребывания в городе отправился разыскивать ее, на следующий день встретил на улице Аврору Бюрсе, которая рассказала ему, что Мелани в городе нет, что она замужем, что брак этот неудачен и что она хотела бы вер-

¹ См.: Мюллер-Кочеткова Т. Стендаль: Встречи с прошлым и настоящим. Рига, 1989. С. 140—167.

нуться во Францию. В 1813 г. она туда действительно приехала, и Стендаль встречался с ней в Париже. После окончания наполеоновских войн она еще раз ездила в Россию, но Стендаль больше не интересовался ее судьбой. Конец ее был печален: она затеяла тяжбу с мужем, болела и умерла, когда ей не было еще и пятидесяти. Эта тяжба не прошла мимо французских газет, и одна из них попала на глаза П. А. Вяземскому. Он писал жене: «Тут узнал я, что умерла Баркова, французская актриса, которую я в старину видел у вас. По завещанию видно, что муж сделал с нею какую-нибудь пакость (...) Она мужу ничего не оставляет и в случае требований его на часть наследства угрожает ему объявлением каких-то бумаг. Вообще в завещании ее много странностей и романтизма»¹.

Итак, совершенно ясно, что отправиться в русский поход былая любовь заставить Стендаля не могла. И хотя некоторые, писавшие о Стендале, этот мотив старательно прорабатывали, все-таки отправиться в Россию его вынудила не память о недавнем любовном приключении. Но так понятно, что по приезде в Москву он предпринял попытки разыскать в городе Мелани Гильбер.

Думается, основной побудительной причиной, заставившей будущего писателя принять назначение и не пытаться его избежать, была очень свойственная ему непоседливость, не только «охота к перемене мест», но и страстное желание видеть новое. Стендаль был неутомимым путешественником, недаром у него никогда не было своего дома. Дом отца в Гренобле он ненавидел (и если в этом доме побывать, то причины такой ненависти станут очевидны: мрачный, неудобный дом, с какой-то гнетущей атмосферой); в Париже он жил обычно в гостиницах, причем часто переезжая из одной в другую. Тем более — во время походов и поездок по другим странам и городам. Лишь став французским консулом в Чивита-Веккья, он обрел там казенную квартиру; он снял небольшую квартиру и на виа Кондотти, чтобы было где останавливаться во время столь частых его наездов в Рим (до этого он обычно останавливался в палаццо Конти на пьяцца делла Минерва).

Да, Стендаль любил постоянно быть в пути, недаром он стал автором по меньшей мере шести книг путевых заметок (не считая неосуществленных замыслов и едва начатых описаний путешествий). Путешествия не только открывали ему мир, но и помогали более глубоко проникнуть в человеческий характер в его национальной и географической обусловленности. Помогали и понять самого себя; вот

¹ *Вяземский П. А.* Письма к жене за 1830 год // Звенья. М.; Л., 1936. Т. 6. С. 273.

почему во время путешествий он старательно вел дневник, где фиксировалась прежде всего его реакция на увиденное (между прочим, все книги его путешествий написаны в форме дневника).

Путешествие в Россию было, конечно, совсем иным, и книги о нем Стендаль не написал. Но хорошо запомнил.

Мне представляется, что мы должны говорить о четырех этапах, если можно так выразиться, «освоения» Стендалем Москвы и России.

В молодости, еще задолго до русского похода, Бейль, вне всяких сомнений, интересовался Россией. Его увлекала история нашей страны, и он внимательно читал книгу публициста и дипломата Клода Рюльера (1735—1791) «Анекдоты о революции в России в 1762 году». Рюльер, как известно, был очевидцем описанных им событий, поэтому для Стендаля его рассказ о восшествии на престол Екатерины II имел характер документального свидетельства, а потому был особенно ценен. Ему нравилась эта книга прежде всего раскрытием психологии исторических деятелей, а не живописными деталями (хотя и они были ему интересны). Именно поэтому он столь настойчиво советует любимой сестре Полине читать этого своеобразного историка. Он пишет ей: «...подумай, что именно скуке Екатерина Великая (жена Петра III, “Заговор” Рюльера) обязана своим престолом. Будь так же сильна духом, как она»¹. И в другом письме: «Русская императрица, свергнувшая с престола своего супруга, силой своего духа была обязана вынужденному уединению, французским книгам и дружбе с княжной Куракиной. Читай Рюльера»². Это — в письме от 19 апреля 1805 г., а в феврале 1806-го Бейль снова пишет: «Прочла ли ты “Заговор в России”, обдумала ли эту книгу? Ты заметила, что понять свой характер и научиться управлять им можно лишь в том случае, если не раз стать перед выбором между радостью и несчастьем?»³ Заметим, что это написано двадцатидвухлетним молодым человеком, а Полине еще не исполнилось и двадцати.

Екатерина Великая если и не сделалась одним из любимых Бейлем исторических персонажей, то по крайней мере надолго приковала к себе его внимание. Спустя десять лет после первого чтения книги Рюльера, работая над своей «Историей живописи в Италии», он не раз вспоминает ее. «Мы очень любим смелость, — пишет он в одной из глав этой работы; — но мы также любим, чтобы она проявлялась лишь

¹ *Stendhal. Correspondance. Préface par V. Del Litto. Edition établie et annotée par H. Martineau et V. Del Litto. Paris, 1962. T. I. P. 273.*

² *Ibid.* P. 191.

³ *Ibid.* P. 281.

тогда, когда надо. Вот что портит дворы, где господствуют военные. Злые языки говорят, что придворные там глуповаты. Екатерина II с этим согласна»¹. И, несомненно, чтением Рюльера навеяно следующее сопоставление: «С первого взгляда “Страшный суд” (фреска Микеланджело. — А. М.) вызвал у меня чувство, подобное тому, которое охватило Екатерину II в день ее восшествия на престол, когда при ее появлении в казарме гвардейского полка толпа полуодетых солдат плотно окружила ее кольцом»².

17 мая 1804 г. Бейль обдумывает сюжет трагедии о царевиче Алексее, «несчастном сыне Петра Великого». Его судьба увлекает Бейля. В воображении будущего писателя возникают смутные очертания Москвы, причудливая смесь пышных византийских дворцов и безмолвных заснеженных пустынь. Столкновение царевича с молодой мачехой Екатериной, суд, казнь. Трагедия остается ненаписанной³.

В 1806 г., в Париже, Бейль открывает для себя еще одну интересную работу о России. Это «Секретные мемуары о России» Шарля-Франсуа-Филибера Массона (1762—1800). Эта книга вышла в 1800 г. в трех томах; затем она переиздавалась, но Стендаль читал первое издание. Отправляясь в феврале 1807 г. в Брауншвейг, где ему суждено было провести почти два года, Бейль прихватывает с собой и книгу Массона; берет он и новую работу Рюльера — «Историю анархии в Польше». Теперь он находит в русской истории не только смелых авантюристов, придворные интриги и раболепие у трона. В свои заметки о Брауншвейге Бейль, казалось бы неожиданно, вставляет изложение одного из анекдотов, вычитанных у Массона: «В Петербурге пятнадцать лет тому назад одна вдова по имени... (посмотреть у Массона, том третий) привозила из своей деревни маленьких девочек: она выбирала одиннадцати и двенадцатилетних и обучала их писать, читать, петь, танцевать, а затем продавала самых красивых из них по 500 рублей каждому молодым людям, делавшим их своими любовницами. Остальные покупались как гувернантки к детям. Здесь все можно было проделывать открыто; можно на худой конец приобрести очень хорошенькую служанку, которая обойдется недорого и будет полностью принадлежать своему хозяину»⁴.

¹ *Stendhal. Histoire de la peinture en Italie. Edition établie par V. Del Litto. Paris, 1996. P. 329.*

² *Ibid. P. 431—432.*

³ См.: *Stendhal. Oeuvres intimes. Edition établie par V. Del Litto. Paris, 1981. T. I. P. 468.*

⁴ *Ibid. P. 1046—1047.*

Так Бейль впервые задумался о крепостном праве. Затем он еще не раз будет думать о нем, размышляя о причинах поражения Наполеона и о храбрости русских солдат.

После Тильзитского мира (июль 1807 г.) Бейль впервые встречается в парижском обществе русских, для которых открылись, наконец, границы Франции. Характеристики некоторых из них он заносит в свой дневник. Например, 10 июня 1810 г. он присутствует на балу в парижской ратуше и оказывается в зале, где собралась самая почетная гостья. «У меня оказалось достаточно времени, — записывает он спустя несколько дней, — для наблюдения за этими персонажами: за различными оттенками ничтожества, достоинства и разных видов высокомерия»¹. Бейль обращает внимание на русского посла в Париже кн. А. Б. Куракина (1752—1818) и пишет в дневнике: «Хитрость, высокомерие и титуломания г-на Куракина»². «Кучер с пронизательным умом»³, — замечает Бейль о брате посла, русском министре внутренних дел.

На этом балу появляется и только что прибывший в Париж со специальной миссией граф Александр Иванович Чернышев (1779—1857). Бейль записывает в дневник: «Г-н Чернышев, затянутый в мундир так, что тот чуть не лопается на нем; на шее четыре креста; лицо молодого фатоватого дворянина; разговаривает с той старомодной вежливостью, которую, вероятно, французские эмигранты привили петербургскому двору, вежливостью в духе г-на Нарбонна, сына Людовика XV, но с которой она не может сравниться по веселости и грации. Этот Чернышев — военный чин при дворе, которому, очевидно, приходится мало воевать, раз там носят такие мундиры, — наверное, у него много любовниц. Это то, что им нужно. Мне в нем нравится только его плюмаж»⁴. Поразительно, насколько верно Стендаль почувствовал истинную сущность этого человека, интригана, палача декабристов и нечистого на руку! А ведь все «подвиги» Чернышева были еще впереди.

Стендаль стремился понять Россию. Ею она интересовала как человека, не просто равнодушного к политике, а имевшего на нее свой собственный, весьма специфический взгляд. Несколько упрощая, можно сказать, что его интересовала психология политики или воз-

¹ Ibid. P. 597.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 598. См. о А. И. Чернышеве интересную заметку (конечно, совершенно компилятивную): *Дейч М.* Чернышевы: жертва и палач // *Московский комсомолец.* 1997. № 170. 10 сентября. С. 3.

действие политики на характер человека. Вот почему все его герои (пусть почти все) проходят искушение политикой и проверку политикой; они испытывают тягу к ней и в ней разочарование — и Жюльен Сорель, и Люсьен Левен, и Фабрицио дель Донго. Причем эта включенность в политику от героя к герою все возрастает.

Итак, несомненный интерес к России, к ее политике и политикам, к ее истории и ее историческим фигурам.

Затем наступает второй этап.

14 сентября 1812 г., после тяжелого пути, после опасной бомбардировки Смоленска, занятого французами и обстреливаемого русской артиллерией (Стендаль мужественно себя вел под ядрами и руководил тушением пожаров), он въезжает в Москву.

Сначала — первое впечатление от города. Без преувеличения можно сказать, что Москва Стендаля ошеломила, удивила, оказалась совсем иной, чем он предполагал. Издалека она виделась ему чем-то экзотическим, явно восточным, по крайней мере, не очень похожим на европейские города.

Впрочем, не одному ему. Так, много позже Байрон, рассказывая в своей поэме «Бронзовый век» о занятии наполеоновской армией Москвы, писал:

Вот минареты варварской Москвы
Горят в лучах...

Древняя столица огромной России представлялась английскому поэту каким-то подобием тонущим в знойном мареве азиатским городам.

На одной из многочисленных западноевропейских гравюр той эпохи, иллюстрирующих пребывание французов в Москве, изображен довольно странный, на наш взгляд, город: его дома круто взбираются на холмы, окруженные массивными стенами с круглыми башнями. На башнях нет знакомых нам островерхих крыш, вместо них — плоские кровли, оштетинившиеся рядом бойниц. Узкие и высокие, готического стиля, ворота ведут в город. На его извилистых улицах теснятся дома причудливой архитектуры, у них за спиной взметнулись к небу тонкие шпили церквей; на некоторых из них — флюгера. Все это скорее напоминает смесь готики и мавританского стиля, характерную для какого-либо испанского города, чем подлинную Москву с ее невысокими домами, довольно широкими улицами, грузными, прочно вросшими в землю соборами и церквями с круглыми луковичами башенок.

Стендаль ждал именно такого, но все оказалось совсем иным. Он рассказывал в одном из писем: «В Европе не знали этого города. В нем было шестьсот или восемьсот дворцов, каких нет в Париже. Все там было устроено для самого чистого наслаждения. Там были лепные украшения самых свежих тонов, лучшая английская мебель, изящнейшие высокие зеркала, прелестные кровати, диваны тысячи оригинальных фасонов. В каждой комнате можно было расположиться четырьмя или пятью различными способами и всегда удобно, все было продумано; величайший комфорт соединялся здесь с самым тонким изяществом»¹.

В другом письме — к графине Дарю — Бейль дает свое объяснение роскоши московских вельмож: «Правительство было деспотическим; здесь жили восемьсот или тысяча человек с годовым доходом от пятисот до полутора миллионов ливров. Что делать с такими деньгами? Ехать ко двору? Там какой-нибудь гвардейский сержант, любимец императора, мог унижить их и, более того, сослать в Сибирь, чтобы завладеть великолепными упряжками этих людей. Этим несчастным оставалось только доставлять себе наслаждения, и, судя по их домам, в которых нам пришлось пожить в течение полутора суток, они, кажется, очень хорошо использовали эту свою последнюю возможность»².

У Стендаля подчас возникает в памяти его любимая Италия: только там он видел такую утонченную роскошь, такие пышные дворцы.

Кое в каких из домов московских бар он побывал, о чем рассказал в письмах и записал в дневнике. Не будем перечислять их все, расскажем лишь о трех, которые не очень пострадали от пожара или вовсе были им не затронуты и сохранились до наших дней, пусть и в весьма перестроенном виде. У каждого из них своя, весьма примечательная судьба³.

По занятии французами города штаб интенданта генерала Матье Дюма, при котором состоял Бейль, разместился в великолепном доме генерал-майора Степана Степановича Апраксина на углу Знаменки и Пречистенского бульвара. У этого дома интересная история. Его построил в 1792 г. итальянский архитектор Ф. Кампорези, работавший в России какое-то время. Трехэтажный дом был выстроен в строгом классическом стиле с традиционным тройным членением по вертикали. Отделка стен нижнего этажа, имитирующая клинчатую каменную

¹ *Stendhal*. Correspondance. T. I. P. 677.

² *Ibid*. P. 675.

³ Рассказывая об этих архитектурных памятниках, я не делаю ссылок на использованные источники, ибо их слишком много.

замковую кладку, этажа сравнительно невысокого, с почти квадратными окнами, подчеркивала легкость и высоту второго — парадного этажа здания. Третий этаж был, напротив, невысок, а в центральной части дома, благодаря полукруглым окнам, сливался со вторым, делая его еще более парадным и высоким. В центре фасада были расположены во всю высоту здания восемь гладких массивных колонн с дорическими капителями. Между колонн шел ряд окон с овальным очертанием верха. Колонны были увенчаны тяжелым архитравом, на котором покоился прорезанный триглифами легкий фриз, поддерживающий гладкий треугольник фронтона. Завершалась композиция невысоким барабаном с круглыми окнами и полуциркульным верхом. Здание, сильно вытянутое по фасаду, хорошо обозримое с разных точек, воспринималось не как жилой частный дом, а как сооружение дворцового типа. Бейль не случайно писал именно о «дворце» Апраксина.

Как вспоминали современники, С. С. Апраксин был хлебосольным хозяином и страстным театралом. Его балы и приемы славились на всю Москву. В одном из боковых флигелей своего дворца Апраксин устроил театральную залу, на сцене которой играли крепостные актеры. Вообще этот уголок Москвы был театральным: в самом начале Пречистенского бульвара стояло красивое здание Арбатского театра, где выступали профессиональные актеры, в том числе и иностранные гастролеры. Стендаль успел зайти в Арбатский театр и отмечал затем достоинства его архитектуры. Но деревянное здание театра загорелось одним из первых и было полностью уничтожено огнем.

В начале 1813 г., когда Арбатского театра уже не существовало, Апраксин уступил свой театр составившейся в Москве актерской труппе, которая с успехом давала здесь публичные спектакли (впрочем, не очень долго).

После эпидемии холеры 1830 г. дом Апраксина был куплен в казну, и в нем был размещен Сиротский институт — для детей умерших от холеры военных. Затем здесь помещался кадетский корпус, а с середины XIX века — Александровское юнкерское училище. Во второй половине 40-х гг. нашего столетия дом был надстроен, и его архитектурный облик сильно изменился.

Другим замечательным московским зданием, которое осмотрел и описал Стендаль, был дом князя Николая Сергеевича Гагарина на углу Страстного бульвара и Петровки. Дом был построен в 1716 г.; в конце XVIII в. (1786—1790) он был коренным образом перестроен, как предполагают, по проекту великого русского архитектора М. Ф. Казакова. С 1802 г. здесь помещался Английский клуб, в кото-

ром бывали многие известные люди того времени; И. А. Крылов читал здесь свои басни, а в 1806 г. в этом доме московская знать чествовала генерала П. И. Багратиона, героя Шенграбенского сражения. Этот банкет описан Л. Н. Толстым во втором томе «Войны и мира».

Выстроенный в стиле ампир, с величественным двенадцатиколонным портиком, Английский клуб занимал обширную территорию и главенствовал в архитектурном облике бульвара. К правому крылу здания и сейчас еще примыкают службы, полукругом окаймляющие открытый в сторону улицы глубокий хозяйственный двор. Здание сильно вытянуто по фасаду. Эту вытянутость подчеркивают низкие двухэтажные, как бы распластавшиеся вдоль проезда боковые крылья дома и широкий, растянутый по горизонтали торжественный портик из двенадцати ионических колонн, поддерживающих легкий фронтон.

Во время пожара Москвы дом Гагарина сильно пострадал от огня. Он был восстановлен О. И. Бове, заменившим арочные завершения проемов цокольного этажа главного корпуса на горизонтальные перемычки и украсившим портик прекрасным лепным фризом с мужскими масками. В своем обновленном виде это здание с прилегающим к нему обширным садом (сохранился до наших дней) было снято под «конские ристалища эквилибриста Финарди». В 1833 г. дом был куплен казной для Екатерининской больницы.

Побывал интендант Великой Армии Анри Бейль и еще в нескольких замечательных московских домах, в том числе во дворце Ф. В. Растопчина на Большой Лубянке. Но говорить о них не будем. В каждом из них Бейль оставался недолго. Распространяющиеся пожары заставляли его спешно покидать их уютные комнаты, с сожалением отходить от манящих шкафов с книгами. Уходя из одного дома, который уже горел, Бейль унес с собой томик Вольтера. «За пять дней, — сообщал он графине Беньо, — пожар выгнал нас из пяти дворцов; наконец, устав бороться, на пятый день мы поехали на бивуак, за черту города»¹. Несколько дней он провел в палатке около Петровского дворца, где разместился император. Когда начавшиеся осенние дожди стали сбивать огонь, и пожар уже затухал, Бейль снова проезжает Москву из конца в конец. «Одна лишь вещь огорчила меня, — пишет он г-же Беньо, — кажется, 20 сентября, в день нашего возвращения в Москву, я увидел, что этот очаровательный город, один из прекраснейших храмов наслаждения, превратился в черные зло-

¹ *Stendhal*. Correspondance. T. I. P. 677.

вонные развалины, среди которых бродили несколько несчастных собак и несколько женщин в поисках пищи»¹.

После возвращения в город Бейль жил в здании Медико-хирургической академии («медицинского училища», как он иногда писал впоследствии) на Рождественке. Этот дом, принадлежавший графу И. Л. Воронцову, был выстроен в 1778 г., как предполагают, архитектором М. Ф. Казаковым. Здание было трехэтажным, с красивым, украшенным колоннами, крыльцом. Перед домом был просторный парадный двор, отделенный от улицы железной решеткой. В начале XIX века дом перешел к богатой помещице Бекетовой; в 1808 г. часть своих владений она продала в казну, и в главном доме была размещена Медико-хирургическая академия. В каменных флигелях жили профессора и студенты. В 40-х гг. академия переводится в Петербург, а ее помещение занимают клиники Московского университета. Дом этот сохранился, но значительно перестроен.

Жизнь в Москве была для Стендаля неудобна, трудна, тревожна. У него было много служебных обязанностей, а сослуживцы мешали ему своей болтовней, жалобами, просто присутствием. Тем не менее он находил время для творчества. Пребывание в Москве отмечено в жизни Стендаля двумя важными событиями. Во-первых, он снова обращается к работе над комедией «Летелье», замысел которой относится еще к концу 1803 г.; теперь он пробует создать новые сцены, что-то переделать в уже написанных, но все неудачно: в Москве Стендаль по сути дела отказался от драматургии, хотя театр интересовал его до конца его дней, и он немало о нем писал. Во-вторых, он снова берется за книгу об итальянской живописи. Работа неплохо продвигалась вперед и в Москве была практически закончена. Вот как рассказывал об этом Бейль в письме к одному из друзей: «Случайно, в 1811 году, я влюбился в графиню Симонетту и в Италию. Я говорил о любви к этой прекрасной стране, работая над большим этюдом, в двенадцати томах, потерянных потом в Молодечно. Вернувшись в Париж, я дал переписать этот этюд по первоначальной рукописи, но нельзя уже было восстановить поправки, сделанные в изящных зеленых томах ин-фолио, съеденных казаками»².

Он издал новый (или, наоборот, старый?) вариант этой книги в 1817 г. Зеленые тетради не были, конечно, найдены, хотя до сих пор некоторые стэндалеведы надеются разыскать их в каких-нибудь российских архивах.

¹ Ibid.

² Ibid. P. 824.

Стендаль выехал из Москвы 16 октября. Он был одним из тех, на кого была возложена подготовка отступления Великой Армии. Он должен был держать связь с комендантами городов, находившихся на дороге, ведущей на запад. Выполняя это, он проявил и мужество, сражаясь с отрядами казаков, нападавших на отступающих, и энергию и деловитость, добывая скудный провиант. Путь назад был долг и труден. Покинув Россию, будущий писатель еще долго блуждал по Германии, выполняя новые поручения. Наконец, 31 января 1813 г. он приезжает в Париж. Приезжает адски усталым и разочарованным.

Начинается третий этап его «отношений» с Москвой и Россией.

Почему во втором тридцатилетии жизни Стендаля мы выделяем два этапа, почему мы делим это тридцатилетие на два отрезка? Потому что между ними пролегает, как мы увидим, заметный рубеж. Обратимся пока к третьему этапу.

Он простирается до середины 20-х гг. Тем самым он совпадает с периодом Реставрации, с правлением Людовика XVIII, Стендалю отвратительного и ненавистного.

Для этих лет характерно постоянное возвращение писателя к воспоминаниям о московском походе. Он упоминает его в своих первых книгах, охотно рассказывает о нем друзьям. В том числе Байрону, с которым он встречается в 1816 г. в Милане.

Действительно, упоминаниями Москвы и России пестрят его письма и дневники, его книги — об Италии, о Наполеоне, даже о России. Не приходится удивляться, что его интересуют новые книги, описывающие московский поход. Их тогда выходило очень много, и многие из них Стендаль читает, не без удивления вот на что обращая внимание: у большинства подобных сочинений одна и та же тенденция — показать Россию как цитадель легитимизма, как защитника «престолов и алтарей», как краеугольный камень «порядка» в Европе. Порядка, в который Стендаль так и не сумел вписаться. Характерная деталь — исторические работы, посвященные кампании 1812 г., отличаются поразительной благожелательностью по отношению к русским, а обстоятельства похода изображают упрощенно либо в каких-то романтических тонах. Все это вызывает в Стендале чувство протеста.

В эти годы Стендаль живет в основном в Италии, книги же его печатаются в Париже под наблюдением его друга Луи Крозе. С выходом одной из них, «Истории живописи в Италии», связано намерение писателя переселиться в Россию.

После возвращения из Москвы материальное положение Бейля было катастрофическим. Ни наполеоновское правительство, ни тем

более правительство Бурбонов не вознаградили его за многолетнюю службу, в том числе за энергичные и самостоятельные действия во время русского похода. Если некоторые сослуживцы Бейля получили, скажем, выгодные должности префектов, то Бейль не получил ничего. Все меньше денег высылал отец, «этот старый иезуит», как его часто называл Бейль. И вот во второй половине 1816 г. у Стендаля все более крепнет желание переехать навсегда в Россию и устроиться там преподавателем французского языка или «эстетики». 28 сентября Стендаль пишет Луи Крозе: «Хватит ли у тебя сочувствия ко мне и ума, чтобы понять такую вещь: привыкнув за десять лет ко все возрастающему недостатку, я не могу прожить меньше чем на четыре тысячи франков. Чем влачить жалкое существование и умереть с горя от чихотки, *если старый иезуит доживет до 82 лет, я предпочитаю уехать в Россию в качестве преподавателя* (выделенные курсивом слова Стендаль пишет по-английски. — А. М.). Похвала никогда не кажется тривиальной тому, которого хвалят. Если “История” окажется плохой, то уж не из-за посвящения она провалится. Если она хороша, то читатель рассердится, но его гнев растет лишь от сорока страниц предисловия. И это будет мне средством для России. Я сам себя убеждаю, пока пишу тебе. Итак, решительно, если только это тебя не компрометирует, сохрани посвящение»¹.

«Посвящение», о котором идет речь, должно было открывать первое издание книги (в некоторых экземплярах оно было все-таки напечатано); вот оно: «Самому великому из ныне здравствующих государей, который по своей натуре является приверженцем свободы, хотя политика и не говорит ему, что сегодня это единственно приемлемый способ царствовать»².

Этот просвещенный государь — не кто иной, как русский император Александр I, действительно щеголявший в парижских салонах своим «либерализмом».

После выхода книги из печати Стендаль просит ее издателя Пьера Дидо послать десять экземпляров «Истории живописи в Италии» наиболее выдающимся государственным деятелям России и обязательно — один экземпляр русскому послу в Париже³.

В действительности Стендаль прекрасно знал цену либеральным разглагольствованиям Александра. Он знал, ценой какого преступления тот пришел к власти. Знал, что при нем Россия осталась деспоти-

¹ Ibid. P. 821.

² Stendhal. Histoire de la peinture en Italie. P. 507.

³ Stendhal. Correspondance. T. I. P. 861.

ческим государством. Для писателя была ясна реакционная роль царизма в Европе. И Стендаль пытается разрешить загадку: почему в деспотической стране, где большая часть народа — рабы, с приходом французов не вспыхнуло восстание против собственных угнетателей, почему весь народ поднялся на защиту отечества. Стендаль пытается объяснить это особенностями темперамента русских людей; в «Истории...» он пишет: «Исход жителей из Смоленска, Гжатска и Москвы, которую в течение двух суток покинуло все население, представляет собою самое удивительное моральное явление в нашем столетии; что касается меня, я с уважением обошел загородный дом графа Растопчина, смотрел на его книги, валявшиеся в беспорядке, на рукописи его дочерей. И видел деяние, достойное Брута и римлян, достойное своим величием гения того человека, против которого оно было направлено. Есть ли что-нибудь общее между графом Растопчиным и бургомистрами Вены, явившимися в Шенбрунн приветствовать императора, к тому же еще столь почтительно? Исчезновение жителей Москвы до такой степени не соответствует флегматическому темпераменту, что подобное событие мне кажется невозможным даже во Франции»¹.

В 1817 г., закончив «Историю...», Стендаль неожиданно принимается за новую работу, он пишет «Жизнь Наполеона». В этой книге он пытается правдиво и беспристрастно описать жизнь великого человека, сказать о нем правду, тогда как десятки бездарных писак эпохи Реставрации писали о Наполеоне немало лжи. Книга открывается фразой: «Я пишу историю Наполеона в ответ на пасквиль»². Этим «пасквилем» была книга госпожи де Сталь «Размышления о главнейших событиях Французской революции», которую Стендаль воспринял как апологию реакционного режима Реставрации, режима Бурбонов.

В «Жизни Наполеона» Стендаль опять сталкивается с неразрешимой для него загадкой — русским человеком. Он пишет: «В России никто еще не изумляется господству деспотизма. Он неразрывно связан с религией, и поскольку носителем его является человек кроткий и любезный, как никто другой, деспотизмом там возмущаются лишь немногие философски настроенные люди, побывавшие в чужих краях. Не воззвания и не награды воодушевляют русских солдат на бой, а приказания святого угодника Николая. Маршал Массена рассказывал в моем присутствии, что русский, когда рядом с ним падает смертельно раненный его земляк, настолько уверен в том, что он воскреснет у себя

¹ *Stendhal*. Histoire de la peinture en Italie. P. 274—275.

² *Стендаль*. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 11. С. 7.

на родине, что поручает ему передать привет своей матери. Россия, подобно Риму, имеет суеверных солдат, которыми командуют начальники, столь же просвещенные, как и мы»¹. В приведенной цитате обратим внимание на упоминание «немногих философски настроенных людей». Вскоре к ним будет приковано внимание Стендаля.

В начале 20-х гг., переехав во Францию, писатель продолжает интересоваться Россией. Он читает все новые работы об этой стране, рецензирует книги о московском походе — аббата Сюрюга, Р. Дюрдана, Ж. Шамбре, графа Сегюра. Специальную рецензию он посвящает книге Альфреда Файо «Заметки о жизни Тадеуша Костюшко»; в небольшой заметке защищает книгу Альфонса Рабба «Краткое изложение истории России» от нападок Якова Толстого, в прошлом члена «Союза благоденствия», а затем платного агента русского правительства. Яков Толстой в 1823—1837 гг. жил постоянно в Париже; в его задачи входило выступать в печати против любой книги или статьи, в невыгодном для русской политики свете рисующих русскую жизнь.

Большую рецензию посвящает Стендаль сочинениям Ксавье де Местра, который годы Республики и Империи провел в эмиграции в Петербурге. В этой рецензии особое внимание Стендаль уделяет двум произведениям де Местра — его повестям «Кавказские пленники» и «Юная сибирячка». Стендаль отмечает, что в этих произведениях очень явно ощущается, что написаны они в деспотической стране, где господствует рабство. С нескрываемой симпатией пишет Стендаль о главном, с его точки зрения, герое «Кавказских пленников» — денщике Иване, который олицетворяет собой лучшие черты характера русского человека, человека из народа.

В первый период Реставрации интерес Стендаля к России питался прежде всего воспоминаниями о походе в Москву. Это была попытка осмыслить причины поражения когда-то непобедимой армии Наполеона, понять русский национальный характер, раскрывшийся в этой войне. И как всегда у этого писателя — понять и себя, вспомнить о своих собственных переживаниях, когда он замерзал в русских снегах, попадал под обстрел русских орудий или с содроганием и восхищением смотрел на зрелище горящей Москвы.

Но скоро интерес к России приобретает у Стендаля новую пищу и новое направление.

Начинается четвертый этап.

Выстрелы на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. были с одобрением встречены правительственной Францией. Николай I был сразу

¹ Там же. С. 137.

же с радостью признан. В отличие от правительства, Франция республиканская, очень плохо осведомленная о внутреннем положении России и об истинных целях декабристов, увидела в подавлении восстания и в казни его вождей еще один акт царского произвола, еще один пример деспотизма. Передовые мыслители Европы поняли, что события 14 декабря являются грозным предупреждением стоящим у власти правителям. В то время, как парижские газеты правого толка перепечатывали сообщения из Петербурга, излагающие официальную точку зрения на причины восстания, и рассказывали о ходе суда над декабристами, Стендаль работает над своим первым произведением в жанре романа — над «Арманс». Как бы бросая вызов официальной Европе, он делает героиней своей книги русскую девушку Арманс Зоилу. В ее необычайно обаятельном образе писатель стремился обобщить положительные черты, характерные, по его мнению, именно для русской женщины. Арманс сочетала в себе душевную мягкость с неколебимой прямоотой и твердой волей. Столь же мягка и в то же время сурова и ее внешность. «Ее красоту я не побоялся бы назвать чисто русской, — писал Стендаль. — В этом исполненном глубокой серьезности лице не было ничего заурядного, но даже и в минуты спокойствия оно отличалось такой выразительностью, которая никак не соответствовала французскому идеалу девичьей красоты»¹.

Трое дядюшек Арманс, «совсем еще молодые люди, офицеры русской армии», оказываются замешанными в «политических беспорядках в России»², то есть, по замыслу Стендаля, принимают участие в восстании декабристов. Арманс для Стендаля — это идеальная героиня романа, она во всем противоположна дамам великосветского общества Парижа. И ее русское происхождение, принадлежность к семье дворян-декабристов достаточно резко выделяет ее из окружающей аристократической среды.

Но на большее Стендаля не хватило: он все-таки слишком приблизительно, слишком скупо знал русскую действительность, ее характерные черты.

Мы привыкли к фразе о том, что «декабристы разбудили Герцена». Было бы ошибкой полагать, что они «разбудили Стендаля»; его не надо было будить: он уже издавна придерживался республиканских убеждений. Но несомненно, что события в далекой России, всегда привлекавшей его внимание, ему столь надолго запомнившейся, су-

¹ *Stendhal*. Romans et nouvelles. Texte, variantes, notes et bibliographie établies par H. Martineau. Paris, 1952. T. I. P. 57—58.

² *Ibid.* P. 158.

щественным образом повлияли на его мировоззрение, укрепили его республиканские взгляды. Вот почему он столь последовательно ищет знакомств среди представителей русского общества. Среди них назовем поэтессу Зинаиду Волконскую, братьев Александра и Николая Тургеневых, П. А. Вяземского, С. А. Соболевского. Вот почему Стендаль бывает в русском посольстве, беседует с дипломатами графом Гурьевым и Италийским.

П. А. Вяземский, этот «декабрист без декабря», признавался в письме к А. И. Тургеневу: «Я Стендаля полюбил с “Жизни Россини”, в которой так много огня и кипятка, как в самой музыке героя»¹. Стендаль, в свою очередь, высоко отзывается об уме и знаниях Вяземского. В середине 30-х гг. их встречи становятся все более частыми, а 30 января 1839 г. Вяземский вписывает в записную книжку несколько фраз из «Пармского монастыря»², который тогда еще не был издан! Это значит, что их отношения были уже настолько дружескими, что Стендаль показывал Вяземскому рукопись своего нового романа.

С Вяземским связано новое пробуждение интереса Стендаля к движению декабристов. До нас дошла записка Стендаля Вяземскому следующего содержания: «Не угодно ли моему соседу прочесть эти две страницы «Тан» и вернуть мне их завтра в 10 часов? Там показана замечательная черта молодого казака. Какая держава, если бы буржуазия пошла навстречу крестьянству!»³ Здесь речь идет о рецензии французского литератора-республиканца Феликса Пиа на роман известного польского революционера Яна Чинского «Великий князь Константин». Пиа в своей рецензии подробно разбирает основные темы книги Чинского: возникновение в России декабристских тайных обществ, их влияние на революционное движение в Польше, наконец, Варшавское восстание 1831 г.

Размышления Стендаля над движением декабристов и причинами его неудачи отразились также в наиболее политически остром произведении писателя — его романе «Люсьен Левен». В этой книге тема изолированности буржуазии от народа занимает едва ли не основное место. Герой романа молодой французский студент, а затем офицер и политический деятель Люсьен Левен так говорит о причинах поражения выступлений демократически настроенных студентов парижской

¹ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 3. С. 233.

² См.: *Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848)* / Изд. подгот. В. С. Нечаева М., 1963. С. 262.

³ Цит. по кн.: *Мюллер-Кочеткова Т. Указ. соч.* С. 39.

Политехнической школы: «Мы допустили тогда ту же ошибку, какую совершили в 1826 году несчастные русские аристократы»¹.

Обратим внимание на эту неточную дату. Можно, конечно, предположить, что это типичная для Стендаля конспиративная уловка, вообще для него характерная, но особенно — для рукописи «Люсьена Левена», романа, писателем незавершенного и изданного через много лет после его кончины. Вряд ли это ошибка чтения первых публикаторов книги. Но скорее всего 1826 г. появился в стендалевском тексте потому, что слухи, а потом и газетная информация о мятеже декабристов дошли до французской публики уже в начале 1826 г. (ведь само восстание — по французскому календарю — произошло 26 декабря, т. е. когда в Париже уже вовсю праздновали Рождество). К тому же Стендаль работал над романом по меньшей мере десять лет спустя и мог позабыть точную дату: он помнил лишь, что в начале 1826 г. события в Петербурге широко обсуждались во французской прессе.

«Русская тема» занимает определенное место в следующей книге Стендаля — в его «Записках туриста». Писатель довольно неожиданно выводит на сцену некоего «морского капитана», который три года провёл в России. Герой-повествователь оживленно разговаривает с ним, расспрашивает о его пребывании в далекой стране, и устами этого вымышленного моряка Стендаль дает резкую характеристику русского самодержавного строя и Николая I: «Этот монарх — самый красивый человек в своей стране и также один из самых храбрых в ней; но его, как лафонтеновского зайца, снедает страх. В каждом умном человеке — а их немало в Петербурге — он видит врага; настолько большие тяготы налагает самодержавная власть. Царь взбешен тем, что происходит во Франции; свобода печати вызывает у него конвульсии, но у него нет двадцати миллионов франков, чтобы успокоить свой гнев. Министр финансов Канкрин, талантливый человек, с трудом сводит концы с концами, вызывая у всех крики недовольства. (...) В России много умных людей, и их самолюбие чрезвычайно страдает оттого, что у них нет конституции, тогда как она есть даже в Баварии и такой маленькой стране, как Вюртемберг. Русские хотят иметь палату пэров, состоящую из знатных людей, имеющих сто тысяч рублей ежегодного дохода за вычетом долгов, и палату депутатов, состоящую на треть из офицеров, на треть из аристократов и на треть из негоциантов и заводчиков, с тем, чтобы обе палаты ежегодно вотировали бюджет. Представление о сво-

¹ *Stendhal*. Romans et nouvelles. T. I. P. 1198.

боде в России другое, чем у нас. Аристократ понимает, что свобода рано или поздно отнимет у него его крестьян»¹.

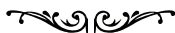
Мы привели лишь часть рассуждений «морского капитана». Не приходится сомневаться, что это рассуждения самого Стендаля. Они основываются на самых разнообразных сведениях, которые писатель собирает где только можно. Красноречива, например, короткая запись Стендаля, обнаруженная на полях одной из его черновых рукописей. Она, как почти всегда у него, датирована — 10 апреля 1838 г. Вот что он писал в этот день: «Неодолимое желание узнать новости о России и о Николае, которого мне хотелось бы задушить, отрывает меня от работы и заставляет бежать в читальный зал в 2¹/₂ пополудни»².

Я повторяю и настаиваю на том, что события в России середины 20-х гг. и формирование николаевского режима, с каждым годом со все большей очевидностью обнаруживающего свою сущность, не только не прошли мимо Стендаля, а постоянно находились в сфере его внимания и бесспорно повлияли на углубление радикализма его политических взглядов. Вот почему мне кажется правомерным говорить о четырех этапах «отношений» Стендаля с Россией и Москвой.

¹ *Stendhal. Voyages en France. Textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto.* Paris, 1992. P. 266—267.

² *Ibid.* P. 643.

ПУШКИН И СТЕНДАЛЬ



Напряженный интерес Пушкина к произведениям Стендаля был, по-видимому, настолько широко известен, что великому русскому поэту даже приписали восторженный отзыв о «Пармском монастыре»¹, напечатанном, как известно, лишь в 1839 г. На знакомство Пушкина с книгами Стендаля указывалось неоднократно, особенно после опубликования писем поэта к Е. М. Хитрово². Этот интерес к Стендалю справедливо связывали с поворотом Пушкина к прозе. Б. В. Томашевский, первым обратившийся к этому вопросу, в одном из своих исследований писал, что новые творческие задачи приводят Пушкина в конце 20-х годов «к внимательному знакомству с новой прозой во Франции. Это изучение прозы происходит в те же годы, когда он сам осуществляет ряд прозаических замыслов, начиная от “Повестей Белкина” и кончая “Капитанской дочкой”. 30-е годы — расцвет французской прозы. На сцену выходят Бальзак, Стендаль, Ж. Санд и другие, менее крупные их современники...»³.

На типологическую близость прозы Пушкина и Стендаля мимоходом указал В. М. Жирмунский в статье «Пушкин и западные литературы»⁴. Основная мысль статьи заключается в выявлении самостоятельного пути Пушкина, решавшего творческие задачи, сходные с задачами и его французских современников, но вне какой бы то ни было зависимости от них. Наиболее глубоко типологическая близость

¹ См.: Записки А. О. Смирновой. Ч. I. СПб., 1895. С. 322—323. См. также: *Vinogradoff V. Trois rencontres russes de Stendhal // Mercure de France. Т. ССIII. № 717. 1 mai 1928. P. 605—607.*

² См.: Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово. 1827—1832. Л.: Изд-во АН СССР, 1927. С. 112, 116, 217—221.

³ *Томашевский Б. В. Пушкин и французская литература // Литературное наследство. Т. 31—32. М., 1937. С. 16 (то же в кн.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 97).*

⁴ Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Т. 3. М.; Л., 1937. С. 87, 93—94.

Пушкина и Стендаля изучена Н. Л. Степановым¹, который приходит к следующему выводу: «Если говорить об общности устремлений, известной родственности художественной манеры, то, конечно, психологически насыщенная и вместе с тем сдержанная манера Стендаля была близка Пушкину»². В связи с этим представляется особенно интересным выяснить, с какими именно произведениями Стендаля был знаком Пушкин, какой след оставили они в его творчестве.

С полным основанием мы можем говорить о знакомстве поэта с романом Стендаля «Красное и черное» (о котором он заметил, что это «хороший роман, несмотря на фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса»³) и с новеллой «Любовный напиток», напечатанной в сборнике «Додекатон», вышедшем в сентябре 1836 г.⁴ (на титульном листе обозначен 1837 г.). Обе книги сохранились в личной библиотеке Пушкина⁵. В недавней статье Т. В. Кочетковой⁶ устанавливается, что Пушкину было знакомо имя Стендаля и из ряда книг о Байроне, где французский писатель упоминался или цитировался. Беремся высказать предположение, что Пушкину были известны и некоторые другие стэндалевские книги, и прежде всего его «Рим, Неаполь и Флоренция» (1817), второе расширенное издание которой вышло в конце февраля 1827 г. Это была любимая книга Долли Фикельмон, из нее она делала выписки в своем альбоме⁷. Книга была политически остра, содержала немало заметок о Байроне и, главное, была посвящена Италии, занимавшей внимание Пушкина в период его южной ссылки. С несколько меньшей степенью достоверности можно говорить о знакомстве Пушкина с другими произведениями Стендаля, которые были известны современному ему русскому читателю. Эта известность подтверждается хотя бы наличием достаточно большого числа экземпляров стэндалевских книг (в первых изданиях) во многих наших крупных библиотеках.

¹ Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962. С. 33—35, 76—80, 169 и др.

² Там же. С. 79.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 14. Л., 1941. С. 172, 427.

⁴ См.: Martineau H. Le Calendrier de Stendhal. Paris, 1950. P. 324.

⁵ См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX—X. СПб., 1910. С. 226 (№ 886), 342 (№ 1408).

⁶ Кочеткова Т. В. Стендаль в личной библиотеке Пушкина // Пушкинский сборник. Рига, 1968. С. 114—123.

⁷ См.: Kauchtschischwili N. Il Diario di Dar'ja Fedorovna Ficquelmont. Milano, 1968. P. 61.

Возможные следы чтения Стендаля Пушкиным можно найти, как нам представляется, в черновой рукописи «Станционного смотрителя», помеченной 14 сентября 1830 г. В невошедшем в основной текст варианте, в частности, читаем: «Читатель ведает, что есть несколько родов любовей — [любовь чувственная, платоническая, любовь из тщеславия, любовь 15-летн. сердца и проч.], но изо всех — любовь дорожная самая приятная»¹.

Это место пушкинского текста удивительно напоминает сходные высказывания Стендаля из разных его книг, прежде всего из его известной книги «О любви» (1822). У Стендаля читаем: «Есть четыре рода любви: 1. Любовь-страсть <...>. 2. Любовь-влечение <...> 3. Физическая любовь <...> 4. Любовь-тщеславие»². Как видим, Пушкин почти точно повторяет классификацию Стендаля, причем, в четвертой рубрике он, по нашему мнению, более удачно передает стендалевский термин *L'amour de vanité* («любовь из тщеславия»), чем это сделано в цитируемом нами современном переводе.

Отметим, во-первых, сходство синтаксических структур приведенных отрывков. Правда, у Стендаля после каждой категории любви идет довольно пространное ее толкование, причем с каждым разом все более подробное (при цитировании нами это опущено). Некоторые эти категории у Пушкина буквально повторяют стендалевские («любовь из тщеславия»), другие легко к стендалевским сводятся (особенно если учесть дальнейший ход рассуждений французского писателя). Так, стендалевская «физическая любовь» соответствует пушкинской «чувственной», а «любовь-влечение» — «платонической». Остается «любовь-страсть» Стендаля и «любовь 15-летнего сердца» Пушкина. Они никак не сводимы друг к другу; не могут они быть субститутами и других «категорий». Стендаль и Пушкин как бы проводили деление предмета своего «анализа» по-разному (вернее, по близкому, но не совпадающему) основанию.

Как и Стендаль, Пушкин называет четыре типа любви. Правда, он ставит «и проч.», тем самым не закрывая этого перечня. Вполне понятно, почему он это сделал. Стендаль, поглощенный своей трудной любовью к красавице Метильде Дембовской, Стендаль, ученик французских философов-рационалистов XVIII в., писал серьезно, стремясь анатомировать терзавшее его любовное чувство — чтобы его победить. Пушкин писал шутивно, именно поэтому для него не имела значения четкость классификации, именно поэтому он кончает свой по

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 8/2. Л., 1940. С. 644—645.

² Стендаль. Собр. соч. Т. 4. М., 1959. С. 363—364.

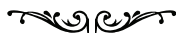
виду серьезный перечень так неожиданно: «...но изо всех — любовь дорожная самая приятная». Этот шуточный, разговорный тон находился как раз в русле пушкинских стилистических исканий периода болдинского уединения. Более того, как показывает анализ рукописи, Пушкин в процессе работы над текстом вообще отказывается от классификации, вычеркивая «стендалевские» категории. Фраза получается еще более энергичной: «Читатель ведает, что есть несколько родов любовей — но изо всех — любовь дорожная самая приятная».

Итак, переключка, сходство классификации любви у Пушкина и у Стендаля несомненны. Правда, у Стендаля эта классификация серьезна и несколько механистична, у Пушкина, благодаря неожиданной концовке, — легка и иронична (даже если не принимать во внимание, что часть фразы вымарана). Но есть ли во фразе Пушкина, писавшего через восемь лет после Стендаля, прямая зависимость от стендалевского текста? Или иначе: можно ли считать черновой пушкинский набросок скрытой, переосмысленной цитатой из Стендаля? Ответ на этот вопрос не может быть категоричным. Правильнее сказать, что это очень возможно (на это хотя бы указывают слова «Читатель ведает, что есть несколько родов любовей»). И если это действительно скрытая цитата, то, несомненно, цитата по памяти и даже, может быть, с чужих слов.

«Творческая история» пушкинской фразы представляется нам следующей. Рассказывая о любовной интрижке проезжего офицера, Пушкин вспомнил о когда-то читанной или просто слышанной классификации «родов любовей» (быть может, даже забыв или не зная, что она — стендалевская) и вставил (по памяти, но довольно точно) эту классификацию в текст, чтобы тут же шуточно противопоставить ей (тем самым ее убив) «любовь дорожную». Затем, ища большей легкости и сжатости, Пушкин вычеркнул всю серьезную классификацию, оставив лишь одну «дорожную» любовь.

Предлагаемая нами схема гипотетична. Не располагая достоверными документальными сведениями о знакомстве Пушкина с книгой Стендаля «О любви», мы остаемся в области предположений и можем указать лишь на интересный случай творческой переключки (возможно, и невольной) двух великих художников слова.

ГОГОЛЬ И СТЕНДАЛЬ



Русские связи Стендаля изучаются давно и старательно, начиная с многочисленных работ Анатолия Виноградова и Б. Г. Реизова и кончая исследованиями Т. В. Мюллер-Кочетковой и В. А. Мильчиной. И тем не менее нам известны очень немногие имена его русских знакомых. Совсем недавно было довольно убедительно доказано его знакомство с живописцем Карлом Брюлловым¹. И несомненно нас ждет в этой области еще немало открытий. Ведь недаром же Стендаль так интересовался Россией, что в «Записках туриста» написал: «В России много умных людей, и их самолюбие чрезвычайно страдает оттого, что у них нет конституции, тогда как она есть даже в Баварии и такой маленькой стране, как Вюртемберг. Русские хотели бы иметь палату пэров, состоящую из людей знатных, имеющих сто тысяч рублей ежегодного дохода за вычетом долгов, и палату депутатов, состоящую на треть из офицеров, на треть из аристократов и на треть из негоциантов и заводчиков, с тем чтобы обе палаты ежегодно втировали бюджет. Представление о свободе в России другое, чем у нас. Аристократ понимает, что свобода рано или поздно отнимет у него его крестьян (...) В Петербурге считают Ермолова человеком больших достоинств, возможно, даже гениальным. Многие хотели бы, чтобы он возглавил министерство внутренних дел. Генерал Жомини готовит очень образованных офицеров, в чем можно будет убедиться во время первой же войны. Но эти офицеры не желают, чтобы их считали большими дураками, чем баварцев. Россия поглощает три четверти французских книг, выпускаемых бельгийскими контрафакторами, и я знаю двадцать русских молодых людей, которые больше, чем вы, в курсе всех изданий, вышедших в Париже за последние десять лет»².

¹ См.: *Minine E.* Une rencontre russe de Stendhal à Rome avec Karl Brulloff // *Stendhal Club.* № 143. 15 avril 1994. P. 189—200.

² *Stendhal.* Voyages en France. Textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto. Paris, 1992. P. 267.

О чем говорит приведенная нами, быть может, слишком большая цитата из «Записок туриста»? Об интересе Стендаля к «русским делам», к настроениям русской аристократии (а с другими ему и не приходилось встречаться), а также о том, что у него было достаточно много русских знакомых. Вот почему можно попытаться установить возможность знакомства Стендаля и Гоголя. В этом направлении еще не предпринимались даже самые предварительные разыскания.

Собственно говоря, проблема «Гоголь и Стендаль» предполагает ответ на три вопроса. Первый вопрос — о возможности личной встречи Гоголя и Стендаля, об их знакомстве. Второй — о знакомстве Гоголя с произведениями Стендаля. Третий — о возможности воздействия на Гоголя каких-то отдельных мотивов творчества французского писателя, в частности его оценок нравов и политических ситуаций во Франции и в Италии их времени. Ответы на все эти вопросы не могут быть исчерпывающими, мы попытаемся наметить пути поисков этих ответов.

Итак, первое, что нас интересует, это возможность личной встречи и знакомства русского и французского писателей. Такая встреча могла бы произойти во время одного из заграничных путешествий Гоголя. Подробной «Летописи жизни и творчества Гоголя», как известно, до сих пор нет. Впрочем, удобно пользоваться краткими «Датумами жизни Н. В. Гоголя» в томах его писем в Полном собрании сочинений писателя. Но публикуемые там сведения, как увидим, не всегда точны, так как основываются на уже старых работах П. А. Кулиша и В. И. Шенрока. Для определения интересующих нас моментов жизни Стендаля мы можем пользоваться работами А. Мартино и В. Дель Литто¹.

Гоголь совершил несколько заграничных путешествий. Нас будет интересовать, прежде всего, второе из них. Оно длилось с июня 1836 до сентября 1839 г.

6/18 июня 1836 г. Гоголь уехал за границу. Он проехал через Гамбург, Бремен, Дюссельдорф, Ахен, Кельн, Майнц, Франкфурт-на-Майне, пробыл какое-то время в Баден-Бадене. После этого Гоголь провел несколько месяцев в Швейцарии; он побывал в Базеле, Берне, Лозанне, жил же он в основном в Женеве и Вевае. Так продолжалось до конца октября. Все это время Стендаль был в Париже, куда он приехал 11 мая, получив долгожданный отпуск. В Париже он жил в районе Шоссе д'Антен, потом на улице Комартен, где был написан «Пармский монастырь».

¹ См.: *Martineau H. Le Calendrier de Stendhal. Paris, 1950; Tableau chronologique. 1835—1842 // Stendhal. Correspondance. Préface et chronologie par V. Del Litto. Edition établie et annotée par H. Martineau et V. Del Litto. T. III. Paris, 1968.*

Гоголь прожил в Париже до начала марта следующего, то есть 1837-го, года, Стендаль же провел во Франции весь этот год, совершив несколько поездок по стране и работая над «Воспоминаниями о Наполеоне», «Записками туриста», публикуя ряд «итальянских хроник» («Виттория Аккорамбони», «Ченчи»). Исследователи, например Мишель Крузе¹, отмечают, что в этот свой приезд в Париж Стендаль ведет очень светский образ жизни, бывает в салонах, особенно в салоне г-жи Ансело, где встречается с Шатобрианом, Корефом, Консидераном, Токвилем, Монмерке, Марестом, Мериме и многими другими. Очень важно, что в этом салоне бывают и русские, прежде всего А. И. Тургенев и П. А. Вяземский, с которыми Стендаль был уже знаком. Но бывали и другие русские, чьих имен мы не знаем.

В салон Ансело Гоголя мог бы привести А. И. Тургенев, и тогда его знакомство со Стендалем можно было бы считать почти наверняка доказанным. В Полном собрании сочинений указано, что в январе—феврале 1837 г. «Гоголь в Париже в обществе А. С. Данилевского, А. О. и Н. М. Смирновых, А. И. Тургенева, А. Мицкевича, польского поэта Б. Залесского»². Здесь составители «Дат» опираются на работы П. А. Кулиша и В. И. Шенрока³. Однако М. И. Гиллельсон установил, что в это время А. И. Тургенева в Париже не было, он находился в России⁴. Так что он не мог стать тем звеном, которое бы соединило Гоголя и Стендаля на рубеже 1836 и 1837 годов. Утверждать же, что кто-то другой мог их познакомить, мы не можем.

Но А. И. Тургенев бывал здесь раньше, Рим он осматривал под руководством Стендаля, высоко ценил его книгу о Риме, хвалил ее в письмах друзьям. Поэтому Гоголь мог в парижских салонах или просто в Париже услышать об этой книге и ее авторе. Гоголь, как известно, после Франции отправился в Италию; к этой поездке он готовился тщательно. Об этом говорит хотя бы тот факт, что он стал брать уроки итальянского языка у некоего Ноэля.

Гоголь приехал в Рим 26 марта 1837 г., затем он провел июль и август в Баден-Бадене, съездил в Турин (июнь), в Женеву (начало сен-

¹ См.: *Crouzet M. Stendhal ou Monsieur Moi-même*. Paris, 1990. P. 671.

² *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. XI. С. 14.

³ См.: *Кулиш П. А.* Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. СПб., 1856. Т. I. С. 207; *Шенрок В. И.* Материалы для биографии Гоголя. М., 1895. Т. I. С. 167.

⁴ См.: *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.) / Изд. подгот. М. И. Гиллельсон. М.; Л., 1964. С. 505.

тября), в Милан (конец ноября). Он пробыл в Риме до начала августа следующего, 1838 г. Все это время Стендаль был во Франции, в основном в Париже, но также совершил несколько поездок по французской провинции, заехал в Германию, Голландию, Бельгию и съездил в Швейцарию. Тут пути их не пересеклись.

Во второй половине августа 1838 г. Гоголь отправляется в Париж, куда он приехал в начале сентября. Он не предполагал пробыть здесь долго (в письме В. Н. Репниной: «Более недели я не остаюсь в Париже»¹). Действительно, он прожил в Париже меньше месяца (28 сентября он уже был в пути и писал А. С. Данилевскому из Лиона²). Стендаль весь сентябрь был в Париже. Однако встреча их в это время маловероятна: Гоголь приехал, причем довольно неожиданно для него самого, чтобы повидаться со своим другом Данилевским; мы не располагаем никакими сведениями о посещении им парижских салонов. Таким образом, встреча их в сентябре 1838 г. в Париже вряд ли состоялась. Отметим, что переписка Стендаля, приходящаяся на сентябрь того года, либо была очень ограниченной, что и понятно (большинство друзей и знакомых были тут же, в Париже, и с ними можно было повидаться каждый день), либо она плохо сохранилась. Пока мы знаем лишь одно письмо Стендаля (к Донато Буччи, его итальянскому другу) и два полученных им письма (от Астольфа де Кюстина и от госпожи Джулии Мартини). Впрочем, и в следующие месяцы переписка Стендаля крайне бедна, что тоже понятно: в ноябре и декабре он пишет свой «Пармский монастырь». Возможно, новая публикация профессора В. Дель Литто³, с которой у нас не было возможности познакомиться, осветит совсем иначе эти годы его жизни.

В октябре Гоголь уже был в Риме. Он пробыл здесь долго — до июня 1839-го. Стендаль все это время оставался во Франции, он отправился в Италию 24 июня. Тем самым встретиться они не могли.

Побывав в Вене, Мариенбаде, снова в Вене, Гоголь в конце сентября направился в Россию.

Его новое, третье по счету, заграничное путешествие приходится на 1840—1841 годы. Через Вену и Венецию он поехал в Рим, куда прибыл 25 сентября. Это четвертое посещение Гоголем Рима было самым долгим — почти год, по крайней мере больше десяти полных месяцев.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. XI. С. 172.

² Там же. С. 172—174.

³ Stendhal. Correspondance inédite de Stendhal, consul de France dans les Etats Romains. Etablissement du texte, préface et notes de V. Del Litto. Torino, 1994.

Причем за все это время писатель из Рима никуда не уезжал, хотя бы ненадолго (по крайней мере мы о таких отлучках ничего не знаем).

Что касается Стендаля, то он 24 мая 1839 г. вновь отправился в Италию. Через Цюрих, Люцерн, Турин, Геную, Ливорно, Сиену он приехал в Чивита-Веккью и вновь вступил в обязанности французского консула. На этот раз он пробыл в Италии до 21 октября 1841 г., то есть более двух лет. Таким образом, Гоголь приехал в Рим, когда Стендаль уже был там, и уехал, оставив в Италии Стендаля.

Итак, Гоголь никуда не выезжал из Рима, разве что бывал в его окрестностях. Думается, что приморский городок-порт, где подолгу жил Стендаль, в их число не входил: для того времени это было пусть небольшое, но все-таки путешествие, которое занимало целый день. Стендаль, если уж ехал из Чивита-Веккьи в Рим, то не на день, на два, а надолго. Он обычно приезжал в столицу на несколько недель и больше. Установлено, что он жил в Риме с 29 сентября до 23 октября 1840 г., затем с 21 ноября 1840-го до 11 января 1841-го, потом с 23 января до 1 марта, с 31 марта до 10 июня 1841-го. Как видим, он больше бывал в Риме, чем в своем консульстве, вполне доверяя своему помощнику Лизимаку Тавернье. Как верно заметил Мишель Крузе, его подлинным домом была квартира в Риме, на улице Кондотти, где у него было двое слуг¹.

Вот в эти четыре временных промежутка и могла состояться их встреча (или даже встречи). Оба жили почти рядом, вблизи площади Испании, которую так любил Гоголь, могли заходить в одни и те же расположенные там кафе.

Итак, позволим себе предположить, что Гоголь мог познакомиться с автором «Прогулок по Риму» (книгу эту он имел, но об этом ниже) в конце 1836 — начале 1837 г. в Париже. Если тогда знакомство состоялось, пусть даже самое шапочное, то в Риме такое знакомство могло продолжиться. Стендаль был старше Гоголя на двадцать шесть с лишним лет (один родился 23 января 1783 г., другой — 1 апреля 1809 г.), поэтому и он мог быть в числе тех «молодых русских», о которых он писал в «Записках туриста».

Но предположение наше не подкреплено пока никакими документальными данными. Думается, что сквозное знакомство с архивом братьев Тургеневых и их ближайшего окружения (Карамзиных, Вяземских, Вельгорских, Волконских и т. д.) может принести интересные результаты. Было бы также полезно предпринять розыски архивных материалов, так или иначе связанных с салоном супругов

¹ См.: *Crouzet M. Stendhal... P. 706.*

Ансело, и познакомиться с донесениями русских дипломатов, посылавших реляции из Рима в российское Министерство иностранных дел, например И. А. Потемкина или П. И. Кривцова.

Вопрос о том, с какими произведениями Стендаля мог быть знаком Гоголь, решается, основываясь вот на каких соображениях. Прежде всего отметим, что Гоголь почти наверняка читал переводы небольших отрывков из книг и статей Стендаля, печатавшихся либо анонимно в журналах «Сын Отечества» (1822 и 1829 гг.), «Московский телеграф» (1827), «Телескоп» (1832), либо с указанием авторства — в «Вестнике Европы» (1829) и «Сыне Отечества» (1830). С еще большим основанием можно предположить, что Гоголь читал тексты Стендаля в «Литературной газете», в которой он сам сотрудничал. Здесь были напечатаны четыре отрывка из «Прогулок по Риму»: «Монастырь Св. Онуфрия» (1830. № 58), «Письмо Наполеона к Жозефине» (там же), «Банкир Торлония» (1830. № 59) и «Г. Гирланда рассказывал нам о всех несчастиях, приключившихся с Россини в день первого представления в Риме Севильского цирюльника...» (1830. № 60). Не будем забывать, что три из этих отрывков (если не все четыре) перевел приятель Гоголя по Нежинской гимназии Василий Игнатьевич Любич-Романович (1805—1888)¹. Вот что, между прочим, писал о нем Гоголь Н. Д. Белозерскому 21 февраля 1836 г.: «Романович женился на одной вдове, вояжировавшей в Италию»². Речь идет о Клеопатре Ниграделло-Негри, видимо бывшей до этого замужем за каким-то итальянцем. Может быть, именно поэтому Романович перевел отрывки из книги Стендаля о Риме? Добавим, наконец, что в журнале «Живописное обозрение» за 1837 и 1838 г. трижды упоминалась (и пересказывалась) эта книга Стендаля; на нее же ссылался А. Н. Волконский в своих «путевых воспоминаниях» об Италии (частично печатались в «Московском наблюдателе» в 1837 г.).

Вообще можно сказать, что стендалевские «Прогулки по Риму» были одной из его самых популярных книг. Достаточно сказать, что это была единственная книга Стендаля, «удостоившаяся» к тому времени бельгийской контрафакции. Была эта книга популярна и в России. Для русских читателей «Прогулки по Риму» представляли интерес не только как сухой путеводитель по городу, куда так многие ездили, но и как свидетельство очевидца, исключительно наблюдательного и умного, о современном состоянии страны. Видимо, многие

¹ См. о нем: *Супрунук О. К. Любич-Романович // Русские писатели. 1800—1917. М., 1994. Т. III. С. 438—440.*

² См.: *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. XI. С. 34.*

русские путешественники, собиравшиеся в Италию, запасались в дорогу этой книгой Стендаля. Возможно также, что ею широко пользовались многочисленные русские художники, жившие и работавшие в Риме, с которыми там встречался Гоголь, например, живописец Александр Иванов или скульптор Николай Рамазанов. Представляется интересным обследовать их архивные фонды, особенно переписку и дневниковые записи, если они вели дневники, попытаться разыскать принадлежавшие им книги (или хотя бы их упоминания).

Не приходится удивляться, что «Прогулки по Риму» Стендаля оказались и в библиотеке Гоголя, причем в бельгийском издании 1830 г. Упоминание «Прогулок» есть в списке книг, подаренных Гоголем его другу А. С. Данилевскому. Точного времени передачи этих книг мы не знаем, но можно предположить, что это произошло после возвращения писателя из-за границы в 1841 г. (самая «новая» книга из списка датируется 1839 г.). Ряд из подаренных Гоголем книг (работы Тьери, Мишле, Миллера, Вильмена и др.) несомненно относятся ко времени занятий Гоголя всеобщей историей (1834 г.), по крайней мере большинство из подаренных Данилевскому книг описано в относящейся к тому времени «Библиографии средних веков»¹, составленной Гоголем для студентов Петербургского университета. Трудно предположить, что все эти книги писатель брал с собой в Европу. Они, вероятнее всего, оставались в России. «Прогулки по Риму» он, напротив, из Европы привез.

Мы знаем, что Гоголь относился резко отрицательно к современной ему французской литературе, разделяя в этом взгляды многих русских критиков тех лет. Он об этом писал не раз — и в статье «О движении журнальной литературы», и в «отрывке» «Рим». Поэтому Стендаль как представитель этой литературы особого интереса у него вызвать не мог. В этом отношении взгляд Гоголя на творчество Стендаля как автора «Красного и черного» и других романов и повестей (вернее, отсутствие такого взгляда) вполне согласуется с отношением к Стендалю русской критики тех лет: она о нем просто ничего не писала. Лишь Пушкин и Вяземский отнеслись к художественным произведениям Стендаля с интересом. Для остальных он оставался знатоком Италии, увлекательным о ней рассказчиком. Возможно, именно поэтому в списке подаренных Гоголем Данилевскому книг (книг иностранных, французских) фигурирует и «Пармский монастырь». Это единственное чисто художественное произведение из подаренных книг, все остальные — это книги по истории, а также

¹ См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. IX. С. 101—105.

«Прогулки по Риму» как превосходный путеводитель, насыщенный к тому же немалым числом исторических сведений.

Осмелимся предположить, что появление в библиотеке Гоголя романа Стендаля объясняется просто: это «Прогулки по Риму» потянули за собой роман, в названии которого фигурировало имя знаменитого итальянского города (между прочим, в «Прогулках по Риму» Парма упоминается в той или иной связи более десяти раз). Нам не удалось установить, не собирался ли Гоголь посетить Парму, не проезжал ли через нее, например, по дороге в Милан. Упоминаний этого города в переписке писателя нет. Мы находим такие упоминания в различных исторических выписках и заметках Гоголя, но там какой-то особый интерес к Парме не просматривается.

Сопоставлять оценки и описания достопримечательностей Рима, данные в «Прогулках», с аналогичными оценками и описаниями в письмах Гоголя весьма рискованно: сходность оценок вряд ли с уверенностью указывает на заимствование, расхождение оценок не говорит о внутренней полемике с предшественником. Видимо, все знаменитые строения, памятники, музеи, картины, о которых писал Стендаль, не избежали внимания Гоголя. По крайней мере все из этой области, о чем он пишет, в той или иной степени описано и Стендалем. Это относится и к заметкам Гоголя, сделанным во время осмотра Рима вместе с А. О. Смирновой¹. Лишь перечень современных художников, который приводит Гоголь, — иной. Но это и понятно: в то время, когда Стендаль писал «Прогулки по Риму», большинства этих художников там еще не было. Остаются двое из списка Гоголя. Это Иоганн-Фридрих Овербек и Пьетро Генерани. Что касается Овербека, то его эстетические позиции были глубоко чужды Стендалю и потому произведения этого живописца не могли его заинтересовать. А вот популярного скульптора Генерани Стендаль в «Прогулках» упоминает, упоминает и в письмах.

В связи с различными заметками Гоголя, так или иначе относящимися к Италии, обращают на себя внимание его так называемые «списки книг», особенно «Перечень авторов и книг»². Опубликовавшие этот «Перечень» М. П. Алексеев и В. В. Гиппиус отмечали в примечаниях: «Скорее всего, это либо составленный для самого себя список намеченного для чтения и перечитывания, либо — рекомендательный

¹ См.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. I. М.; Л., 1936. С. 11—12; Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. IX. С. 489—491.

² См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. IX. С. 492—493.

список, составленный для кого-нибудь из знакомых»¹. Нам представляется, что все-таки не для чтения, так как большинство из перечисленных Гоголем книг, относящихся к «итальянской литературе», представляют собой труды (подчас многотомные) историков. Это Тирабоски, Муратори, Гвичардини, Макиавелли (у Гоголя — Макиавель, что указывает на то, что писатель пользовался, видимо, французским переводом этого автора). Все эти писатели были известны Стендалю. Упоминает Гоголь и популярные работы по истории итальянской живописи — книги Вазари и, что особенно интересно, Луиджи Ланци, заслужившего, как известно, высокую оценку Стендаля². Книга Ланци была популярна; в 1824 г. г-жа Арманда Дьёде выпустила французский перевод этой работы, в пяти томах³. Думается, Гоголь имел в виду именно это издание книги Ланци.

Остается теперь обратиться к «отрывку» Гоголя «Рим». В этом незавершенном произведении следы влияния книг Стендаля не очень заметны. Вернее, на первых страницах, где дан краткий рассказ о политическом положении Италии после крушения наполеоновской империи, какие-то намеки, какие-то отзвуки чтения Стендаля еще слышны. Так, мы встречаем типично стендалевскую фразу: «Мечтали о возвращении погибшей итальянской славы, с негодованием глядели на ненавистный белый мундир австрийского солдата»⁴. Но затем Гоголь уходит в решение совсем иных художественных задач. Позже (1 сентября 1843 г.) он так писал С. П. Шевыреву: «Идея романа вовсе была не дурна: она состояла в том, чтобы показать значение нации отжившей, и отжившей прекрасно, относительно живущих наций. Хотя по началу, конечно, ничего нельзя заключить, но все можно видеть, что дело в том, какого рода впечатление производит строящийся вихорь нового общества...»⁵. Как видим, идея «Рима» во многом перекликается со взглядами Стендаля на современное ему французское общество и общество итальянское. Вместе с тем замечание В. А. Десницкого, сделанное уже очень давно, в 1936 г., представляется нам все-таки слишком приблизительным и неточным. Исследователь писал тогда: «Детские годы, обучение, устремление в Париж, черты быта римской

¹ Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. С. 37.

² См., напр.: *Stendhal. Voyages en Italie. Textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto*. Paris, 1973. P. 1179.

³ См.: *Histoire de la peinture en Italie... par l'abbé Lanzi traduite de l'italien sur la Troisième édition*. Paris, Seguin et Dufart, 1824. 5 vol.

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1938. Т. III. С. 221.

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. XII. С. 211.

аристократии, восприятие славного прошлого Рима (Италии), противопоставление Рима и Парижа, Италии и Франции, — все эти темы в какой-то мере сближают гоголевского “римского князя” со стэндалевским Фабрицием, сыном маркиза дель-Донго»¹. Нет, все-таки не «все эти темы». Судьбы героев Гоголя и Стендаля глубоко различны, различны и их характеры. Разве что оба итальянцы, оба из знатного рода и оба молоды. На этом позволим себе не останавливаться, отметим лишь, что «черты быта аристократии» в обоих произведениях несколько похожи, но трудно предположить, что могло бы быть иначе.

Интереснее обратиться к способам изображения обоими писателями женской красоты. Гоголь два раза, на первой странице «Рима» и в его конце, дает пространственный и восторженный портрет Аннунциаты; например: «Это именно было солнце, полная красота. Всё, что рассыпалось и блистает поодиночке в красавицах мира, всё это собралось сюда вместе. Взглянувши на грудь и бюст ее, уже становилось очевидно, чего недостает в груди и бюстах прочих красавиц. Пред ее густыми блистающими волосами показались бы жидкими и мутными все другие волосы. Ее руки были для того, чтобы всякого обратить в художника, — как художник, глядел бы он на них вечно, не смея дотронуть. Пред ее ногами показались бы щепками ноги англичанок, немок, француенок и женщин всех других наций; одни только древние ваятели удержали высокую идею красоты их в своих статуях. Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить!»². Тут цитату прервем — дальше все в том же приподнятом духе. У Стендаля таких развернутых описаний женской красоты мы не найдем (речь идет о «Пармском монастыре»). Французский писатель всегда более краток и сдержан, он ограничивается лишь указанием, что женщина, о которой идет речь, — красавица. Иногда добавляется, что это «красота итальянская». Поэтому в романе равно красивы (не одинаково, конечно, а каждая по-своему) и мать Фабрицио, и герцогиня Сансеверина, и актриса Мариетта, и певица Фауста, и Клелия Конти. Правда, для последней, ощутимо выдвигающейся в романе на первое место, как бы сделано исключение. Вот как описана Клелия в пятнадцатой главе: «Девичий стан Клелии Конти был еще слишком тонок, а лицо напоминало прекрасные образы Гвидо; не скроем, что в сравнении с образцами античной греческой красоты, черты Клелии были несколько резкими, а губы ее, пленявшие каким-то трогательным складом, были по-детски пухлыми. Очарованием этого лица, си-

¹ Десницкий В. На литературные темы. Книга вторая. Л., 1936. С. 366.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. III. С. 248.

явшего чистой прелестью и дивным отблеском благороднейшей души, было то, что при всей его необычайной, редкостной красоте оно нисколько не напоминало греческие статуи»¹.

В отличие от Гоголя Стендаль как бы колеблется: он описывает красоту совершенную, но не «полную», не ослепительную, а очарывавшую и т. д. И обратим внимание на одну деталь: и Гоголь, и Стендаль, в качестве совершенного образца, вспоминают скульпторов древности, но выводы делаются противоположные — Клелия не напоминает греческие статуи, тогда как Аннунциата как раз напоминает их красоту.

Можно еще добавить, что Гоголь, в отличие от Стендаля, очень прямолинеен и нетерпим в оценке французской культуры — во всевозможных ее проявлениях. Поэтому для его «Рима» типичны резкие противопоставления Парижа и Рима, парижан и римлян, женской красоты, свойственной француженкам, красоте итальянок.

Подводя некоторые итоги, притом самые предварительные, мы ответим на поставленные нами вопросы с разной степенью уверенности.

Гоголь имел возможность познакомиться со Стендалем в Париже на рубеже 1836 и 1837 гг. в каком-нибудь светском салоне. Они могли продолжить это знакомство в Риме, хотя бы потому, что жили почти рядом, близ площади Испании, и посещали одни и те же кафе. В данном случае мы можем говорить лишь о возможности таких встреч.

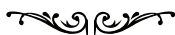
Гоголь был наверняка неплохо знаком с печатавшимися в русской прессе переводами отрывков из произведений Стендаля, а потом и с его книгой «Прогоулки по Риму». Возможно его знакомство и с «Пармским монастырем».

Что касается воздействия на Гоголя произведений Стендаля, описывающих Италию (в том числе и «Пармского монастыря»), то говорить о влиянии, тем более о подражании совершенно нельзя. Но двух писателей роднило неприятие напора реакции в Италии и мелочной буржуазности французского общества, его политиканства. Вот что писал Гоголь Н. Я. Прокоповичу из Парижа 25 января 1837 г.: «Жизнь политическая, жизнь вовсе противоположная смиренной художнической, не может понравиться таким счастливым праздным, как мы с тобой»². Прислушаемся: «счастливы праздные». Это ли не стендалевские *happy few*?

¹ *Stendhal. Romans et nouvelles. Edition établie et annotée par H. Martineau. T. II. Paris, 1948. P. 271.*

² *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 81.*

«ИТАЛЬЯНСКИЕ ХРОНИКИ» СТЕНДАЛЯ¹



Составляя библиографию к своей книге «Стендаль и “Итальянские хроники”», Шарль Дедейан включал в нее лишь самые основные работы. Это и понятно: иначе размеры библиографии намного бы переросли объем самого исследования. Действительно, по поводу итальянских произведений Стендаля написано уже немало. Интерес к ним закономерен. Стендаль возвращался к теме Италии на всем протяжении своего творчества, и в свете итальянских произведений, безусловно, яснее и понятнее становятся остальные его книги. Все это делает чрезвычайно важным круг проблем, связанных с «итальянизмом» писателя.

Автор уделяет главное внимание биографии Стендаля, за каждым образом его книг стремится найти реального прототипа, реальную коллизию из жизни писателя. Не стоило бы спорить с Ш. Дедейаном, если бы, безусловно, очень важный биографический аспект не заслонял собой все остальные, особенно политическую и социальную проблематику. Однако Дедейан сознательно стремится избежать подобных вопросов. Правда, против фактов трудно идти, они сами говорят за себя. Автор бывает вынужден обращаться к политическим проблемам, указывать на то, что «Стендаля волновала также Италия политическая, ставшая добычей мракобесия Священного Союза» (с. 72).

Ему приходится говорить о республиканизме Стендаля, о его друзьях-революционерах, об участии Стендаля в движении карбонариев, что, как известно, заставило австрийское правительство выслать писателя в 1821 году из пределов Северной Италии, отказать в 1831 году в его назначении французским консулом в Триесте. Но эти факты явно не устраивают исследователя, он говорит о них мимоходом. Что же касается любовных походов автора «Красного и черного», тут Дедейан становится необычайно разговорчивым и красноречивым.

¹ *Dédéyan Ch. Stendhal et les Chroniques Italiennes. Paris: Didier, 1956.*

Отказ от рассмотрения политических проблем (даже теснейшим образом связанных с биографией Стендаля) и преувеличенный интерес к незначительным биографическим деталям при интерпретации художественных произведений определили многие недостатки книги, многие просчеты исследователя.

Каковы же причины, заставившие Стендаля обратиться к Италии? Что искал он в ней, что влекло его к родине Данте, Рафаэля и Сильвио Пеллико? Это и является первым вопросом, ответ на который мог бы содержаться в книге Дедейана. Однако автор не отвечает на этот закономерный вопрос, по сути дела обходит его стороной. Вернее, он отстраняется лишь на биографическом аспекте данной проблемы, он подробно пишет о пребывании писателя в Италии, о его встречах с представителями (а чаще, представительницами) итальянского общества. Любовными увлечениями писателя и объясняет Ш. Дедейан его интерес к Италии.

Однако все творческое наследие писателя, его дневники, письма, статьи, заметки говорят о другом. Стендаль любил эту страну, ее талантливый народ, ее культуру и природу. В обращении к Италии сказались ярко выраженные антифеодалные настроения писателя. Италия привлекала его смелыми людьми, стойко боровшимися с режимом Реставрации. Так было в 20-е годы. После революции 1830 года, с наступлением во Франции царства денежного мешка, проявились антибуржуазные настроения Стендаля, писавшего, что он «предпочел бы проводить каждый месяц две недели в тюрьме, чем жить вместе с обитателями лавок»¹. Стендаль — политический мыслитель и Стендаль-художник шли рука об руку. Он считал, что только в стране, находящейся в состоянии революционного подъема, возможно свободное проявление страстей, интересовавших его как писателя. «Такое состояние страны, — писал Стендаль, — сообщающее всем сильные страсти, делает нравы естественными, разрушает всяческие нелепости, условные добродетели, глупые приличия, делает молодежь серьезною» (т. VII, с. 116).

Следующая важная проблема — это сущность обращения Стендаля к истории. Решение исследователем этой проблемы крайне противоречиво. Он старается цепко держаться усвоенного им биографического метода, но это делает его выводы крайне натянутыми, необидительными. Дедейан пишет: «И тогда у Стендаля, уже постаревшего, идущего к смерти, появляется двойное движение к прошлому. Прошлое — принадлежавшее ему и ускользающее от него; он хочет его удержать

¹ Стендаль. Собр. соч. Т. VI. Л., 1933. С. 163. Далее цитируется это издание.

так или иначе, хотя бы так, как это сделал Анри Бейль после 1830 года в своих “Воспоминаниях эгогиста” и “Жизни Анри Брюлара”. И как бы для того, чтобы доказать, что между прошлым и настоящим нет разрыва, он заставляет настоящее все время вторгаться в прошлое: рассказ о его детстве и юности сопровождается описанием современного ему Рима и его новых знакомств. Тут как бы психологический толчок к воспоминаниям, направленным на поиски утраченного времени» (с. 21—22).

Такая точка зрения не представляется верной. Мы можем, конечно, найти известный автобиографизм в романе «Пармский монастырь», особенно в первых главах, но непропорциональной натяжкой было бы говорить об автобиографизме «Виттории Аккорамбони» или «Ченчи». И не стоит интерес к Италии XVI—XVII веков (который был у Стендаля и в ранние годы; исследователь пишет и об этом) объяснять наступлением старости и приближением смерти. Нет, объяснение надо искать в другом, и Дедейан в общем приходит к правильному выводу, к сожалению, тут же от него отказываясь. Так, он пишет: «Мы понимаем, что Стендаль, вдохновленный и очарованный этими историями (рукописными хрониками о семействе Фарнезе. — *А. М.*), захотел слить их воедино и соединить прошлое и настоящее, прошлое Италии XVI и XVII веков, свое собственное прошлое и свое собственное настоящее, настоящее австрийской оккупации и Рисорджименто» (с. 66—67). И опять неоспоримые факты вторгаются на страницы книги, разрушая зыбкие построения ученого. Да, про Италию Сильвио Пеллико и его единомышленников забывать нельзя.

Обратившись к очень острому моменту итальянской истории — периоду феодальной и католической реакции, пришедшей на смену Возрождению, — Стендаль живо интересовался оппозиционными народными движениями, направленными против внутренней и внешней реакции. Он писал в «Прогулках по Риму»: «Недовольные бежали в леса; чтобы жить, они должны были грабить; они заняли всю линию гор, тянувшихся от Анконы до Террачины. Они гордились тем, что сражались с правительством, притеснявшим граждан и пользовавшимся всеобщим презрением» (т. XII, с. 419). Эти замечания писателя делают вполне очевидной ту связь с современностью, которая является характерной особенностью «Итальянских хроник». Ш. Дедейану приходится это признать, особенно относительно романа «Пармский монастырь»; он пишет: «Не правда ли, в силу этого принципа Стендаль перенесет “Хронику происхождения и возвышения семейства Фарнезе” в XIX век?» (с. 24—25).

Автор подметил интерес Стендаля к разбойникам как выразителям оппозиционных народных настроений, но тут же сделал неверный вывод о романтизме писателя: «Он даже пытается реабилитировать разбойников, людей маки, людей вне закона, симпатичных ему, так как они противостоят жестокости мелких тиранов. Тем самым Стендаль продолжает литературную традицию романтизма» (с. 45).

Вызывает возражение прямое сопоставление «Итальянских хроник» со столь распространенной в романтической литературе исторической тематикой. Думается, правильнее было бы говорить не о сопоставлении, а о противопоставлении; ведь у Стендаля период «романтического ученичества» был далеко позади. Исследователь же стремится представить Стендаля, автора «Итальянских хроник», как писателя, близкого к «черным романам». Он пишет об интересе Стендаля к кровавым преступлениям, к жестокости. Причем эти утверждения навязчиво повторяются. «Стендаль, — пишет исследователь, — коллекционирует ужасное, страшные преступления, отравления» (с. 7); «Тема сентиментальная, тема садистская, тема эстетическая — таковы три темы Стендаля. Эстетическая тема теснейшим образом связана с остальными, более того, она сливается с ними» (с. 38); «Брат сам душит ее в сцене, полной ужасного спокойствия, где одновременно торжествуют садизм и холодная наблюдательность Стендаля» (с. 41) и т. д.

Ну что же, точка зрения не новая: об аморальности Стендаля говорилось уже не раз. Правда, Дедейан делает очень верное и очень важное замечание, противоречащее другим его утверждениям: Стендаля интересовали именно вопросы морали, мораль его века и мораль эпохи Возрождения, глубоко различные по своей сущности (см. с. 31). И писатель считал мораль Возрождения более суровой и жестокой, но менее лицемерной и, по сути дела, более человеческой, чем в его время. Да, Стендаль действительно многие страницы своих хроник посвятил кровавым преступлениям. Но ему были интересны сильные характеры, возвышавшиеся над общим мещанским уровнем. И не только убийц рисовал Стендаль. Среди его любимых героев были и пламенные революционеры Пьетро Миссирили и Ферранте Палла, люди тоже исключительные. Что же касается «убийц», то их много у Стендаля, но это не грабители с большой дороги, а отважные люди, мстящие за поруганную честь, за оскорбление, умеющие любить и ненавидеть. Стендаль справедливо считал, что разбойники, отражавшие настроения широких народных масс, были «в 1600 году единственной возможной оппозицией» (т. XII, с. 420).

Хроники Стендаля бесконечно далеки от «черного романа», хотя на первый взгляд у них и есть нечто общее. О них очень хорошо сказал свое время М. Горький: «Мне знакомы были десятки книг, в которых описывались таинственные и кровавые преступления. Но вот я читаю “Итальянские хроники” Стендаля и снова не могу понять — как же это сделано? Человек описывает жестоких людей, мстительных убийц, а я читаю его рассказы, точно “жития святых”, или слышу “Сон богородицы” — повесть о ее “хождении по мукам” людей в аду»¹.

Остановимся на некоторых других вопросах, так или иначе затронутых в книге Дедейана. Автор пытается набросать картину становления этого своеобразного жанра в творчестве Стендаля. Но полной картины не получается. Недостаточно подчеркнута «новеллистичность» многих отрывков из книг Стендаля «Рим, Неаполь, Флоренция», «Прогулки по Риму». А ведь в этих книгах, безусловно, сказалась склонность Стендаля к жанру новеллы-хроники, базирующейся на реальном событии.

Главное, чего недостает в работе, — это показа эволюции писателя, его пути от первых «итальянских» набросков и книг к «Хроникам» и «Пармскому монастырю».

Неоправданно отрывает Дедейан новеллу «Ванина Ванини» от остальных хроник; ее анализу уделено слишком мало места. Но автор совершенно прав, сопоставляя «Ванину Ванини» и «Красное и черное»; он метко подмечает, что образ Ванины — это своеобразная «проба пера» перед созданием образа Матильды де ля Моль.

Более удачны те главы книги Дедейана, которые посвящены истории создания «Итальянских хроник», их конкретному анализу. Исследователю удалось показать оригинальность писателя, обрабатывавшего незамысловатые рассказы анонимных хронистов XVI—XVII веков. Сопоставлению новелл Стендаля с оригинальными итальянскими текстами посвящены лучшие страницы исследования. Рукописи итальянских хроник, обрабатывавшихся Стендалем, сконцентрированы теперь в Парижской Национальной библиотеке. Многие из них носят на своих полях пометки и записи Стендаля, еще не известные широким литературоведческим кругам. Ш. Дедейан использовал многие из этих материалов, что значительно обогатило его работу.

Исследователь делает интересные наблюдения и над стилистическими особенностями новелл Стендаля, роднящими их с итальянскими оригиналами. Очень интересно сопоставление отдельных мест романа «Пармский монастырь» с «Жизнеописанием» Бенвенуто

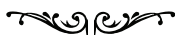
¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 486.

Челлини, произведением, которое Стендаль очень любил. Вполне правомерны поиски отголосков литературных, художественных, музыкальных интересов писателя на страницах его книг.

Биографические экскурсы, загромождающие книгу, вместе с тем бывают иногда вполне уместны, особенно в разделах, посвященных истории создания «Итальянских хроник» и «Пармского монастыря». Правда, приводя интереснейшие биографические подробности, Ш. Дедейан в основном базируется на работах недавно скончавшегося замечательного знатока жизни и творчества Стендаля — Анри Мартино.

Главное достоинство книги — в очень убедительной демонстрации творческой оригинальности Стендаля, в суммировании важных биографических сведений. Главный недостаток — в сознательном игнорировании важных социальных и политических проблем, в преувеличенном внимании к мельчайшим, порой микроскопическим, фактам биографии писателя.

ГЁТЕВСКИЙ «ВЕРТЕР» И РОМАН АЛЬФОНСА КАРРА «ПОД ЛИПАМИ»



Фантастическая популярность «Страданий юного Вертера» хорошо известна. Она вылилась просто в феноменальный читательский успех, что, в частности, обогатило большое число издателей контрафакций. Популярность эта печально обернулась волной самоубийств среди молодых людей, самоубийств от несчастной любви прежде всего, из-за социальной ущемленности, просто от меланхолического разочарования в жизни. Наконец, популярность «Вертера» обнаруживает себя и в появлении, причем довольно скоро, всевозможных подражаний. Все это хорошо изучено и объяснено¹ — и ростом антисословных настроений в бюргерской среде, и эпохой чувствительности, через которую проходила европейская литература, и специфическими условиями немецкой жизни.

Вполне естественно, что эти три столь разные проявления популярности гётевского романа от десятилетия к десятилетию шли на убыль. Читательский интерес, видимо, держался особенно долго, чему свидетельство — реакция Наполеона, еще в 1808 г. обсуждавшего с Гёте некоторые особенности романа. Что касается подражаний, то их поток стал заметно приобретать новые черты. Появлялись не только эпигонские подражания, но и попытки пустить сюжетную схему «Вертера» по совсем новому руслу. На одной такой попытке позволим себе остановиться.

Речь пойдет о достаточно популярном в середине и второй половине XIX в. романе французского писателя Альфонса Карра (1808—

¹ Литература о «Вертере» Гёте поистине огромна. Перечислять какие-либо работы не имеет смысла. Тем не менее укажу все-таки на две книги: *Бент М. И.* «Вертер, мученик мятежный...»: биография одной книги. Челябинск, 1997; *Гёте И. В.* Страдания юного Вертера / Изд. подгот. Г. В. Стадников. СПб., 1999.

1890) «Под липами»¹. Роман вышел в начале июля 1832 г. и по сведениям печатного каталога парижской Национальной библиотеки при жизни автора переиздавался еще 37 раз. Как известно, роман этот понравился Пушкину².

Не будем говорить о том, каким был дальнейший творческий путь Карра, который написал еще множество книг и был удачливым журналистом. Отметим прежде всего, что роман «Под липами» был первым произведением молодого писателя. Обратим также внимание на происхождение Карра: он был сыном выходца из Баварии, уроженца Мюнхена Петера-Генриха Карра, немного композитора и учителя музыки. Когда-то он переселился в Париж, где и родился будущий писатель. Это немецкое происхождение не прошло даром: своих героев и место действия романа Карр нашел в Германии. Тамашнее захолустье описано Карром подробно, явно со знанием дела. Что касается многочисленных и проникновенных описаний природы, то писатель использовал как личные впечатления, так и соответствующие места книги Гёте. Показательно, что своеобразным символом в произведении стало типично немецкое дерево — липа. Вспомним, что липа нередко упоминается и в «Страданиях юного Вертера», где герой завешает похоронить себя под двумя липами, растущими на дальнем краю кладбища.

Вообще, книга Карра сознательно ориентирована на роман Гёте, как бы в новых условиях, новых обстоятельствах проигрывает сюжетные положения «Вертера».

На первых порах герой романа Карра, некий Штефен, очень напоминает юного Вертера, Штефен — тоже выходец из небогатой бюргерской среды, он находится в конфликте с отцом и семьей, причем, причины этого конфликта у Карра прояснены, тогда как взаимоотношения Вертера с матерью не очень понятны, а других его родственников мы попросту не знаем. Штефен романтически настроен, он поэт (как и Вертер, переводивший Оссиана), он тонко и глубоко чувствует природу и любит, бродя по полям, раздумывать о смысле жизни. Как и Вертера, его окружает убогая атмосфера маленького немецкого городка, лежащего среди полей и живописных взгорий. Окружен Штефен и неприхотливыми, простыми и такими естественными сельскими жи-

¹ Здесь используется издание: *Karr Alphonse. Sous les tilleuls. Présenté par Louis Virlogeux. Paris; Genève, 1980.*

² *Михайлов А. Д.* Пушкин и Альфонс Карр // ИАН СЛЯ. 1999. Т. 58. № 4. С. 54—57; *Мильчина В. А.* Почему же все-таки Пушкин предпочел Бальзаку Альфонса Карра // Пушкинская конференция в Стэнфорде — 1999. Мат-лы и исслед. М., 2001. С. 402—425.

телями. Оба, и Вертер, и Штефен, дружат с местными крестьянами и особенно с их детьми. Вместе с тем «сельскость», явная идеализация такой жизни в большей мере присутствует в романе Гёте.

Материальное положение героев неодинаково. Вертер небогат, но настолько состоятелен, чтобы ничего не делать, иметь лакея, который стаскивает с него сапоги, подает завтрак, относит его записочки. Эпизод поступления Вертера на дипломатическую службу «экономически» совершенно не оправдан; это не борьба за существование и за мало-мальски приличное место в жизни, а прихотливая причуда не знающего, чем себя занять, юноши. Его попытка втереться в светское общество заканчивается, как мы знаем, скандальной неудачей. При этом аристократы относятся к нему доброжелательно, просто Вертеру показали, что существуют не только сословные предрассудки, но и некие сословные установления, некие правила «хорошего тона». Если Гёте периода «бури и натиска» таким вот образом предполагал «сотрясти основы», то он явно ошибался: разрыв Вертера со светским обществом, как оказалось, был просто бурей в стакане воды. Этот разрыв запечатлелся, конечно, в душе героя, но общество его не заметило.

Мотив социального неравенства и социального протеста, навязываемый обычно этому произведению Гёте, необязателен, он даже снижает напряжение основного конфликта, на что, в частности, и указал писателю французский император. Совсем иное социальное положение героя Карра. Успехи и фрустрации, которые в этой области переживает Штефен, даже не заметным, а решающим образом влияют на его отношения с возлюбленной. Штефен, после короткого периода безвольного прозябания, окрашенного беспечностью, меланхолией, какими-то поисками смысла жизни, активно включается в борьбу за место в обществе, знает моменты абсолютной нищеты, подчас вынужден вести полуголодное существование, скитаться по чердакам и трястись над последним пфеннингом.

Жизнь безжалостно швыряет его, чаще всего не по его вине. Впрочем, иногда ему везет: то он устраивается репетитором в коллеж, то получает вдруг наследство, скромное, но достаточное для сносной жизни.

Вертер — герой пассивный, поэтому он не развивается, по ходу повествования в нем не открываются новые, тем более неожиданные, непредсказуемые качества. Его трагический конец предreshен, у героя просто нет иного выхода, как наложить на себя руки. Весь склад характера подводит его к роковому шагу. Вертер — герой эпохи чувствительности, а потому меланхолия, неверие в себя и в других ему

свойственны. Но он герой исключительно цельный, лишенный внутренних противоречий (это не значит, конечно, что он не знает в жизни колебаний и сомнений). Ситуация, в которой он оказался — для такого героя неразрешима. Вот этой трагической цельностью он и воодушевил первых читателей романа.

Штефен, напротив, герой активный. Повторяя на первых порах путь Вертера и копируя его характер, он затем претерпевает решительный душевный перелом. Характер его, как увидим, становится совершенно другим, перед читателем появляется новый герой, от старого Штефена не остается почти ничего.

Теперь — две героини. На первый взгляд они тоже похожи, и, думается, сделано это сознательно. В самом деле, возлюбленная Штефена, Магдалена, под стать Лотте. Она тоже буржуазка, носительница высоких нравственных принципов, не чуждающаяся никакой домашней работы. Т. е. потенциально верная жена, добрая мать, хорошая хозяйка. Не приходится говорить, что она обаятельна и чутка и, конечно же, красива и обладает, как и Лотта, выразительными темными глазами.

Но если Лотта, героиня Гёте, — это характер статичный, раз и навсегда заданный, то Магдалена, как и ее возлюбленный, обладает характером подвижным, меняющимся, противоречивым.

Любовь Штефена и Магдалены тоже знает осложнения и препоны, но они как бы вынесены за скобки их характеров, точнее, активнейшим образом на них влияют.

Тут мы подходим к третьей паре персонажей, которых можно с полным основанием назвать соперниками, антагонистами героев, но лишь в романе Карра такой персонаж приобретает черты антигероя.

Соперником Штефена оказывается его друг Эдвард. Эдвард — это не гётевский Альберт; он обрисован значительно подробнее, ярче, критичнее, нежели жених, а затем муж Лотты. Альберт ситуационно, конечно же, противостоит Вертеру, но конфликта между ними не возникает. Просто Альберт более практичен, рассудителен, надежен, чем герой. Послушаем-ка Вертера: «И вдобавок добрейший Альберт, который никогда не омрачает моего счастья сварливыми выходками, а, наоборот, окружает меня сердечной дружбой и дорожит мною больше, чем кем-нибудь на свете после Лотты!» Строго говоря, Вертер хотел бы «отбить» Лотту у Альберта, иногда такие мысли закрадываются в его голову. В самом деле, ведь он знакомится с девушкой, когда она лишь помолвлена с Альбертом, а помолвку можно и расторгнуть. Но герой Гёте на такое никогда не пойдет. Не пойдет,

во-первых, благодаря своей порядочности, всему комплексу жизневосприятия, и, во-вторых из сознания, что на такое не пойдет и Лотта (он ведь и любит ее отчасти и за это).

У Карра все совершенно по-другому. Его героиня из почти сельской глуши перебирается, по приглашению подруги, на зимний сезон в пусть небольшой, глубоко провинциальный, но все-таки город, где есть общество, устраиваются чуть ли не каждую неделю балы, есть театр, часто обновляющий репертуар, и множество всяких других соблазнов.

Тут на сцену выходит Эдвард. Когда-то беспечный прожигатель жизни, бесцеремонно живущий за счет друга, он теперь примиряется с семьей и мечтает «сделать партию», «свить гнездышко», вообще преуспеть. Магдалена ему приглянулась, он начинает ухаживать — напористо и откровенно. Девушка погружается в вихрь тяжелых переживаний. Ее метания искренни и описаны очень тонко. Но характер ее неустойчив и переменчив, и такой проверки не выдерживает. Нет, Магдалена — не Лотта. Городская жизнь уже испортила ее, привнесла в ее душу известную рассудочность (чтобы не сказать — цинизм). Альфонс Карр очень убедительно показывает, как в душе героини происходит роковая подмена, как девушка исподволь, под влиянием внешних обстоятельств, начинает обманывать сама себя. Штефен продолжает казаться ей милым, искренним, нежным, романтичным, но вот она вдруг начинает замечать, насколько он лишен светского лоска, насколько он простоват, скучен, в конце концов — ничтожен. И она выбирает Эдварда.

Любовь к Вертеру, любовь потаенная и подавленная, стала для Лотты огромной трагедией. Она осталась бы трагедией даже без рокового конца — самоубийства героя. Любовь к Штефену такой духовной трагедией для Магдалены не стала. Две эти героини, такие внешне похожие, по сути дела несопоставимы. Если угодно, Карр создает в своем романе анти-Лотту, точно так же, как он создал анти-Альберта — Эдварда. Альберт был немного суховат и практичен, Эдвард же распутен, лжив, не всегда чист на руку.

Магдалена предлагает Штефену в обмен на любовь — дружбу. В известной мере так было и в романе Гёте, но там принять такую дружбу было для Вертера выше его сил. И победить отчаяние он не может.

Сначала так происходит и со Штефеном. Узнав об измене любимой девушки, выходящей замуж за другого, после многократных с ней объяснений и обмена письмами он почти сходит с ума, много дней лежит в тяжелейшей лихорадке, наконец, делает попытку по-

кончить с собой, Но вскоре он, несколько окрепнув, выбирает иной путь. Он преображается. Как пишет героине ее подруга-наперсница, «былой Вертер стал очаровательным распутником». Тут, однако, подруга ошибается: Штефен действительно ведет себя вызывающе, компрометирует женщин, устраивает пьяные дебоши, непрерывно дерется на дуэли, но обуреваем он совсем не жадой сомнительных наслаждений. В глубине души он по-прежнему страстно любит Магдалену, но доминантой его поведения, сущностью планов, даже целью жизни становится мщение.

Вертеру некому и не за что было мстить: он узнал Лотту, когда та уже была помолвлена, она ему ничего не обещала, да и не могла обещать. Это он ворвался в ее жизнь со своей любовью, смутил покой, вверг в бездну сомнений и терзаний. Ни в чем не виноват перед Вертером и Альберт; напротив, как мы видели, Альберт стремится смягчить страдания Вертера, развлечь его и отвлечь, стать ему помощником и другом.

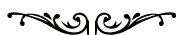
Штефену есть кому и есть за что мстить. Новый Вертер, задумав мщение, обстоятельно и планомерно его осуществляет. И месть Штефену удастся. Он обманом заманивает Эдварда на глухую проселочную дорогу, провоцирует его на ссору, высказывает ему все, что накопилось в душе, и вызывает на дуэль. В известной мере это честный поединок. Штефен остается романтическим героем с высокими моральными принципами; но Штефен давно готовится к нему, на протяжении долгого времени беря уроки фехтования. Эдвард тоже неплохой фехтовальщик, но Штефен оказывается сильнее, сильнее не только благодаря длительной подготовке, но и потому, что в этот бой он вкладывает накапливавшуюся годами ненависть и жажду мщения. Бездыханное тело Эдварда находят в поле...

Наступает черед и Магдалены. Штефен принимается вновь ухаживать за былой возлюбленной, столь внезапно овдовевшей, растерянной, потерявшей опору в жизни. Штефен, конечно, любит ее, но жадна мщения оказывается сильнее. Магдалене же начинает казаться, что любовь вернулась и счастье еще возможно. Так — в душе, окружающим же и Штефену она упорно твердит обратное. В момент бурного, но и полного соблазнов и посулов объяснения, под липами, на дерновой скамье, где когда-то они клялись друг другу в вечной любви, Штефен овладевает Магдаленой. Но разомкнув объятия, он открывает ей, что с его стороны это было не актом любви, а актом мести, и об именно таком отмщении он грезил многие месяцы и годы. Оскорбленная и потерянная, Магдалена кончает с собой.

То, что Альфонс Карр, работая над романом, постоянно имел в виду Гёте — несомненно. Несомненно также, что он сознательно вел с ним скрытую полемику. Он хотел создать иного Вертера, нового Вертера, и показать, что из рокового любовного треугольника есть и другие выходы, например вот такой. Но тут Карр ошибся: убийство соперника и надругательство над возлюбленной были для гётевского героя невозможны (впрочем, незначительный намек на такое развитие интриги сделал сам Гёте, когда, дорабатывая роман в 80-е гг., он включил в него эпизод с деревенским парнем, убившим счастливого соперника).

Современная Карру критика сравнивала его роман с книгами Руссо и Гёте и даже отдавала предпочтение недавно появившейся новинке. Это и понятно: новые общественные обстоятельства, новые предпочтения и вкусы потребовали новой стилистики, совершенно иной остроты конфликта (недаром в финале романа Карр отдал щедрую дань неистовому романтизму, с его пристрастием к натуралистическим и отталкивающим деталям). Но тут важно другое: казалось бы, незначительные изменения сюжета потребовали зеркального перевертывания ситуации и наделения основных героев совсем иными характерами, лишь отдаленно напоминающими характеры Вертера, Лотты и Альберта.

ОГЮСТ БАРБЬЕ. «СОБАЧИЙ ПИР»



Требовательный Писарев отнес Огюста Барбье к числу поэтов «полезных», которые «будили в людях ощущение и сознание настоятельных потребностей современной гражданской жизни». Сказано очень точно: таким увидели поэта французские революционеры 1830 и 1848 годов и русские революционеры и демократы — петрашевцы, «искровцы», народовольцы, но также и французские и русские цензоры, не раз запрещавшие как его книги, так и переводы из них.

Барбье вошел во французскую литературу в горячие летние дни 1830 г., когда он создал, быть может, самое сильное и несомненно самое известное свое стихотворение. Оно было напечатано в августовском номере одного из парижских журналов и тут же сделало молодого поэта знаменитым. Затем «Собачий пир» вошел в сборник «Ямбы», бесспорно лучшую книгу Барбье. Ее смелость и непримиримость повлияли затем на «Возмездия» Гюго (Гюго восхищался Барбье), ее яркая и вызывающая метафоричность отозвалась в «Цветях зла» Бодлера (хотя он и не видел в Барбье большого поэта). Созданный Барбье образ Свободы — сильной и прекрасной в своей наготе женщины из народа — воплотился в знаменитой картине Делакруа, а аллегория: собаки, растаскивающие, рвущие на части остатки королевского добра, — вновь возникла в романе Золя «Добыча» («La curée» — так называется в оригинале и стихотворение Барбье).

«Ямбы» хорошо знали и в России; их высоко ценили Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Герцен, Некрасов, Достоевский. И если сатирический накал и пафос отрицания буржуазного общества ранних стихов поэта с годами в его поэзии пошли на убыль, а сам Барбье, пройдя через этап увлечения христианским социализмом, в конце концов примирился с действительностью и даже был избран во Французскую академию, для русской читающей публики он продолжал оставаться прежде всего поэтом революции и мастером очень острой политической сатиры. Вот почему к его творчеству столь

охотно обращались поэты демократического лагеря — С. Дуров, В. Курочкин, Д. Минаев, П. Вейнберг, А. Подолинский, В. Буренин и др. К этому можно добавить, что поэзия Барбье привлекала внимание не только русского демократического читателя (и переводчика), но и исследователей. Первая работа о поэте появилась не на его родине, а в России; это была небольшая книжка А. А. Шапеллона «Французский сатирик Огюст Барбье», вышедшая в Одессе в 1884 г. История «русского» Барбье не только богата и увлекательна, но подчас неожиданна и парадоксальна.

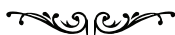
Особенно примечательна судьба стихотворения Барбье «Собачий пир». Сборник «Ямбы» был запрещен к распространению в России царской цензурой вскоре же после его выхода во Франции. Цензор Л. Роде отмечал: «Г-н Барбье, молодой поэт, выдвинувшийся в несчастные июльские дни 1830 г., занимается тем, что в стихах своих критикует и бичует сатирую, полною желчи, чуть ли не крови, свое время, своих соотечественников и в особенности столицу своей родины. Он не пытается прикрыть их недостатки, но, наоборот, изображает их во всей наготы, и его перо рисует картины с такой решительной дерзостью, что издатели вынуждены были снабдить его «Ямбы» предисловием, где стараются защитить автора от обвинения в цинизме». (Заметим в скобках, что суждения цензоров бывают порой поразительно пронизательны.) Хотя цензурный запрет был снят с «Ямбов» лишь в 1862 г., уже в 40-е и 50-е годы отдельные стихотворения из этого сборника появлялись в русских переводах (впрочем, наименее острые). В середине 50-х годов к сатире «Собачий пир» обратился В. Бенедиктов, модный в то время поэт, эпигон романтизма. Перевод ему бесспорно удался и быстро стал широко известен и распространялся в многочисленных списках. Чтение этого перевода в кругу друзей слышал в сентябре 1857 года Тарас Шевченко, о чем он так записал в своем дневнике: «После прочтения перевода был прочитан подлинник, и общим голосом решили, что перевод выше подлинника. Бенедиктов, певец кудрей и прочего тому подобного, не переводит, а воссоздает Барбье». Украинский поэт переписал это стихотворение в свою тетрадь. А весной 1858 г. Шевченко встретился в Петербурге с Бенедиктовым, «и он по моей просьбе, — записал позже Шевченко в дневнике, — прочитал некоторые места из “Собачьего пира” (Барбье), и теперь только я уверился, что этот великолепный перевод принадлежит действительно Бенедиктову». Перевод этот был напечатан Н. Огаревым в 1861 г. в Лондоне в сборнике «Русская потаенная литература XIX столетия». Что же, искусство не прямолинейно и не

однозначно. Творческий облик художника нельзя воссоздать по одному какому-нибудь произведению (как Кювье воссоздавал по одной косточке весь скелет животного). Бенедиктов был захвачен демократическим подъемом предреформенной России и поддался воздействию революционного пафоса стихотворения Барбье, яркости и зримости его образов, силы и смелости языка, что было почти полным отрицанием его собственной поэтики. После Бенедиктова это стихотворение переводили Д. Минаев и В. Буренин, однако перевод Бенедиктова остается безусловно лучшим для XIX в. и воспроизводится в некоторых изданиях Барбье.

В XX в. к «Собачьему пиру» обращаются такие крупные поэты, как О. Мандельштам и П. Антокольский. У О. Мандельштама это «Собачья склока», у Антокольского — «Дележ добычи». Оба перевода отмечены индивидуальностью их создателей, отражают их стилистические предпочтения, их лексику. Они не похожи друг на друга, но каждый по-своему похож на Барбье.

Почти два века после опубликования «Собачий пир» продолжает привлекать внимание переводчиков своей страстностью и гневным пафосом, своей образностью и смелостью языка. Так, опубликованный в 1985 г. перевод поэта Г. Русакова продолжает традицию по воссозданию «русского Барбье».

К ИСТОРИИ ПЕРВЫХ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА БАЛЬЗАКА «ОТЕЦ ГОРИО»



Этот роман автора «Человеческой комедии» был переведен на русский язык еще до его отдельного издания, то есть по публикации в «Revue de Paris» (декабрь 1834, январь и февраль 1835 г.). И такая поспешность не должна нас удивлять: к середине 30-х годов Бальзак сделался чрезвычайно популярен в России, он считался одним из вождей современной французской литературы и нередко рассматривался как представитель «неистового романтизма» (вместе с Эженом Сю, Жюлем Жаненом и др.). Имя Бальзака постоянно мелькает на страницах русских литературных журналов, о выходе его новых произведений непременно сообщается в печати. Вполне закономерно многие его романы и повести переводятся на русский язык, а журналы помещают также переводы посвященных ему статей (Ж. Жанена, Э. Дешана, Сент-Бева и др.). Большой интерес вызывают и такие произведения, как книга г-жи Жирарден «Трость Бальзака»: сначала о ней сообщается в журналах, а затем выходит и ее полный перевод на русский язык¹.

История знакомства с творчеством Бальзака в России 30-х годов пестра и многообразна. В этой небольшой статье мы не предполагаем излагать ее, хотя она бесспорно заслуживает внимания. Остановимся лишь на одном эпизоде.

В ознакомлении с творчеством Бальзака в России нельзя не отметить первостепенной роли Николая Ивановича Надеждина (1804—1856), известного литературного критика, профессора Московского университета, издателя журнала «Телескоп» и газеты «Молва» (оба выходили в Москве в 1831—1836 гг.). Надеждин не без основания писал в газете «Молва» в 1834 г.: «Телескоп может хвалиться, что он

¹ Издана на русском языке отдельной книгой в 1837 г. в Петербурге; переводчик неизвестен.

первый ознакомил русских читателей с именами многих современных писателей, переводом их сочинений. Укажу на одно имя Бальзака, впервые показавшегося в Телескопе, при повести *Vendetta*¹. Действительно, это был первый полный перевод на русский язык произведения Бальзака, к тому же перевод превосходный (автором перевода был известный писатель Н. Ф. Павлов²). Журнал Надеждина помещал на своих страницах переводы произведений Бальзака довольно систематически. Так, в 1831 г. в нем были напечатаны следующие повести автора «Человеческой комедии»: «*Vendetta*» (под названием «Мщение. Эпизод из летописей современной жизни»), «*Le Bal de Sceaux*» (под названием «Невеста-аристократка. Еще из летописей современной жизни»), «*Sarrasine*» (под названием «Страсть художника, или Человек не человек»). На следующий 1832 год журнал публикует переводы повестей «*El Verdugo*» (под названием «Эль Вердуго. Черта из истории испанской войны»), «*Adieu*» (под названием «Переправа через Березину»), «*La Bourse*», а также рассказ «*Un grand d'Espagne*» из «*Contes bruns*». В 1833 году в «Телескопе» публикуются переводы повестей Бальзака «*Femme de trente ans*» (под названием «Две встречи»), «*Le Colonel Chabert*» (под названием «Граф Шабер») и «*Histoire des Treize*» (первая часть трилогии под названием «Один из тринадцати»). 1834 год был для «Телескопа» почти «годом без Бальзака»: был напечатан лишь перевод повести «Герцогиня де Ланже» (под названием «Другой из тринадцати»); кроме того журнал перепечатал из «*Revue des Deux Mondes*» очерк Сент-Бева о Бальзаке и поместил статью Надеждина «Здравый смысл и Барон Брамбеус», в которой говорилось о воздействии произведений Бальзака на творчество Сенковского (псевдоним — Барон Брамбеус). Зато в 1835 г. «Телескоп» помещает на своих страницах перевод третьей части «*Histoire des Treize*» — повесть «*La Fille aux yeux d'or*» (под названием «Девушка с золотыми глазами. Третий и последний эпизод из Истории Тринадцати»), повесть «*Le Message*» (под названием «Совет») и, наконец, роман «Отец Гори».

Печатают в эти годы переводы произведений Бальзака и многие другие русские журналы — «Сын Отечества», «Северная пчела», «Московский телеграф», «Северная Минерва», «Дамский журнал» и др. Однако бесспорно «Телескопу» принадлежит здесь первое место.

¹ Молва. 1834. № 52. С. 432.

² См. об этом переводе: *Трифонов Н. А.* Первый переводчик Бальзака в России // *Филологические науки.* 1960. № 2. С. 99—112.

Известно, что Надеждин был противником романтизма. В своей борьбе за реалистическое искусство он опирался на опыт всей мировой литературы. Естественно, что он обратился и к произведениям Бальзака. Реалистические интенции французского писателя он почувствовал очень рано. Так, в 1832 г. Надеждин выступил в «Телескопе» со статьей «Летописи отечественной литературы». Он выделил в современной ему европейской литературе три типа повестей — повесть философскую, повесть сентиментальную и повесть описательную. Последний тип повести, по мнению Надеждина, «есть изображение жизни, как сцепления действий, есть верная копия ее материального содержания»¹. Критик отмечает расцвет повести в литературе того времени и полагает, что Бальзак создал синтетический тип повести. «Явно теперь, — пишет Надеждин в этой статье, — почему повесть вообще пользуется таким предпочтением в современных европейских литературах. Она представляет в себе гибкую, прозрачную, всеобъемлющую форму, где мыслители могут олицетворять свои идеи, наблюдатели излагать свои заметки, живописцы оковывать свои мимолетные, одушевленные взгляды на жизнь и ее волнения. И здесь мы должны отдать пальму первенства Бальзаку, который нередко умеет, в краткой миниатюре повести, совмещать все три, изложенные нами, взгляда и представлять философическую историю современной жизни с глубокою психологическою прозорливостью»². В статье того же года, напечатанной в газете «Молва», Надеждин так сказал о Бальзаке: «Его роскошная, смелая, сильная, верная кисть пишет все изгибы, все тайные перемены страстей, всю чудную, страшную смесь злого и доброго, отвратительного и привлекательного, низкого и высокого, таящегося на дне сердца, в глубине души человеческой. Не только не писали так прежде, но и не подозревали, чтоб так быть могло»³. В речи, с которой Надеждин выступил на торжественном собрании Московского университета 6 июля 1833 г., критик отмечал, что «перо Бальзака нашло тайну излагать философию современной истории в мелких сценах домашнего быта»⁴. То есть и здесь отмечается то качество произведений Бальзака, которое мы теперь называем реалистическим.

В 1834 г. молодой В. Г. Белинский, в то время сотрудник и соратник Надеждина, выступил в «Молве» с большой программной статьей «Литературные мечтания». В ней он обратился в частности и к произ-

¹ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 323.

² Там же. С. 324.

³ Молва. 1832. № 26. С. 101.

⁴ Надеждин Н. И. Указ. соч. С. 372.

ведениям Бальзака, с творчеством которого был, видимо, неплохо знаком. По поводу «Истории тринадцати» Белинский писал: «Посмотрите на Бальзака: как много написал этот человек, и, несмотря на то, есть ли в его повестях хотя один характер, хотя одно лицо, которое бы сколько-нибудь походило на другое? О, какое непостижимое искусство обрисовывать характеры со всеми оттенками их индивидуальности! Не преследовал ли вас этот грозный и холодный облик Феррагуса, не мерещился ли он вам и во сне и наяву, не бродил ли за вами неотступною тенью? О, вы узнали бы его между тысячами; и между тем в повести Бальзака он стоит в тени, обрисован слегка, мимоходом и застановлен лицами, на коих сосредоточивается главный интерес поэмы. Отчего же это лицо возбуждает в читателе столько участия и так глубоко врезывается в его воображении? Оттого, что Бальзак не выдумал, а создал его, оттого, что он мерещился ему прежде нежели была написана первая строка повести, что он мучил художника до тех пор, пока он не извел его из мира души своей в явление для всех доступное. Вот мы видим теперь на сцене и “другого из тринадцати”: Феррагус и Монриво, видимо, одного покроя: люди с душою глубокою, как морское дно, с силою воли непреодолимою, как воля судьбы; и однако ж спрашиваю вас: похожи ли они хоть сколько-нибудь друг на друга, есть ли между ними что-нибудь общее? Сколько женских портретов вышло из-под плодотворной кисти Бальзака, и между тем повторил ли он себя хотя в одном из них?..»¹

Мастерство французского романиста в создании женских характеров отмечал и Надеждин в одной из статей 1835 года, «Лучший цвет общественной жизни, ее высочайшая поэзия, — отмечал критик, — выражается в женщине, прекраснейшем создании, коим увенчался прекрасный мир божий. Но что у нас женщина? Признаюсь, я не мог доселе составить себе идеала женщины русской: я не знаю элементов, из которых бы он мог быть составлен. Я и не ищущу в нашем обществе женщины Бальзака, этой дивной поэмы, для создания коей потребно было двенадцать веков непрерывно возрастающей цивилизации, этого неистощимого мира поэзии, заключающего в себе все оттенки нравственного образования, все тоны и полутоны общественной гаммы от гризетки до герцогини, от богини разума до сестры милосердия, от графини Шабер до г-жи Жюль Демаре, от Эмили де Фонтен до Антуанетты де Ланже!»². Как видим, Надеждин упоминает имена

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1953. С. 84.

² Надеждин Н. И. Указ. соч. С. 392.

тех персонажей Бальзака, которые фигурируют в произведениях, опубликованных на страницах «Телескопа».

С наибольшей силой о реалистическом изображении действительности Бальзаком (во многом, видимо, основываясь на романе «Отец Горио») сказал Белинский в одной из статей 1835 г., напечатанных в «Телескопе»: «его картины бедности и нищеты леденят душу своюю ужасающею верностью»¹.

Совсем иного взгляда на французского романиста придерживалась реакционная критика. В этом отношении особенно показательно следующее суждение О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса), издателя «Библиотеки для чтения»; «Господин Бальзак, — писал этот журнал в 1834 г., — довольствуется одним распутством. Разврат, в его сочинениях, выставлен во всей наготы; он с веселою улыбкою простирает неблагопристойность до последней точки дерзости. Многие места его сочинений способны привести в краску любого драгуна, и даже изумить извозчика»².

Писатель, стремящийся к всеобъемлющему отражению действительности во всех ее проявлениях — для редакции «Телескопа», романист, смакующий низменные проявления современной жизни, рисующийся своей аморальностью — для издателей «Библиотеки для чтения». Таковы были противоположные позиции двух противостоящих русских журналов относительно творчества Бальзака, когда они одновременно приступили к публикации на своих страницах нового романа Бальзака «Отец Горио».

Переводы оказались конкурирующими; они как нельзя лучше отразили суть литературной борьбы того времени, выражением которой были позиции двух журналов.

Автор перевода, напечатанного в «Телескопе», неизвестен. Версия, что им был Белинский³, скорее всего ошибочна. Этот перевод романа очень точен. Как писал известный советский бальзаковед Б. Г. Реизов, «никаких уступок цензуре и сколько-нибудь значительного смягчения иногда весьма рискованного текста журнал не производил»⁴. Отметим лишь, что роман был напечатан под названием «Дед Горио»: в восприятии переводчика центральный персонаж романа выглядел уже достаточно старым рядом со своими молодыми прекрасными дочерьми.

¹ Белинский В. Г. Указ. соч. С. 279.

² Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. Отд. 2. С. 75.

³ См.: Нечаева В. С. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». М., 1954. С. 450.

⁴ Реизов Б. Г. Бальзак: Сб. статей. Л., 1960. С. 164.

Перевод романа печатался в пяти номерах журнала, в каждом номере была помещена одна глава книги (в последнем номере — две: «Две дочери» и «Смерть отца»). Текст вполне соответствовал, тем самым, тексту «Revue de Paris».

Совсем иначе подошла к своей задаче «Библиотека для чтения». Как писал Б. Г. Реизов, «в русских реакционных кругах французская литература в то время была не в моде, — слишком много в ней было критики и свободомыслия. Бальзак придерживался взглядов, которые могли бы привести в восторг любого цензора, но все же его творчество казалось недостаточно назидательным, а мысль слишком сложной и опасной. Барона Брамбеуса весьма интересовали его романы, но в качестве цензора и редактора он не мог вполне одобрить писателя, который подвергал критике существующие порядки, подрывал устои и распространял вредные идеи. Вот почему, печатая “Отца Горио”, журнал должен был привести этот роман в презентабельный вид, очистить его от скверны вольнодумства и нейтрализовать заключенный в нем яд»¹.

Выполнение этой задачи взял на себя Амплий Николаевич Очкин (1791—1865), известный в свое время переводчик и литературный критик, цензор Петербургского цензурного комитета. Существует мнение (его придерживался и Б. Г. Реизов²), что переводчик очищал роман от «безнравственностей» и «дурного тона». В действительности было несколько иначе. Очкин прежде всего сократил текст романа, освободив его от пространных описаний (пансиона Воке и т. д.), которые так любил писатель. Отметим, что с точки зрения редакции «Телескопа» эти описания составляли как раз одно из достоинств книги. При начале печатания перевода (роман вышел здесь под названием «Старик Горио») «Библиотека для чтения» сообщила: «Повесть эта, в которой примечательно раскрылся талант модного романиста, еще не вся издана по-французски. Мы сообщаем ее как новость. Само собою разумеется, что длинноты и повторения, которыми Г. Бальзак увеличивает объем своих сочинений, устранены в переводе»³. В том же томе журнала, в разделе «Смесь», была помещена заметка, в которой, в частности, можно было прочесть: «Мы надеемся, что этот перевод, предпринятый пером, весьма искусным и изящным, будет занимательнее самого подлинника, который, как все вообще произведения Г. Бальзака, изобилует убийственными длиннотами. Г. Бальзак описы-

¹ Там же. С. 165.

² См.: Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 166.

³ Библиотека для чтения. 1835. Т. VIII. Отд. 2. С. 61.

вает, например, дом хозяйки, у которой живут жильцы на хлебах; он наперед описывает его снаружи, — каждое окно по одиночке, в окне, каждое стекло по одиночке, целое, треснувшее и заклеенное бумагой; крышу, и в крыше каждую черепицу; траву, растущую у входа нынешним летом, и траву прошлогоднюю, потом входит он в дом, и описывает те же окна изнутри; не забывает ни одной двери, ни одной ступени, ни одной комнаты, ни одного стула в комнате. Все тарелки и чашки внесены у него в опись. Картина нечистоты и вони этого дома занимает девять страниц мелкой печати; самые пламенные обожатели ума Г. Бальзака согласятся с нами, что четыре хорошие строки могут заключить в себе очень удобно всю вонь и нечистоту девяти, и принести еще ту выгоду, что воздух повести очистится. Потом жильцы! О, тут Г. Бальзак неисчерпаем! Он вам не только скажет, как кто из них одет, но и как его жилет заштопан; какая у него цепочка, какая табакерка, и сколько она заплачена. Устранив все эти пошлости и сохранив только то, что носит на себе отпечаток таланта или принадлежит к ясности повествования, сокращенные переводы его романов, коль скоро они сделаны совестливо и с умением, ставят его дарование в лучшем свете, нежели самые подлинники: они еще обладают тем преимуществом перед последними, что по необходимости очищены от бессмыслиц, в которые изысканность слога так часто вовлекает Г. Бальзака; то, что в одном языке не имеет никакого смысла, не может быть переведено на другой язык человеком с логикой. Впрочем, мы избрали это сочинение именно потому, что автор отказался в нем от этой изысканности: «Старик Горио» есть первое его творение, написанное слогом хорошим и довольно чистым. Талант его, помешанный на одной точке, именно на женщине, примечательно развернулся в двух последних его романах, «Евгения Гранде» — «Старик Горио»: наконец Г. Бальзак нашел то, чего так давно ищет, — истинно несчастную женщину¹. Как видим, редакция противоречила сама себе: она очищала текст Бальзака от всего «ненужного» и «неудачного» и одновременно признавала, что в двух последних своих романах писатель достиг большого мастерства и преодолел недостатки своих прежних книг.

В некоторых случаях журнал помещал довольно пространственные примечания к тому или иному месту романа. Так, к разговору Растиньяка с г-жой Босеан было сделано следующее пояснение: «Хотя этот роман, сокращенный через очищение его от общих мест и длиннот, и весьма переделан в переводе, в котором большею частью старались мы выразить не то, что говорит автор, но то, что он должен был бы

¹ Там же. Отд. 7. С. 127—128.

говорить, если б чувствовал и рассуждал правильно; хотя мы гораздо более уважаем здравый смысл наших читателей и его удовольствие, нежели неприкосновенность плодов пера, одаренного талантом, но поверхностного и слишком легкомысленного; хотя и направление, и даже ход повести изменены здесь существенно, однако мы сохранили часть этой сцены (т. е. разговор Растиньяка и г-жи Босеан. — *А. М.*) в подлинном ее виде, нарочно для обожателей ума Г. Бальзака. Одна из основных идей этого романиста, проявляющаяся почти во всех его творениях, состоит в том, что женщина тогда только бывает истинно велика, когда она обманывает своего мужа, гордо попирает свои обязанности и смело предается пороку. Как скоро удастся ему осуществить эту чудесную мысль, заимствованную по всей вероятности из логики лакейских, и вывести на сцену супругу порочную, но твердую любовницу, — он без памяти от удивления ее характеру; он становится перед ней на колени, и, — скоро увидите, — он еще поставит перед ней на колени и своего героя Растиньяка. Это великая женщина Г. Бальзака; он находит также очень интересным, когда отец способствует пороку своей дочери, и когда молодой человек продает себя женщине, и прочая. Само собою разумеется, что с этими жалкими понятиями опрокинутой нравственности и потерянного самоуважения поступлено в переводе по тем заслугам, точно так же, как с философическими рассуждениями автора, составленными из избитых пошлостей, выражаемых языком высокопарным и изысканным. Из философии Г. Бальзака, — которую нам очень хочется назвать философией, выжатой из туалетной губки, — можно иногда получить замечания хорошие и согласные со здоровым рассудком, сказав диаметрально противоположное тому, что он утверждает. Мы во многих местах его повести употребили этот легкий способ быть основательными. Истинный и неотъемлемый талант Г. Бальзака заключается в его повествовательном искусстве, и это достоинство автора “Старика Горио” мы сочли долгом поставить в самом лучшем свете¹. К следующей за этим разговором сценой между г-жой Босеан и герцогиней де Ланже была сделана такая сноска: «Не смейтесь, потому, что автор хочет здесь быть возвышенным и трогательным. Из числа всех подобных мы удержали одну эту сцену с намерением, чтобы показать, какие ложные и смешные вещи находятся в подлиннике, и чтобы не поселить ни в ком сожаления о том, что выпущено или переделано. Это величие женщин, изменяющих долгу супруг, клятвы и чести и храбро удаляющихся — одна в деревню, другая в монастырь — для того, что-

¹ Там же. Т. IX. Отд. 2. С. 93—94.

бы плакать о своих любовниках, неподражаемо! Сцена, впрочем, была бы хороша без этих жалких натяжек поддельного глубокомыслия»¹.

Трудно, конечно, поверить, что Очкин и редакция «Библиотеки для чтения» столь прямолинейно и буквально понимали произведение Бальзака. Не были ли эти охранительные примечания ловким ходом, предпринятым для того, чтобы надежно обезопасить журнал от каких бы то ни было нареканий цензуры? Ведь переводчик, смягчая, как он думал, этими неуклюжими примечаниями аморальность поступков героев, исподволь делал их как раз аморальными и развращенными, причем аморальными и развращенными изначально, вполне готовыми окунуться в бездну порока. Это прежде всего относится к образам Растиньяка и Вотрена. Под пером переводчика происходит их примечательное сближение. Они стоят друг друга. Молодой человек превращается в нечистоплотного карьериста, почти лишенного каких-либо человеческих движений души, а каторжник Вотрен — в безжалостного мошенника, лишенного обаяния, каким его бесспорно наделил Бальзак. Показательна характеристика, которая дается переводчиком Растиньяку (и которой нет в романе Бальзака) на первых же страницах: «Евгений Растиньяк был одним из тех молодых людей, которые заранее рассчитывают употребление своих познаний; горят желанием успехов в свете, имеют нужную для этого дерзость и благовременно применяются к предстоящим судьбам общества, чтобы первым выдавливать из него для себя пользу. Как ни беден Растиньяк, но поверьте, что он вотрется в гостиные и даже будет в них отличаться, потому что он одарен проницательностью, которая в минуту угадывает чужие тайны, и самонадеянностью, необходимою для того, чтобы глупцы вас уважали. Лицо у него белое, совершенно полуденное; волосы у него черные, глаза у него голубые. Он красавчик. Вид его, манеры, все телодвижения показывают, что он из дворян, сын хороших родителей и жил в порядочном доме. Он бережлив на платье; дома донашивает он прошлогоднее, и вы всегда застанете его в старом сюртуке, в дрянном жилете, в черном, истасканном и дурно завязанном платке на шее, как обыкновенно бывает у студентов, и в сапогах с заплатками; зато он иногда может выходить одетый, как щеголь. Растиньяк сметливый малый!»². Мы знаем, что вместо этого пассажа в романе находится совсем другой текст. Вот он: «Eugène de Rastignac, ainsi se nommait-il, était un de ces jeunes gens façonnés au travail par le malheur, qui comprennent dès le jeune âge les espérances que leurs parents placent en

¹ Там же. С. 96.

² Там же. Т. VIII. Отд. 2. С. 65—66.

eux, et qui se préparent une belle destinée en calculant déjà la portée de leurs études, et, les adaptant par avance au mouvement futur de la société, pour être les premiers à la pressurer»¹.

Как видим, перевод в данном случае решительно отличается от оригинала. В «Библиотеке для чтения» юный герой романа охотно идет на выучку к Вотрену и принимает его преступное предложение. В этом отношении показательна концовка романа, его последняя фраза: «Et pour premier acte du défi qu'il portait a la Société, Rastignac alla dîner chez madame de Nucingen»². Или в журнальном варианте: «Il revint à pied rue d'Artois et alla dîner chez madame de Nucingen»³ (между прочим, именно так, то есть как в «Revue de Paris»), было и в переводе «Телескопа»; Б. Г. Реизов⁴ не обратил внимания на то, что перевод делался по журнальному варианту романа, и обвинил переводчика в неточности). А вот как концовка «Отца Горио» выглядит в «Библиотеке для чтения»: «Он пошел в Париж; дорогой он еще колебался, направлять ли шаги свои к красивому жилищу в улице Артуа, или к прежней, грязной квартире у мадам Воке, — и очутился у дверей дома Г-на Тальфера. Тень Вотрена привела его к этому дому и положила руку его на замок. Он зажмурил глаза, чтоб ее видеть. Он искал еще в своем сердце и в своей нищете честного предлога. Викторина так нежно любила своего отца!.. Растиньяк спросил Г-жу Кутюр. Теперь он миллионер, и горд как барон»⁵.

Таким образом, переводчик делает Растиньяка соучастником Вотрена по преступлению и женит его на Викторине Тальфер. Об этом не сказано прямо в тексте перевода, но концовка романа, которую мы только что привели, не оставляет на этот счет никаких сомнений. В подлинном романе Бальзака перед героем лишь намечалась дорога в светское общество, и он волен был выбирать туда пути. В переводе выбор уже сделан и восхождение Растиньяка не только совершилось, но и завершилось: он стал обладателем заветного миллиона. Тогда становится непонятной его фраза, обращенная к Парижу (в переводе Очкина: «Теперь мы с тобой разделаемся!»): ею Растиньяк бросал вызов высшему обществу перед тем, как вступить с ним в борьбу. Но борьба оказывается уже позади, и фраза оказывается бессмысленной.

¹ Balzac. Le Père Goriot / Edition de P.-G. Gastez. Paris, 1961. P. 16.

² Ibid. P. 309.

³ Ibid. P. 458.

⁴ Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 164.

⁵ Библиотека для чтения. 1835. Т. IX. Отд. 2. С. 106.

Б. Г. Реизов полагал, что такое исправление Бальзака было вызвано тем, что переводчик не хотел «проповедовать имморализм»¹. Действительно, многие моральные рассуждения Вотрена он убрал из русского текста, точно также, как и проблему «китайского мандарина», столь важную для молодых героев романа, но на деле получилось совсем обратное. От подобных исправлений Растиньяк не стал более «моральным». Напротив! Как бы предвосхищая последующее развитие этого образа, Очкин делает Растиньяка беспринципным арривистом, холодно рассчитывающим свои весьма далекие от морали поступки. Но сделал так переводчик не из-за неумения или просчета. Такой выпрямленный и по сути дела бездуховный герой укладывался в ту оценку творчества Бальзака, которая господствовала в редакции журнала Сенковского. И роман из этюда о нравах превращался в увлекательное повествование о светском обществе Парижа периода Июльской монархии, обществе порочном и преступном.

Перевод Очкина вызвал немало критических откликов в печати. Если журнал «Московский наблюдатель» отделался ироничной фразой: «посмотрите как переделан бедный старик Горио: читаешь и не знаешь, что это? — Бальзак или Тю... тю... тю...»², то в «Телескопе» об этом переводе очень резко отозвался В. Г. Белинский. «Для кого переводятся в журналах иностранные повести? — спрашивал критик и продолжал, — для людей, или не знающих иностранных языков, или знающих, но не имеющих средств пользоваться иностранными книгами. Теперь, для чего эти люди читают иностранные повести? Я думаю, что не для одной забавы, даже и не для одного эстетического наслаждения, но и для образования себя, чтоб иметь понятие, что пишет тот или другой иностранный писатель и как пишет? Какое же понятие получает он о Бальзаке, прочтя его повесть в “Библиотеке”? — Но “Библиотеке” до этого нет дела: она себе на уме, она смело приделывает к “Старику Горио” пошло-счастливое окончание, делая Растиньяка миллионером, она знает, что провинция любит счастливые окончания в романах и повестях»³.

Такая оценка перевода Очкина Белинским была закономерной. Интереснее обратить внимание на суждение, исходящее совсем из другого литературного лагеря. Мы имеем в виду выступление газеты А. Ф. Воейкова «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”». Соратник Пушкина по литературному обществу «Арзамас»,

¹ Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 170.

² Московский наблюдатель. 1835. Ч. 2. С. 512.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 11. М., 1953. С. 34.

острый сатирик и полемист, Воейков к середине 30-х годов заметно отошел от своих былых радикальных взглядов. Последнее отразилось и на отзыве о переводе Очкина, который был напечатан в газете Воейкова (автор отзыва неизвестен). Отзыв этот довольно пространный, он печатался в двух номерах газеты — от 31 августа и 4 сентября 1835 г. Начинается статья с общей оценки произведений Бальзака, которые порицаются за отсутствие в них нравственного начала. «Бальзак искусный писатель, — читаем в рецензии, — но от писателя требуется не одного искусства, а цели нравственной; если он не имеет сей цели и жертвует дарованием развращенному вкусу, тем постыднее для писателя, тем хуже для словесности. Что мы находим в повестях Бальзака? живость, привлекательность рассказа, игривую болтливость, блески остроумия, — но взглянем на нравственность, или лучше сказать безнравственность его повестей: самые отвратительные черты Парижской жизни собраны им, как будто для украшения рассказа; самые гнусные поступки выказываются легко, небрежно, даже иногда в приятном виде, как будто с намерением, чтоб все это казалось весьма обыкновенным. Порок спокойный и улыбающийся без малейшего сознания совести, порок роскошествующий и величающийся крайностию преступления, вот любимый предмет Бальзака! Нельзя видеть без негодования, к каким лицам сочинитель старается склонить участие читателей, как часто допускает он в своих повестях нарушение всякого приличия и всякой вероятности; нередко то самое, что он хочет выставить возвышенным чувством, есть ни что иное, как бесстыдство; добрые люди его готовы на все злодеяния; наоборот, он силится придать безумию блеск великодушия и разврату прелесть любезности»¹. Далее рецензент пересказывает роман «Отец Горио» по переводу «Библиотеки для чтения» и заключает: «Вот на что истощают свое дарование Парижские романисты! Цветы, ими рассыпаемые, приманивают на поле, покрытое ядовитыми растениями»². Его оценка нового произведения Бальзака, естественно, самая отрицательная: «Вот черты повести, — писал рецензент, — помещенной в “Библиотеке для чтения”, повести, представляющей сборище нелепостей и невероятностей, но в которой, как сказано в “Библиотеке”, примечательно раскрылся талант модного романиста. Однако же читатели, видя такие остатки после очищения, может быть с удивлением спросят: что же очищено? — Трудно решить, что гнуснее, характер ли Парижского отца, помогающего

¹ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1835. № 70. С. 558.

² Там же. № 71. С. 566.

распутству дочерей, нравы ли Парижских дам лучшего круга, с торжественным бесстыдством тщеславящихся развратом и ругающихся обязанностям супруги и дочери, или картина знатнейшего Парижского общества, где представляет блистательное лицо — друг и поверенный каторжника!»¹ Критик из газеты Воейкова полагает, что Очкин не выполнил обещанного — он не «очистил» должным образом бальзаковского романа. К тому же в рецензии приводятся убедительные примеры языковой беспомощности и дурного вкуса, чем был отмечен в большой степени рецензируемый перевод.

«Библиотека для чтения» была, как известно, журналом откровенно коммерческим, рассчитанным на самые непритязательные, «провинциальные» (как не раз отмечал Белинский) вкусы. Обладавший большим литературным чутьем Воейков заметил несуразности и промахи перевода и оценил произведение Очкина с точки зрения морализирующей критики. Он раскритиковал в своей газете не столько роман Бальзака, сколько его интерпретацию «Библиотекой для чтения». Так появление на русском языке замечательного произведения Бальзака обернулось небольшим эпизодом литературной борьбы уже на русской почве.

Как пример столкновения прогрессивных и консервативных тенденций в русской журналистике 30-х годов XIX века этот эпизод характерен, но ординарен. При этом следует принимать во внимание, что роль Сенковского-журналиста (и тем более писателя) была противоречивее и сложнее, чем это может показаться: его журнал не «подрывал основы», но стремился привлечь на свои страницы наиболее значительных писателей (в том числе Пушкина). Как пример освоения художественного наследия Бальзака этот эпизод совершенно исключителен: русские переводчики французского писателя, как правило, с уважением относились к переводимому ими тексту, стремясь передать и дух, и букву оригинала (именно так поступал молодой Достоевский в своем переводе «Евгении Гранде»),

Раскритикованный по сути дела всеми, фальсифицирующий оригинал перевод Очкина был, между тем, выпущен в Москве в 1840 г. отдельным изданием (в трех небольших томиках). Следующее издание этого романа Бальзака в переводе на русский язык появилось лишь в 1871 г. под произвольным названием «Руби дерево по себе!».

¹ Там же.

«РУССКИЙ БАЛЬЗАК»: «ЮБИЛЕЙНЫЙ», «ПРИСПОСОБЛЕННЫЙ» — И НАСТОЯЩИЙ



Может показаться, что Бальзак вошел в русскую культуру легко и плавно, год от года завоевывая все большее число поклонников, множась в переводах и переизданиях, привлекая все более пристальное внимание критиков, только и занятых, что уточнением и углублением оценок, как водится, положительных и даже восторженных. Было все совсем не так, да иначе и быть не могло. Любого писателя-новатора (а великий писатель всегда и неизбежно новатор) встречают если и не в штыки, то настороженно и с опаской. И у него на родине, и за ее пределами. Ведь такой писатель непременно сметает устоявшиеся литературные каноны, опровергает привычные вкусы, осваивает еще недавно неведомые темы, вырабатывает совсем новые приемы повествования. Итак, первая черта Бальзака в его начальном восприятии — это непривычность, неожиданность, чужеродность.

Отметим также, что писатель-новатор, и Бальзак в том числе, на первых порах воспринимается в некоем общем ряду и лишь постепенно начинает трактоваться как наиболее характерный представитель нового направления, новой школы, нередко — как ее глава.

Известно, что подлинно великий писатель велик не тем, как он выразил свою эпоху, ее предпочтения и тенденции, ее дух и ее смысл (хотя, конечно, без этого не обойтись), а тем, как он рамки своего времени преодолел, через них перешагнул, выйдя к общечеловеческим, универсальным наблюдениям, обобщениям, выводам. Между тем, опять-таки на первых порах, считается, что такой писатель является продуктом своего времени, им порожден и им же ограничен, и будет забыт с завершением этого временного отрезка истории обще-

ства. Понимание подлинной роли писателя, непреходящей ценности его книг обретается только с годами, и здесь нет ни близорукости, ни глухоты современников.

В этом отношении «русская судьба» Бальзака типична и закономерна. Он был моментально замечен, и русская литература мимо него не прошла. Он сразу же зарекомендовал себя как один из ярких представителей «новой французской словесности», как знаток и тонкий толкователь женского сердца, как зоркий наблюдатель, нарисовавший правдивую, нелицеприятную, подчас даже отталкивающую картину общественной и частной жизни своего времени. Бальзак очень быстро нашел в России своего читателя, читателя не всегда с ним соглашавшегося, с ним спорившего, иногда на него негодовавшего, но неизменно внимательного и заинтересованного. Поэтому в «русской судьбе» Бальзака были свои кульминационные моменты, которые чередовались с более «спокойными» десятилетиями.

Пожалуй, самым интересным, ярким, богатым на противоречивые, взаимоисключающие оценки был первый этап — 30-е и отчасти 40-е годы XIX столетия, то есть прижизненная слава, прижизненная хула и хвала.

В 30-е и 40-е годы восприятие в России произведений Бальзака и современной ему французской литературы, что вполне естественно, было неразрывно связано с собственно российской литературной обстановкой, со столкновением и живой борьбой мнений, вкусов, идейных и художественных позиций. Быстро став реальным фактом русской литературной жизни, жизни сегодняшней и сиюминутной, Бальзак никого не мог оставить равнодушным. Можно сказать, что отношение к Бальзаку и его «школе» (определение достаточно условное и даже неверное, но тогда почти общепринятое) являлось как бы лакмусовой бумажкой, с помощью которой можно было составить довольно точное представление о системе взглядов того или иного литератора или даже просто читателя. Поэтому мы вряд ли должны видеть в пестроте оценок, в невнятице суждений что-либо парадоксальное: это было живым восприятием чужой литературы, непрерывно и неизбежно соотносимое с тем, что происходило дома, что здесь волновало и интересовало.

Отметим прежде всего, что в первой половине XIX века французская литература пользовалась в России постоянным, устойчивым, даже повышенным интересом. Вот почему из нее так много переводили, ее так много читали, о ней рассуждали и спорили, ее восхваляли, ею восхищались и ее безоговорочно отвергали. И. В. Киреевский имел все основания заметить в 1845 г., что «словесность французская из-

вестна русским читателям вряд ли не более отечественной»¹. Одни это всячески приветствовали, другие осуждали. Но осуждая, критикуя, разоблачая и отвергая, — читали, переводили, брали из книг французских писателей, в том числе и из Бальзака, броские эпиграфы, играли цитатами, перефразировали и т. д.

Постепенно — и очень скоро — у французской литературы и у Бальзака появились в России свои сторонники. Это не значит, что они принимали безоговорочно все, но они старались разобраться, критиковать, но не осуждать безоговорочно и голословно. Самым внимательным и глубоким толкователем творчества Бальзака уже в начале 30-х гг. зарекомендовал себя Н. И. Надеждин. К произведениям Бальзака он обращается настойчиво и постоянно, предоставив ему страницы журнала «Телескоп», помещая о нем статьи, давая в журнале (как и в своей газете «Молва») самые лестные оценки первым книгам писателя. Вот, например, как он определяет его творческую самобытность: «Его роскошная, смелая, сильная, верная кисть пишет все изгибы, все тайные переломы страстей, всю чудную, страшную смесь злого и доброго, отвратительного и привлекательного, низкого и высокого, таящегося на дне сердца, в глубине души человеческой. Не только не писали так прежде, но и не подозревали, чтоб так быть могло»². Надеждину, а также Н. А. Полевому, И. В. Киреевскому и некоторым другим вторит молодой Белинский, позже от Бальзака отвернувшийся. В одной из статей в «Телескопе» Белинский, говоря о Бальзаке, заметил: «Его картины бедности и нищеты леденят душу своею ужасающею верностью»³.

Однако полезно остановиться на противоположных оценках. Ведь рядом с отзывами заинтересованными и подчас даже восторженными мы находим удивительные свидетельства полного неприятия и непонимания, безоговорочного и резкого осуждения. В этом отношении очень типично, но, признаемся, трудно объяснить, высказывание В. А. Жуковского из письма А. С. Стурдзе (1835 г.). В нем словно сконцентрированы все те упреки и обвинения, которые постоянно раздавались в России в адрес современной французской литературы, театра, да и вообще — жизни. По мнению части русской критики, и части весьма большой и влиятельной, литература во Франции послушно отражала упадок нравов, разгул преступности, стяжательства, себялюбия, охвативших французское общество после 1830 г.

¹ Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 168.

² [Надеждин Н. И.] Повести Бальзака // Молва. 1832. № 26. С. 101.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 279.

Очень многие разделяли подобную точку зрения. Особенно активны в разоблачении современной французской литературы были такие русские периодические издания, как «Северная пчела» или «Библиотека для чтения». В журнале О. И. Сенковского антифранцузские статьи появляются буквально в каждом номере и по самому разному поводу. Вот один лишь пример, но вполне типический: «Есть ли теперь какая Словесность во Франции? юная, пожилая, старая, классическая, романтическая, кроткая или неистовая?» — задает риторический вопрос редактор в одном из номеров 1835 года. Ответ напрашивается сам собой: «Нет никакой! Подняв мятеж против собственной своей славы, разбив статуи своих гениев, разорвав свои прославленные образцы, превратившаяся в род волкана, литературная Франция несколько лет извергала на Европу грязь, кровь, бесчестие, похвалы пороку, хулу добродетели, безобразные слитки таланта, сумасшествия и глупости, чудовища всех родов и видов; извергала вместе с искрами золу и сажу человеческого сердца; извергала свое бесстыдство; извергала наконец страшное, черное облако Повестей и Сказок, и закрылась»¹. Обрушивается «Библиотека для чтения» и на конкретных авторов, в том числе на Бальзака, — при этом не выпускающая из поля зрения ни одной его новой книги. Если «Телескоп» Надеждина восхищался женскими образами Бальзака, то журнал Сенковского начисто отказывает французской литературе в умении создавать сложные и глубокие женские характеры. Так, в одном из номеров 1836 г. читаем: «Вы, конечно, знаете женщин Шекспира, Расина, Шиллера, женщин столь благородных в страстях. Посмотрите же теперь на женщин г-жи Дюдеван, г-д Бальзака, Сувестра и комп., на эти несчастные, плаксивые создания, которые падают поминутно в обморок, и им дают нюхать спирт; умирают, и их возвращают к жизни поцелуем; которые растрепав волосы, — не свои, а накладные, — играют роль отчаянных! Эти женщины плачут, как птица поет. Они плачут, глядя одним глазом на зеркало, другим на любовника. Собираясь упасть в обморок, они расчисляют эффект, который должны произвести падая, знают наверное сколько вершков ноги должно выставить из-под беленького платья, когда они будут в обмороке. Смешные несчастья! глупые страдания! просторная чувствительность! Да и приключения их так же странны как и чувствования. Одну прославляют преступницей за то, что она верна мужу; другая убегает с корсаром, потому что боится матери; третья упрекает мужа, что у них золотушные дети; четвертая, супруга военного, берет лю-

¹ Библиотека для чтения. 1835. Т. 5. Отд. 7. С. 124.

бовника, назначает ему свидание и, как муж возвращается, прячет любовника в кабинет, но так неудачно, что раздавливает ему дверью палец, — и любовник не крикнул! <...> Есть женщины, молодые и прекрасные, которые из экономических своих денег платят любовникам. Есть и такие, которые идут на бал, когда отец их, Горио, умирает, и которые однако ж женщины самой нежной чувствительности. Есть иные с черными глазами, иные с голубыми, иные с одним глазом черным, другим голубым; есть даже одна с золотыми глазами»¹.

Известный литератор М. Е. Лобанов тоже выступил с резкой критикой современной французской литературы, что, как мы знаем, вызвало обоснованные возражения Пушкина. Лобанов, в частности, писал: «Они часто обнажают такие нелепые, гнусные и чудовищные явления, распространяют такие пагубные и разрушительные мысли, о которых читатель до тех пор не имел ни малейшего понятия и которые насильственно влагают в душу его зародыш безнравия, безверия и, следовательно, будущих заблуждений или преступлений»². То есть и у Лобанова происходила порочная подмена: изображение правды жизни во всей ее неприглядности и предосудительности выдавалось за апологию, за любование такой действительностью, за отсутствие положительного идеала и какой бы то ни было морали. Отвечая Лобанову в «Современнике», Пушкин отстаивал право писателя на свободу творчества и возражал против распространения на всю французскую литературу оценок, даваемых отдельным ее представителям и отдельным же их произведениям. Пушкин полагал, что французская так называемая «словесность отчаяния», «словесность сатаническая» является временным явлением, связанным с глубокими преобразованиями и ломкой в области литературы и, по своим последствиям, пусть дальним, пусть не сразу очевидным, приведет к благотворным результатам.

Неоднородность оценок, непрестанные оговорки, «резервы» (если позволителен здесь этот галлицизм) характерны для суждений многих из круга Пушкина и — шире — тех, кто отдавал должное современной французской литературе, чувствовал ее новаторство и видел за ней будущее. «Нагая литература», «развратительные книги» и т. п. — подобные определения мы найдем у П. А. Вяземского, О. М. Сомова, И. В. Киреевского, даже у Надеждина. Вся эта сумятица мнений не могла не отразиться и на отношении к переводам на русский язык современных французских писателей, в первую голову

¹ Там же. 1836. Т. 15. Отд. 8. С. 125—126.

² Цит. по: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1951. Т. 7. С. 401.

Бальзака. Тут мы вполне закономерно сталкиваемся с диаметрально противоположными подходами, прекрасно высвечивающими оценку писателя переводчиками, принадлежащими к той или иной писательской группировке, к тому или иному литературному журналу.

Писатель, стремящийся к всеобъемлющему отражению действительности во всех ее проявлениях, как высоких, так и низких, — для редакции «Телескопа»; романист, смакующий низменные приметы современной жизни, рисующийся своей аморальностью и влюбленный в своих растленных персонажей, — для издателей «Библиотеки для чтения». Таковы были противоположные позиции двух противостоящих русских журналов, много о Бальзаке писавших и, что особенно показательно, постоянно печатавших на своих страницах переводы его произведений. Иногда они вступали в открытую и, вероятно, сознательную конкуренцию, например, при одновременном обращении к «Отцу Горио».

В «Телескопе» был напечатан анонимный перевод. Он достаточно точен и стилистически совсем неплох. Совсем иначе обстояло дело в журнале Сенковского. Понимая увлекательность повествования, яркость нарисованных характеров, богатство описаний, редакция журнала все же решила «подправить» Бальзака, убрать его вольнодумные идеи, сократить длинноты, прояснить интригу и несколько упростить образы героев.

Уже к середине 40-х гг. споры вокруг произведений Бальзака в русской критике стихают, в лучшем случае теряют недавнюю остроту. Этому были по меньшей мере две причины. Во-первых, к Бальзаку «привыкли», он перестал удивлять, возмущать, волновать, хотя его продолжали с увлечением читать. Впрочем его переводов на русский язык становится несколько меньше, хотя многие значительные книги писателя («Пьеретта», «Жизнь холостяка», «Модеста Миньон», «Кузина Бетта», «Кузен Понс») вскоре выходят по-русски. Но нельзя не обратить внимания, что «Блеск и нищета куртизанок», «Беатриса», «Темное дело», «Первые шаги в жизни», «Онорина», «Провинциальная муза», «Крестьяне», «Депутат от Арси», «Мелкие буржуа» (называем лишь некоторые книги Бальзака, написанные в 40-е гг.) еще долго будут ждать своей очереди, иногда — вплоть до середины нашего столетия. По старым долгам редко производятся «выплаты»: из произведений 30-х гг. очень и очень немногое переводится в следующие два десятилетия. Так, надолго остаются без перевода такие важнейшие романы и повести Бальзака, как «Побочная семья», «Эликсир долголетия», «Турский священник», «Покинутая женщина», «Поиски абсо-

люта», «Банкирский дом Нусингена» и многие другие; достаточно сказать, что центральное произведение «Человеческой комедии» — «Утраченные иллюзии» — вышло на русском языке в полном переводе только в 1887 г. (до этого первую часть романа напечатала «Библиотека для чтения»). Вообще здесь наметилась определенная закономерность: то, что не успели перевести вскоре после появления французского оригинала, на многие десятилетия, а подчас и на целое столетие, откладывается в долгий ящик. Исключением, как увидим, стала «Евгения Гранде».

Но сначала скажем о второй причине постепенного, но от года к году все более стремительного, упадка интереса к Бальзаку в русских литературных и даже читательских кругах. Русская литература вступила в свой «гоголевский период», первую скрипку стала играть натуральная школа, и бальзаковские книги с их яркими, во многом романтическими героями, с конфликтами причудливыми, ситуациями экстравагантными и, казалось бы, надуманными воспринимались как вчерашний день литературы. На этом в 40-е гг. настаивал, например, Белинский, на первых порах встретивший Бальзака восторженно. Он полагал теперь, что слава Бальзака угасла навсегда, ибо это был талант «для известного времени». Весьма показательны, что публикация перевода «Евгении Гранде», сделанного Достоевским, сопровождалась таким примечанием: «Это один из первых и, бесспорно, из лучших романов плодovitого Бальзака, который в последнее время заметно исписался. Сколько нам известно, роман этот в русском переводе напечатан не был, а потому мы надеемся угодить многим из наших читателей, поместив его в “Репертуаре и Пантеоне”. Ред.»¹. Менее категорично сходную точку зрения высказывали многие; даже те, для кого Бальзак уже стал «писателем-классиком» (А. В. Дружинин, И. С. Тургенев), отмечали у него неправдоподобие сюжетных ходов и большую дань романтизму.

Исключением является здесь Достоевский и некоторые близкие ему по литературным позициям друзья (например, Д. В. Григорович). Любовь Достоевского к Бальзаку известна, поэтому не приходится удивляться, что он начал свой творческий путь с перевода «Евгении Гранде».

Этот бальзаковский роман был хорошо знаком русской критике и русским читателям, владевшим французским языком, с момента появления его журнального варианта. Первые упоминания романа мы находим у уже известных нам конкурентов: Сенковский сообщает в сво-

¹ Репертуар и Пантеон. 1844. Кн. 6. С. 386.

ем журнале: «“Eugenie Grandet” бесспорно лучшее произведение модного автора»¹; «Молва» Надеждина тут же отмечает: «Бальзак издал еще два тома сочинений, продолжение своих “Сцен провинциальной жизни” (...). “Revue de Paris” особенно находит хорошим: “Евгению Гранде”»². «Северная пчела» Ф. Булгарина и Н. Греча в свою очередь написала: «“Евгения Гранде” — лучшая из повестей Бальзака»³. Хвалебные отзывы о романе появлялись в русской печати и позже. Но это были, скорее, краткие упоминания «Евгении Гранде», чем развернутые характеристики этого, одного из самых замечательных произведений Бальзака. Подробного анализа книги мы в русской печати того времени не найдем. К тому же роман долгое время не был переведен. Почему же так произошло?

Скорее всего произошло так чисто случайно: увлеченные (даже с отрицательной оценкой) другими бальзаковскими книгами, редакции русских журналов и переводчики-профессионалы как-то прошли мимо именно этого романа. Повторим: вероятно случайно. Но может быть объяснение этой странности заложено в самой книге Бальзака? Возможно, это произведение не укладывалось в те представления о творчестве писателя, которые были характерны для русской критики 30-х гг. В самом деле, в этом небольшом романе не было почти ничего от «неистового романтизма», с которым так неотрывно связывали автора «Человеческой комедии», не было демонических образов беглых каторжников или роковых светских обольстителей (образ Шарля в этом отношении решен все-таки в более мягких, приглушенных тонах), не было резких социальных контрастов, не было неотразимо привлекательных героинь, проматывающих с молодыми любовниками так трудно сколоченное состояние своих отцов, и т. д. Вместо этого в книге на первый план был выдвинут тонкий психологический анализ внутренних побуждений персонажей, отодвинувший на второй план и финансовые махинации папаша Гранде, и исполненные теплоты либо иронии картины провинциального быта. Душевный мир героев раскрывался, пожалуй, впервые у Бальзака с такой силой и сложностью. И хотя в романе были показаны напряженные борения страстей, они не вырывались на поверхность, не приобретали характер общественных конфликтов, недаром они ограничивались узкими рамками семьи, причем, семьи намеренно малочисленной. Кроме того, роман по сути дела завершался победой здравого смысла, носителем

¹ Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. Отд. 7. С. 84.

² Молва. 1834. № 6. С. 85—86.

³ Северная пчела. 1835. 16/XI. № 260. С. 1037.

которого был заданно отрицательный персонаж, старый скряга Гранде, еще один вариант «скупого рыцаря» и Гобсека, победой не только фактической, так сказать, событийной, но и моральной, чего, между прочим, не было дано другому бальзаковскому преуспевшему в коммерции «отцу» — макаронщику Горио. Психологизм романа, ориентация на внутренний мир героев, причудливо отозвались в пронизывающем это произведение Бальзака лирическом начале, которое связано не только с образом героини, но и с атмосферой маленького провинциального Сомюра, с его старыми домами, кривыми тесными улицами, с его тишиной и покоем.

История работы Достоевского над переводом Бальзака не очень хорошо известна, хотя ее старались тщательно изучить. Мы не знаем ни этапов этой работы, ни действительных побудительных причин. Во-первых, возникает закономерный вопрос, почему Достоевский обратился к Бальзаку и именно к этому его роману. Некоторые объяснения попытаемся привести. Прежде всего отметим, что на заре своей литературной деятельности Достоевский был убежденным сторонником переводческой работы, видя в ней очень полезную и плодотворную литературную учебу; недаром он усиленно склонял к этому брата Михаила. Между прочим, обращение к переводу, но немного по другим причинам, горячо одобрял и Белинский. В одной из рецензий 1835 г. он писал: «В самом деле у нас вообще слишком мало дорожат славою переводчика. А мне кажется, что теперь-то именно и должна бы в нашей литературе быть эпоха переводов (...). У нас только богатые люди, и притом живущие в столицах, могут пользоваться неисчерпаемыми сокровищами европейского гения; но сколько есть людей, даже в самих столицах, а тем более в провинциях, которые жаждут живой воды просвещения, но по недостатку в средствах или по незнанию языков не в состоянии утолить своей благородной жажды. Итак, нам надо больше переводов, как собственно ученых, так и художественных произведений»¹. Возможно, помимо любви к Бальзаку и тем более желания «набить руку» одной из побудительных причин, заставивших Достоевского приняться за перевод «Евгении Гранде», был приезд французского писателя в Россию и его пребывание в Петербурге в конце лета 1843 г. Этот визит довольно широко освещался в русской печати; например, газета «Северная пчела» сообщала 22 июля: «Прежде всего поделимся с читателями известием, любопытным для всех любителей литературы: на пароходе “Девоншир”, прибывшем из Лондона и Дюнкирхена в прошлую субботу, 17-го чис-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 129.

ла, приехал известный французский писатель Бальзак. Говорят, что он намерен провести у нас всю зиму»¹.

Можно, пожалуй, увидеть в выборе Достоевского и личные мотивы; в образе старика Гранде писатель обнаруживал какие-то черты своего отца, который тоже был поразительным скупцом, дорожившим любой, даже совершенно негодной, сломанной вещью, тщательно следившим за расходами семьи, в каждом встречном видевшим вора и соединявшим слюнявую сентиментальность с жестокостью и грубостью. Вместе с тем нам представляется, что тяжелые воспоминания детства не стали побудительным толчком, заставившим Достоевского приняться за перевод «Евгении Гранде». Тут как бы было все совсем наоборот: решив переводить роман Бальзака, писатель нашел в воспоминаниях детства нужные краски для изображения одного из центральных персонажей произведения. Главным, нам кажется, было все-таки желание попробовать свои силы в литературе, и книга Бальзака оказалась для этого превосходным материалом.

Достоевский пользовался первым отдельным изданием книги, и этим можно объяснить некоторые расхождения перевода с окончательным текстом романа; Достоевский же переводил по возможности точно, строго воспроизводя и сложные финансовые выкладки Бальзака, и мелкие детали быта, столь характерные для произведений французского писателя.

Между тем, в перевод вкрались некоторые ошибки. Они объяснялись недостаточным знанием переводчиком специфических французских реалий, особенно связанных с финансовой деятельностью героев, со сложной структурой французского общества начала века и с отдельными чертами провинциальной повседневной жизни, столь старательно выписанных в картинах захоластного Сомюра. Были в переводе и небольшие пропуски. Отчасти они были сделаны самим Достоевским, подчас опускавшим непонятные ему слова и выражения, но чаще это было результатом цензурного вмешательства: при публикации в журнале были смягчены отдельные высказывания Бальзака, касающиеся религии, полицейского принуждения, работорговли и т. п.

Итак, Достоевский старался быть точным. Вместе с тем он тщательно устранил из текста все, что могло бы указывать, что перед читателем именно перевод, а не оригинальная проза: в этом первом, известном нам, литературном опыте Достоевский предстает уже вполне владеющим писательской техникой, что заставляет предвидеть его дальнейшее литературное мастерство. Поэтому мы можем говорить,

¹ Северная пчела. 1843. 22/VII. № 161. С. 641.

что в переводе «Евгении Гранде» уже обнаруживают себя те черты литературного стиля, которые вскоре станут типичны для ранних оригинальных произведений Достоевского («Бедные люди», «Нечотка Незванова», «Хозяйка» и др.).

Итак, по возможности точно переводя Бальзака, Достоевский внёс в свой перевод характерные стилистические нюансы. Например, дабы усилить и подчеркнуть определенные элементы бальзаковского текста, он прибегал к целому ряду приемов, среди которых можно отметить развертывание синонимического ряда и многочисленные повторы. В то же время Достоевский подчас слегка сжимал текст, и все это сообщало последнему большую повествовательную плавность и вполне ощутимую ритмическую организацию.

Это особенно характерно для нейтрально-описательного пласта книги.

При передаче речи действующих лиц Достоевский охотно пользовался русскими просторечными выражениями, церковно-славянизмами, а также несвойственными Бальзаку (и даже невозможными у него) уменьшительными («дочечка», «жизнечок», «племянничек», «плутовочка», «милочка», «красавчик», «душечка» и мн. др.). Это придавало речи персонажей большую эмоциональность, делало эту речь более характерной, более индивидуализированной. Последнее очень важно. Дело в том, что Достоевский явно сознательно развел своих персонажей по разным стилистическим и психологическим регистрам: он акцентировал в большей мере, чем это делал Бальзак, грубость, черствость, скаредность старика Гранде; он также усилил в облике его жены черты мягкости, незащитности, мученичества.

Но с особой последовательностью Достоевский осуществляет поэтизацию, погружение в одухотворенную лирическую стихию образа Евгении. Тут он смело идет даже на некоторую амплификацию текста, а не только на определенный лексический отбор.

Как известно, при журнальной публикации имя переводчика не было указано. Появление книги в русском переводе, книги совершенно замечательной, едва ли не лучшей в творческом наследии Бальзака, и в переводе несомненно очень удачном, не вызвало в отечественной печати ни одной развернутой рецензии. Перевод Достоевского, как и сам роман Бальзака в чем-нибудь другом переводе, не переиздавался на русском языке до 1883 г.

Вообще третья четверть XIX в. прошла в России без Бальзака. Это не значит, что его тогда не читали, но опять читали на языке оригинала, например, Л. Н. Толстой. Интересно, что отношение к прочитанно-

му было у Толстого неоднозначно. То он отмечает в дневнике, что читает «дичь Бальзака», то находит у него «талант огромный».

К концу столетия к Бальзаку вновь просыпается интерес. Его вновь начинают переводить. В 1883 г. переиздается «Евгения Гранде» в переводе Достоевского; в 1887-м выходит, наконец, полный перевод «Утраченных иллюзий» (в «Северном вестнике», сопровождаемый прекрасной статьей Н. К. Михайловского). В начале 90-х гг. Бальзаком увлекается известный русский драматург и беллетрист Д. В. Аверкиев, автор популярной драмы из крестьянского быта «Каширская старина». Он сотрудничает в журнале «Вестник иностранной литературы», где печатает переводы «Шагреновой кожи» (1891), «Полковника Шабера» (1891), «Утраченных иллюзий» (1892), «Обедни безбожника» (1893) и т. д. Отдельные издания этих переводов он обычно предваряет небольшими предисловиями. Переводы Аверкиева обладали бесспорными литературными достоинствами и были вскоре перепечатаны в «Собрании сочинений» Бальзака, изданном Пантелеевыми (1896—1899).

Пантелеевское издание сыграло большую роль в популяризации творчества французского писателя среди русской публики. Эти двадцать томов от корки до корки прочитал Горький; по изданию Пантелеевых с Бальзаком знакомились новое поколение литераторов, вступавших в жизнь на пороге XX в. Издание было завершено (видимо, сознательно) к столетию со дня рождения писателя. Юбилей этот отмечался и в печати, например, несколько статей о Бальзаке поместила газета Суворина «Новое время»; возможно, реплика чеховского персонажа «Бальзак венчался в Бердичеве» также связана и с юбилеем, в том числе с суворинскими статьями, и с появлением издания Пантелеевых.

В эпоху символизма Бальзаком занимаются все-таки мало, хотя о нем пишет Д. С. Мережковский, несколько позже — Валерий Брюсов.

В послереволюционные годы интерес к творчеству писателя становится постоянным и даже обязательным, особенно для критиков-марксистов. Бальзак начинает трактоваться в свете известных высказываний К. Маркса и Ф. Энгельса (особенно четко сформулированных в переписке Энгельса с Маргарет Гаркнесс), как самый крупный представитель «критического реализма» в зарубежной литературе XIX в. Поэтому для писавших о Бальзаке тогда, особенно в 30-е гг., важны были наиболее значительные, наиболее реалистические книги писателя, где его неприятие буржуазного общества и одновременно уничтожающая критика аристократии были выражены предельно прямо и

недвусмысленно. Бальзак рисовался как убежденный реалист, чуждый романтических иллюзий, хотя и прибегавший порой к романтической образности, романтическому языку. Вот почему его произведения, отмеченные интересом к фантастике и тем более мистическими мотивами, по возможности исключались из рассмотрения, а тем более изданий в русском переводе. Путь писателя рисовался достаточно прямолинейным и упрощенным — от романтизма к реализму. При этом не обращалось внимания на то, что, скажем, «Отец Горио», роман середины 1830-х гг., был более реалистичен, чем «Блеск и нищета куртизанок», произведение, относящееся уже к следующему десятилетию. Тем не менее, рецидивы романтизма писателю не прощались. К этому добавилась еще и пресловутая проблема соотношения «мировоззрения» и «метода», столь удачно решаемая на примере творчества Бальзака. Поэтому редкая литературная дискуссия или историко-теоретическая работа обходились без его упоминания. Так продолжалось многие десятилетия. В качестве примера приведем лишь одно высказывание советского теоретика литературы (в данном случае М. Б. Храпченко) — возможно, не самое яркое, но бесспорно типическое: «Известно, что легитимистские взгляды, реакционно-утопические идеи Бальзака резко проявились в таких его произведениях, как «Сельский врач», «Деревенский священник», они ясно сказались и в других его сочинениях. Однако, если взять лучшие романы и повести Бальзака — «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок», «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Цезарь Бирото», «Гобсек», «Банкирский дом Нюсинжена» и другие, то мы в них не найдем сколько-нибудь широко раскрытия реакционно-утопических воззрений писателя.

Пафос его лучших произведений совсем в ином — в глубочайшей и необычайно страстной критике капиталистической действительности, развенчании власти денег, в показе продажности правящих сфер, подкупности прессы, в изображении преуспевающих дельцов и цинических карьеристов, гибели смелых и честных мечтателей. И разве самый пафос шедевров Бальзака и то изумительное отражение жизни, которое дано в них, не предстают в теснейшем взаимодействии со стремлениями Бальзака раскрыть законы действительности? И разве этот пафос, великие художественные обобщения, созданные писателем, не находятся в живом соприкосновении с его взглядами на капиталистическую действительность, с теми идеями, которые выражены в его произведениях?»¹.

¹ Храпченко М. Мировоззрение и творчество // Вопросы литературы. 1957. № 9. С. 88.

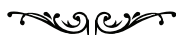
Расхожая монета в теоретических спорах (особенно в 30-е гг.), Бальзак стал, конечно, и предметом глубоких, всеобъемлющих и тщательнейших исследований. Значительные работы посвятили писателю Б. А. Грифцов, Б. Г. Реизов, В. Г. Гриб, несколько позже А. В. Чичерин, Р. А. Резник и некоторые другие.

Основоположник критического реализма на Западе, признанный классик мировой литературы, классик не только официальный, но и официозный, Бальзак долго оставался переведенным и изданным на русском языке далеко не полностью (лишь в 1960 г. впервые были переведены многие его книги, но опять-таки не все). До наших дней нет ни одного мало-мальски удовлетворительного русского издания «Человеческой комедии», удовлетворительного по полноте, по четкой композиции, отвечающей замыслу Бальзака, тем более по научному аппарату. И вряд ли можно ожидать такого издания в недалеком будущем. С некоторым недоумением мы вынуждены констатировать, что сейчас Бальзак интересует в основном широкого рядового читателя, вот почему выходит на русском языке так много переизданий его книг (среди них почти совсем нет новых переводов), причем, научные и литературные достоинства этих публикаций далеко не всегда находятся на должном уровне. Новых заметных работ, посвященных писателю, не выходило уже достаточно много лет. Тех же, кто входит в так называемые «литературные круги», Бальзак явно не интересует. А может быть они читали его давно и поспешно, либо вовсе не читали?

Закончим поразительными и красноречивыми статистическими данными (наверняка неполными). В те годы, когда упрощенный и обуженный Бальзак был у нас неременным «классиком», принято было отмечать его юбилеи. В 1949 г., одновременно с Пушкинскими торжествами, был отпразднован и юбилей Бальзака. Состоялось торжественное заседание с докладом К. Федина, 16 газет поместили статьи о писателе. Через год было отмечено столетие со дня его смерти: опять торжественное заседание с докладом все того же К. Федина, и уже 71(!) газета и 6 журналов напечатали о Бальзаке статьи.

Интересно, сколько статей принес нам двухсотлетний юбилей автора «Человеческой комедии»?

ЕЩЕ РАЗ О «БАЛЬЗАКОВСКОЙ ТЕМЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПАСТЕРНАКА



К «бальзаковской теме» в творчестве Бориса Пастернака мне уже приходилось обращаться: в 1996 г. мы с моим коллегой и другом профессором Сорбонны Мишелем Окутюрье опубликовали об этом статью¹. В ней были подробно рассмотрены немногочисленные высказывания поэта, так или иначе связанные с автором «Человеческой комедии», и проанализированы два стихотворения Пастернака — «Белые стихи» (1918) и «Бальзак» (1927).

В той статье мы лишь мимоходом коснулись еще одного пастернаковского стихотворения, связанного с «бальзаковской темой»; сейчас хотелось бы поговорить о нем поподробнее. Речь пойдет о стихотворении «Еловый бурелом...», датированном летом 1936 г., вошедшем в цикл «Из летних заметок» книги «На ранних поездках». Это стихотворение Пастернак посвятил своему другу, грузинскому поэту Тициану Табидзе.

Приведем текст этого стихотворения целиком:

Еловый бурелом,
Обрыв тропы овечьей.
Нас много за столом,
Приборы, звезды, свечи.

Как пылкий дифирамб,
Все затмевая оптом,
Огнем садовых ламп
Тицьян Табидзе обдан.

¹ См.: *Mikhailov A., Acouturier M. Balzac dans l'oeuvre de Pasternac // L'Année balzacienne: 1995. Paris, 1996. P. 393—408.*

Сейчас он речь начнет
И мыслью — на прицеле.
Он слово почерпнет
Из этого ущелья.

Он курит, подперев
Рукою подбородок,
Он строг, как барельеф,
И чист, как самородок.

Он плотен, он шатен,
Он смертен, и, однако,
Таким, как он, Роден
Изобразил Бальзака.

Он в глыбе поселен,
Чтоб в тысяче градаций
Из каменных пелен
Все явственней рождаться.

Свой непомерный дар
Едва, как свечку, тепля,
Он — пира перегар
В рассветном сером пепле¹.

Впервые опубликованное в журнале «Новый мир» (1936, № 10), стихотворение, по понятным причинам, не смогло войти в отдельное издание книги Пастернака «На ранних поездках» (1943). Оно вновь появилось в печати в сборнике поэта «Стихи о Грузии» (1958) и с тех пор постоянно публикуется.

Пастернак сравнивает в этом стихотворении облик грузинского поэта с обликом Бальзака, но как бы не непосредственно, а через решение внешнего вида писателя, запечатленного в известной статуе, выполненной Роденом. Именно она, а не многочисленные портреты Бальзака, которыми Пастернак мог располагать, определила образный строй стихотворения.

У этой статуи, ныне украшающей парижский бульвар Распай, длинная и непростая история.

Она была заказана скульптору Обществом литераторов в 1893 г. Советский искусствовед А. Ромм так повествует о ходе работы Родена над этим заказом: «Статуя первоначально была задумана как реалистичес-

¹ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л., 1990. Т. 2. С. 18—19.

тический образ. В течение нескольких лет Роден собирал материалы. Он изучал романы Бальзака и литературу о нем, его иконографию, ездил на родину писателя в поисках модели, напоминающей автора «Человеческой комедии». Им было сделано много подготовительных эскизов и этюдов. Бальзак изображен на них обнаженным, голова вылеплена с портретным сходством. Но это не удовлетворило Родена (...) Роден отказывается от того, что было сделано до тех пор, и находит наконец в 1897 г. окончательный вариант. Глубокие темные провалы вместо глаз, деформированные черты лица, поверхность которого напоминает застывшую лаву. Закинутая вверх вдохновенная голова, взор, устремленный в неведомое, широкие, неопределенные складки плаща, скрывающие тело. Высеченная в мраморе, статуя приобрела призрачный облик — нерасчлененная масса без четкого силуэта кажется издали невесомой. Это не конкретный образ Бальзака, но символическое подобие его творческих порывов»¹.

В этом рассказе отметим два момента. Во-первых, автор допустил здесь фактическую ошибку: роденовский «Бальзак» не был переведен в мрамор (обратим внимание на то, что в этом вопросе скульптуре Родена постоянно не везло; так, в комментариях к стихотворению Пастернака говорилось, что «Портрет Бальзака (...) вырезан в глыбе необработанного камня»² — утверждение по меньшей мере абсурдное, ибо непонятно, о каком «камне» идет речь — граните? базальте? — и что значит «необработанный» камень?). Во-вторых, нельзя не заметить отрицательного отношения нашего искусствоведа к смелым художественным поискам скульптора, стремившегося к большей выразительности и экспрессии (показательно, что в этой небольшой книжке о Родене его «Бальзак» воспроизведен не был).

Совсем иначе оценена работа Родена в книге А. Матвеевой, где, в частности, говорилось: «Верность натуре скульптор стремился сочетать с предельным обобщением. Закутанная фигура Бальзака отшатнулась назад, голова с разметавшимися волосами вдохновенно откинута. Решительно намечены крупные черты его лица. Массы тяжелого подбородка, толстых губ и широкого носа расположены ступенями. Горящие глаза — это глубокие впадины. Создается впечатление, что все это вылеплено наспех, небрежно. В действительности же это плод многолетних поисков. Обобщенная и кажущаяся поспешность выполнения тоже подчинены образу этого гениального, всегда возбужден-

¹ Ромм А. Роден. М.; Л., 1946. С. 39—40.

² Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. С. 313.

ного, поглощенного своими замыслами, небрежного к себе человека, изнуряющего себя непосильной работой»¹.

Почти все, кто писал о роденовском «Бальзаке», отмечали близость пластического решения статуи к тому облику писателя, который нарисовал в своих воспоминаниях Альфонс де Ламартин. В его интерпретации Бальзак особенно зрим, материален, впечатляющ и неповторим. Тут нечему удивляться: писал-то замечательный поэт, современник Бальзака, хотя и придерживающийся несколько иных эстетических позиций. Ламартина стоит послушать, тем более что Роден был знаком с этим текстом, наверняка на него ориентировался. Итак, Ламартин вспоминал: «Он был полный, плотный, с квадратным туловищем и плечами; шея, грудь, плечи, бедра, конечности — мощные; много от полноты Мирабо, но никакой тяжеловесности; в нем было столько оживления, что он носил свое тело легко, весело, как гибкую оболочку, но никоим образом не как груз. Его вес, казалось, придавал ему силы, а не удерживал его. Его короткие руки с легкостью жестикулировали, он говорил, как оратор. В его громком голосе звучала энергия, порою прорывалась какая-то дикарская сила, но в нем не было ни грубости, ни иронии, ни гнева; его ноги — он ходил немного вразвалку — легко носили его тело; движения его рук, пухлых и больших, казалось, могли выразить любую мысль. Таков был этот человек с его крепким телосложением. Но при взгляде на его лицо не думалось больше о его физическом складе. Это живое лицо, от которого нельзя было оторвать глаз, вас очаровывало и совершенно покоряло. Волосы развевались надо лбом крупными волнистыми прядями, пронизывающий взгляд черных глаз смягчался доброжелательностью; эти глаза смотрели на вас доверчиво и дружелюбно; щеки были полные, румяные, цвет лица яркий; нос хорошо вылеплен, хотя немного длинный; зубы неровные, выщербленные, потемневшие от сигарного дыма; голова, часто склоненная набок, горделиво вздымалась, когда он говорил, охваченный воодушевлением»².

Очень важно обратиться к оценке этой работы Родена, которую еще в 1903 г. дал Райнер Мария Рильке. Пастернак наверняка был знаком с этим текстом своего немецкого друга. Отметим, что Рильке подчеркнул сходство роденовского «Бальзака» с описанием Ламартина. Рильке писал: «Теперь, и только теперь, проникшись духом Бальзака, Роден приступил к созданию облика писателя, пока еще чисто внешнего.

¹ Матвеева А. Роден. М., 1962. С. 44—45.

² Ламартин А. де. Из книги «Бальзак и его сочинения» // Бальзак в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 104—105.

В поисках образа он обратился к натурщикам, близким по комплекции писателю, сделав с них семь вполне законченных обнаженных фигур в разных позах. Это были толстые, приземистые фигуры с тяжеловесными формами и короткими руками. На основе этих моделей Роден создал Бальзака, подобно его изображениям на дагерротипах Надара. Но это не было окончательное решение. Роден вновь обратился к описанию Ламартина <...> Так возник Бальзак в капюшоне — необыкновенно интимный, целиком погруженный в тишину своего одеяния. Медленно в воображении Родена начали возникать одна фигура за другой. И наконец он увидел своего Бальзака. Он увидел свободно шагающую фигуру, утратившую в складках одежды всю свою тяжесть. Крепкий затылок, лицо в рамке волос, со взглядом, направленным вдаль, опьяненное жаждой творчества, — лицо стихии <...> Это был Бальзак, плодотворный в своем изобилии, создатель поколений, вершитель человеческих судеб. Это был человек, чей взор обнимал весь мир, и, если бы мир опустел, его заполнил бы взгляд его глаз <...> Таким Роден увидел своего Бальзака, и таким он сделал его»¹.

Мог ли видеть Пастернак статую Родена? На парижских улицах — нет; как известно, выполненная в гипсе, она несколько раз выставлялась — на Всемирной выставке 1900 г., в Салоне в 1919 и 1928 гг. Споры о ней не умолкали, и, наконец, в 1939 г. она заняла свое теперешнее место. И сами эти споры, и установка статуи широко освещались в журналах и газетах, в том числе советских², о чем Пастернак мог читать.

Таким образом, когда Пастернак был единственный раз в Париже, летом 1935 г., принимая участие в Международном конгрессе писателей в защиту культуры, статуя Бальзака, уже давно отлитая в бронзе, установлена еще не была. Будучи очень занят, пребывая в плохом настроении, чувствуя себя больным, поэт почти наверняка не посетил мастерскую Родена, где было немало эскизов и этюдов к статуе Бальзака. Так или иначе, памятника Бальзаку работы Родена видеть Пастернак не мог. Но он хорошо знал эту скульптуру по фотографиям; одна из них была помещена в 1934 г. в очередном томе «Мастеров искусства об искусстве»³, издании, в те годы среди московской интел-

¹ Рильке Р. М. Огюст Роден // Роден: Мысли об искусстве: Воспоминания современников. М., 2000. С. 208—210.

² См., например: Бальзак и Роден нищенствуют на площади Инвалидов // Интернациональная литература. 1938. № 1. С. 225; «Бальзак» Огюста Родена // Там же. 1939. № 11. С. 232—233 и др.

³ Мастера искусства об искусстве. М., 1934. Т. 3. С. 619.

лигенции очень популярном. Там была воспроизведена репродукция не очень высокого качества, например по этой репродукции было совершенно невозможно определить материал, в котором выполнена статуя, но ракурс был выбран превосходно: все, что мы цитировали по поводу этой работы Родена, как будто «списано» с этой репродукции (ошибка комментаторов Пастернака, писавших о «глыбе необработанного камня», наверняка спровоцирована как раз репродукцией из «Мастеров искусства об искусстве»).

Вернемся теперь к пастернаковскому стихотворению. Нельзя не заметить, что облик героя складывается постепенно, путем наращивания, нагнетания «качеств». Поэт изображает своего героя за праздничным столом, готовящимся произнести речь. Причем он подчеркивает яркую освещенность Табидзе, подобно подсветке статуи на парижском перекрестке. Последнее даже входит в некоторое противоречие с изображаемым вечерним застольем, под открытым небом, при свечах: зачем нужны они, да и видны ли, в свете садовых ламп. Табидзе курит, он подпирает рукою подбородок, он плотен и т. д. Тема «статуи» возникает постепенно и отодвигает другие: герой сравнивается со строгим барельефом, с самородком, с каменной глыбой.

И тут происходит знаменательная и неизбежная подмена, происходит зрительное замещение: Пастернак пишет уже не о грузинском поэте, не о Тициане Табидзе, напомнившем ему роденовскую статую, а о самой статуе, в чертах которой проглядывает живой облик Бальзака. Это автор «Человеческой комедии» «в глыбе поселен», но он ею не скован, не замурован в холодном камне, напротив, весь в движении, он рвется «из каменных пелен», он как бы рождается на наших глазах, раскрывается и проясняется, как это бывает при динамическом рассмотрении скульптуры, поворачивающейся перед зрителем и открывающей все новые свои черты и свойства.

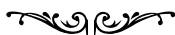
Отметим, что Пастернак на протяжении почти всего этого стихотворения сознательно играет, противопоставляя статичные и динамичные образы. В первых двух строках дан набросок пейзажа, т. е. беглая зарисовка природы, которая потенциально подвержена движению («еловый бурелом» как результат налетающего ветра, бури и т. п.), но одновременно неподвижна, вечна в своем бытии. Затем в той же строфе изображено бесспорно подвижное и тем не менее статичное в своей извечной повторяемости застолье. Это как бы общий план. Во второй строфе, рисующей, казалось бы, тоже статичную картину, уже появляется внутреннее движение, вернее его «предуготованность». В строфе третьей это ожидание действия усиливается: Табидзе вот-

вот начнет произносить речь. И тут, в четвертой строфе, вопреки ожиданию, возникает статичность, статуарность, неподвижность. Совершается переход от живого коренастого грузина, плотного и одновременно легкого и подвижного, к неподвижности статуи. Образ поэта — теперь уже скорее Бальзака, нежели Табидзе, на какие-то мгновения, равные и долям секунды, и вечности, окаменевают, чтобы тут же начать уже иное движение, более сложное, более одухотворенное и всеобъемлющее, — благодаря своему «непомерному дару». Нет никакого сомнения, что начиная с пятой строфы и до конца стихотворения речь идет уже только о Бальзаке, хотя последняя строка как бы заставляет нас вернуться к затихающему застолью в предрассветных серых сумерках кавказской природы. Но ведь это и серый рассвет на парижском перекрестке.

В этом стихотворении Пастернака образ французского писателя воссоздан многоступенчато, благодаря сложной системе смысловых и зрительных переходов. Можно было бы построить такую приближительную схему или последовательность: реальный Бальзак, затем его восприятие Ламартином, потом статуя Родена, вобравшая в себя весь иконографический материал, размышления скульптора над личностью и творчеством писателя, но ориентированная прежде всего на описание Ламартина, затем, в качестве некоего передаточного звена, замечания Рильке, к которым присоединяются впечатления от фотографий статуи, потом, как катализатор, — облик Табидзе, наконец — пастернаковский Бальзак.

Но это только схема. В реальном художественном мышлении поэта все было, видимо, значительно сложнее. Но и проще.

КЛОД ТИЛЬЕ, ИЛИ ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ЗНАМЕНИТОСТЬ В ПРОВИНЦИИ



1

Париж уже на протяжении многих веков является литературной столицей Франции. Попытки отобрать у него эту роль, конечно, делались, но это удалось только один раз, да и то не совсем: мы имеем в виду активное соперничество с Парижем Версаля в пору зрелого правления Людовика XIV. Но и тогда все-таки приходится говорить об известном двоевластии — двор и тяготеющие к нему литераторы действительно прочно осели в Версале, но подлинно интеллектуальный центр страны оставался на берегах Сены. Со смертью Короля-Солнца с этим двоевластием было покончено. Уже навсегда.

Путь к известности, успеху, славе тем самым лежал через Париж. Вот почему выходцы из самых разных регионов Франции непременно устремлялись в столицу. Многие сталкивались на этом пути со множеством трудностей — социальных, экономических, психологических. Так например, уроженец Гренобля Анри Бейль тоже было хотел завоевать Париж, но войны Империи все время путали его карты, и хотя он жил в Париже подолгу и много здесь написал, парижским литератором Стендаль не стал; до конца дней он чувствовал себя в Париже провинциалом, даже чем-то вроде иностранца (итальянца?), а в литературе — дилетантом. Некоторые писатели, натолкнувшись на своеобразное парижское гостеприимство, оставляли попытки утвердиться в столице и сознательно и программно числили себя провинциалами. Как Флобер. Другие, например, Мопассан и Доде, станови-

лись парижанами, но не порывали со взрастившими их краями: один с Нормандией, другой с Провансом.

Тема «завоевания Парижа» стала в литературе XIX столетия (а, наверное, и раньше) одной из самых притягательных и тщательно разработанных. Наиболее преуспел здесь, как мы знаем, Бальзак, ставший вдохновенным певцом и зорким хроникером этой своеобразной «конкисты». На страницах его книг мы постоянно сталкиваемся с образами удачливых арривистов, вроде Эжена Растиньяка, четко ставивших себе задачу Париж завоевать и подчинить. Да, не все из бальзаковских героев здесь преуспели, некоторые, как Люсьен де Рюампре, вынуждены были, несмотря на кратковременные и, казалось бы многообещающие удачи, признать свое поражение, не найдя общего языка с этим прельстительным и безжалостным городом. Многие возвращались в свои провинциальные глухие углы.

Рисует Бальзак и литературную жизнь провинции (особенно в романах «Утраченные иллюзии» и «Провинциальная муза»), но какой же жалкой, карикатурной выглядит эта жизнь. Вообще может сложиться впечатление, что литература провинции была настолько безжизненна и беспомощна, что о ней и говорить не стоило. Это, отчасти, верно. У провинциальных литераторов было как бы три пути. Первый, это во что бы ни стало прорваться в столицу, завоевать там хотя бы самое маленькое местечко. Второй — это слепо копировать парижскую литературную жизнь, ориентироваться на вкусы столицы, создавать у себя что-то вроде мини-Парижа, а по сути дела пародию на него. Но все это были, конечно, воздушные замки, хотя мимо некоторых таких попыток не стоит проходить, их презрительно не замечая. Об одном таком провинциальном литературном гнезде расскажем.

Речь пойдет о чем-то вроде литературного салона, существовавшем на рубеже 20-х и 30-х годов на северной окраине страны, в архипровинциальной Булони. Здесь, в доме местного нотариуса Пьера Эдуэна собирались местные любители поэзии, читали сообща парижские литературные новинки, спорили о романтизме и даже короткое время выпускали журнальчик «Романтические анналы». Городская газета «Ла Булонез» от случая к случаю помещала незамысловатые стихи аборигенов, выдержанные в «парижском» духе. Таких маленьких литературных содружеств было, наверное, немало, но далеко не о всех из них что-либо известно. О кружке в Булони мы знаем только потому, что в нем приняла участие совершенно посредственная поэтесса, ставшая, тем не менее, близкой приятельницей Проспера

Мериме, который переписывался с ней на протяжении без малого сорока лет. Это его «Незнакомка», Женни Дакен.

Но у провинциальных литераторов был еще и третий путь: не ориентироваться на парижские вкусы, не подхватывать идущие оттуда веяния, а выискивать свою собственную дорогу, не надеясь на столичное признание (хотя такое и могло невзначай случиться). Тем самым литераторы этого типа выбирали — и вполне сознательно — положение маргиналов, но не потому, что безоговорочно соглашались со своей ущербностью (назовем ее лучше «второстепенностью»), а потому, что искали свой оригинальный, не укладывающийся в литературные рамки эпохи творческий почерк, свою тематику и свою стилистику. Таких литераторов «второго ряда» было, видимо, мало, по крайней мере очень немногие из них достигли известности (а если и достигли, то очень поздно, спустя какое-то количество лет после их кончины), но тем интереснее и поучительнее их опыт.

Как раз таким писателем был Клод Тилье¹.

2

Полезно присмотреться к его социальному положению, к тем общественным кругам, из которых он вышел.

Вот как Тилье написал о себе: «Мне сорок лет; я переменял четыре профессии; я был домашним репетитором, солдатом, школьным учителем, а сейчас я — журналист. Я побывал на суше и на Океане, в походной палатке и у семейного очага, за тюремной решеткой и среди вольных зеленых просторов; я повиновался и повелевал; знал мгновения роскоши и годы нищеты. Меня любили и ненавидели, меня приветствовали и надо мною насмехались. Я был сыном и отцом, любовником и супругом; на моем пути, как выражаются поэты, цвели весенние цветы и дозревали плоды осени. И никогда я не радовался тому, что я облечен кожей человека, а не заключен в волчью или лисью шкуру, раковину улитки, кору дерева или картофельную кожуру. Быть может, будь я рантье, особенно же рантье с пятьюдесятью тысячами франков, я мыслил бы иначе».

¹ Литература о жизни и творчестве Клода Тилье невелика; укажем: *O'Hara F. Claude Tillier. Sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1939; *Doyon R.-L. Mon oncle, s'en va-t-en gloire.* Paris, 1943; *Maple H. L. Claude Tillier (1801—1844). Literature and politics in a French province.* Paris, 1957.

Так представлял себя автор на первых страницах своего романа «Мой дядя Бенжамен», самой известной его книги. Причем, образ автора-рассказчика совсем не придуман, он, видимо, достаточно точно отражает основные события из жизни Клода Тилье, не события даже, а то мироощущение, тот взгляд на действительность, которые выработала в нем жизнь, действительно трудная, полная разочарований и лишений. Такая жизнь и такое ее восприятие или ощущение не могли не отразиться на творчестве Тилье, определили ее тематику и тональность.

По своему происхождению будущий писатель не принадлежал к самым низам общества, но оставался и здесь маргиналом. Родился Тилье в безоговорочно бедной семье. Его дед был судебным приставом — должность заметная, даже импозантная, но оплачивавшаяся не щедро. Вот почему этот судебный пристав не сумел вывести в люди детей: его сын стал простым ремесленником. Но опять-таки в масштабах крохотного городишки, Кламси, что на северо-западе Бургундии, этот самый Гаспар Тилье был лицом заметным: на него были возложены обязанности городского пожарного.

Кламси был совсем маленький город; в конце XX столетия он насчитывал немногим более пяти тысяч жителей. Что же говорить о начале века XIX-го? Вероятно, несколько сотен, не больше тысячи. Окруженный равниной, не имея укреплений, даже их остатков, город жил наполовину городской, наполовину сельской жизнью: связи с окрестными деревнями были самыми тесными. Но горожане не были бы горожанами, если бы не обзавелись ремесленными цехами со звучными наименованиями.

Семья будущего писателя знавала дни ужасающей нищеты, когда обычная скудная похлебка и кусок черствого хлеба заменялись лишь веселой шуткой и забавным рассказом отца. Неиссякаемая веселость — сколько раз затем она помогала писателю стойко сносить удары судьбы! Годы нищеты и лишений открыли перед ним оборотную сторону жизни, преподали первые уроки народолюбия и гуманности. Тилье принадлежал к бедным слоям горожан, но не был по своим взглядам и пристрастиям плебеем; плебейское высокомерие было ему чуждо. Он был горожанином, пусть и едва сводящим концы с концами, горожанином в еще очень старом, почти средневековом смысле этого слова, каких еще было много в эпоху Просвещения, но которые в следующем столетии исчезли, растворились в аморфной «массе» народа. Такими городскими, чаще всего малоимущими интеллигентами были аббат Прево, Дидро, Ретиф де ла Бретон, Бомарше и еще многие другие. Они обладали той или иной профессией, «ремеслом», но чаще

всего становились учителями, типографами, писцами и т. д. Вот почему они непременно где-то учились, кончали школу, коллеж, лицей.

Мы почти не располагаем достоверными сведениями о годах ученичества Тилье. Известно лишь, что в одном из классов лицея города Буржа (в старинной провинции Берри и в общем недалеко от Кламси) он удостоился второй награды за перевод с латинского. В 1820 году Тилье получает степень бакалавра. Он тщетно пытается устроиться преподавателем в какое-нибудь учебное заведение Суассона и решается попытать счастья в Париже. Впоследствии писатель вспоминал: «Мне было тогда девятнадцать лет; как видите, я рано узнал, что такое унижения. Да, не без труда добывал я себе нищенский кусок хлеба. Больше месяца обивал я с бабушкой мостовые Парижа; мы исследовали их все, до самых отдаленных предместий; мы стучались в двери всех школ, о которых смогли вычитать в “Королевском альманахе”. Но напрасно бабушка твердила, что я прошел все науки и что, сверх этого, у меня похвальный лист по философии — мои злосчастные девятнадцать лет были для всех достаточным поводом для отказа. Везде нас выпроваживали с неизменной убийственной фразой: “Нам никто не нужен”». Так закончилась первая и единственная попытка Тилье завоевать Париж. Он был обречен на неудачу: у будущего писателя не было ни связей, ни денег, ни пусть самого захудаленького, но все-таки дворянского происхождения (чем в той или иной мере обладали многие герои Бальзака).

Потерпев неудачу в Париже, Тилье должен был вернуться в Кламси. Здесь он какую-то работу нашел, но не надолго: в ноябре 1822 года его призывают в армию и отправляют в Испанию, где разворачивались события одной из испанских революций. Французский экспедиционный корпус был послан за Пиренеи, чтобы усмирить испанский народ и вернуть трон королю Фердинанду VII. Участие в походе многое в жизни и мировоззрении Тилье определило. Здесь окончательно созрели его демократические убеждения, здесь, по сути дела, и родился Тилье-писатель. Его поразили не роскошные дворцы испанских грандов, не оперные лохмотья уличной толпы, пленявшие воображение стольких писателей-романтиков (Теофиля Готье, например, и даже Мериме), а истинное положение простого народа. Тилье, таким образом, не искал в Испании «местный колорит», он ведь еще не был правоверным романтиком, а скорее всего не был им уже. Мы хотим сказать, что путь литературного развития совершенно не обязательно шел через романтизм.

Лишь спустя пять лет Тилье возвращается в родной город. Сбывается его многолетняя мечта — ему удается открыть частную школу. Но это стало и началом его неустанной ожесточенной борьбы с косностью и консерватизмом в преподавании; образ учителя, рутинера и невежды будет затем часто появляться на страницах его книг. Реформы, суть которых нам не очень ясна, захватили Тилье всего, наполнив его жизнь, наконец, конкретным смыслом, не нашли понимания среди осторожных и не очень-то образованных обывателей. Борьба, которую повел Тилье, была явно неравной и закончиться победой прогрессивного учителя конечно же не могла. Напомним, что это было в период правления Карла X, то есть в эпоху, как принято считать, крайнего мракобесия и реакции.

Можно предположить, что Тилье возлагал надежды на преобразования, связанные с революционными событиями 1830 года. Однако этого не произошло: торжество новой, весьма специфической буржуазной морали (о чем так ярко писал Стендаль) лишь усложнило положение Тилье на ниве просвещения. Впрочем, мы не знаем, каково было участие учителя из Кламси в революционных событиях; известно лишь, что в 1831 году он основывает в родном городе газету «Независимый». Но уже на тринадцатом номере она была приостановлена властями. Тилье пришлось оставить журналистику и вернуться к педагогике. Но он уже давно попал в число людей подозрительных и неблагонадежных: из-за какого-то неосторожного высказывания, а может быть и мимолетной газетной публикации в 1835 году Тилье провел несколько недель в тюремной камере. Проступок его был квалифицирован как «неуважение к властям».

Последние годы жизни Тилье (он умер в октябре 1844 года сорока трех лет отроду) были, видимо, самыми трудными, но и самыми плодотворными. Начинало сказываться детство, проведенное в нищете: появлялись болезни, сил становилось все меньше. Росла семья, ее надо было содержать. Но накапливался опыт, росло литературное мастерство. Все более четкими становились взгляды на жизнь. Потерпев окончательную неудачу на педагогическом поприще, Тилье уходит целиком в журналистику. В 1840 году он с радостью принимает приглашение сотрудничать в неверской газете «Ассоциация». С 7 июня следующего года он становится главным редактором этой газеты. На ее страницах Тилье выступает по важнейшим общественным вопросам, решая их в самом радикальном духе. Против газеты не раз возбуждались судебные преследования; в марте 1843 года «Ассоциация» была окончательно закрыта.

В последние пять лет своей жизни, неся на своих плечах заботы о семье и нелегкий труд редактора, Тилье создает все свои литературные произведения — около сорока статей и памфлетов, две новеллы и романы «Мой дядя Бенжамен» (1842) и «Бельплант и Корнелиус» (1843).

Мы несколько подробно остановились на некоторых обстоятельствах жизни Клода Тилье, жизни, в которой литература занимала далеко не самое главное место, все-таки не случайно. Именно эта трудная жизнь сформировала писателя, а уж потом пришли те литературные традиции, на которые в своих лучших произведениях писатель опирался. Также подчеркнем, что если окружающая действительность дала Тилье его жизненную философию, то журналистика стала непосредственной литературной школой. Вот в этом Тилье был сыном своего века (как Бальзак и десятки других литераторов того времени). Но обратим также внимание на провинциальные корни Тилье, не только Тилье-человека, но и Тилье-литератора: известная удаленность от столицы с ее вкусами, борьбой мнений, литературными кружками, соперничеством и т. д. определила и выбор писателем тех традиций, в русле которых развивалось его творчество. И еще: удаленность от столицы в известной мере раскрепостила Тилье, позволила ему идти своим собственным путем и создать хотя бы одно произведение, далеко выходящее за провинциальные рамки. Но это стало очевидным только к концу века, когда на книги скромного кламсийского учителя и неверского журналиста обратили внимание такие выдающиеся писатели, как Жюль Ренар, Анатоль Франс и Ромен Роллан.

3

У нас нет достоверных сведений о времени создания Клодом Тилье его первого романа, о возникновении его замысла, вообще о характере работы писателя над этой книгой. Роман «Мой дядя Бенжамен» печатался в виде ежедневных фельетонов все в той же неверской газете «Ассоциация» с марта по декабрь 1842 года. Книга, по-видимому, была тепло встречена местными читателями. О ее успехе говорит, например, тот факт, что уже на следующий год роман был перепечатан двумя другими провинциальными газетами. В конце 1843 года книга выходит в Париже. Текст парижского издания существенно отличался от газетного: в нем был выпущен ряд сцен (целиком глава «Траурное шествие» и частично глава «Что говорил мой дядя сам себе о дуэли»),

большое число рассуждений на политические и религиозные темы. В таком урезанном цензурой виде роман затем неоднократно переиздавался на протяжении XIX века, по этому дефектному тексту делались переводы на иностранные языки, в том числе и на русский.

«Мой дядя Бенжамен» написан в период интенсивной журналистской деятельности его автора, и это не могло не сказаться на его стилистических особенностях, композиции, на характере его сюжета. У романа нет единого сюжетного стержня, вокруг которого концентрировалось бы действие. Сватовство главного героя лишь внешне объединяет эпизоды из жизни кламсийского лекаря Бенжамена Ратери. Каждая из этих картин, каждый раз по-своему, то забавно и ярко, то печально и даже трагически рисующих быт и нравы захолустного французского городка в буднях провинциального повседневно, не выходя из общего плана книги, вместе с тем композиционно завершена, может быть воспринята как самостоятельный очерк и напечатана отдельно в газете (как и было при первой публикации романа). Во многом «Мой дядя Бенжамен» перекликается с памфлетами Тилье; он не только затрагивает те же общественные проблемы, но и по стилю своих многочисленных публицистических рассуждений и отступлений приближается к памфлетам. Вот почему голос автора, звучит в книге постоянно: он не только повествует о забавных и печальных событиях из жизни главного героя, но и дает оценку окружающей действительности и вообще рассуждает о человеческом бытии, его смысле.

Книга рассказывает о прошлом. Основные события романа происходят во времена царствования Людовика XV, то есть где-то в середине XVIII века. Как мы еще скажем, нарисованная писателем эпоха насквозь условна, ибо политически, идейно роман весь повернут к современности. Более того, книга Тилье нескрывая автобиографична (многие ее персонажи имели реальных прототипов; так, писатель вывел в ней своих отца и деда), и это лишь подчеркивает злободневное звучание многих высказываемых героями мыслей. Видимо, это ощущали земляки Тилье, но для «широкого читателя» многие его намеки были непонятны.

Обращение к прошлому имело для писателя двоякий смысл.

Эпоха, описанная в романе, была прошлым слишком недавним и достаточно грозным и вполне могла послужить уроком для современности. Слова писателя: «нельзя представить, чтобы двадцать миллионов человек согласились всю жизнь владеть жалкое существование для того, чтобы несколько тысяч придворных имели от жизни все», не

случайно заканчиваются грозным предупреждением: «кто посеял привилегии — пожнет революцию».

Созданный в эпоху Июльской монархии, роман Тилье в трактовке отношений народа и дворянства может показаться анахронистичным. Но не будем забывать, что описана в книге глухая провинция, маленький городишко, где все происходит с известным опозданием, где старые, патриархальные (при всей их жесткости и несправедности) нравы еще в полном расцвете, и проблема места дворянства в жизни города еще вполне актуальна. Именно с этой точки зрения и с этими «провинциальными» коррективами следует рассматривать образы дворян, выведенные в романе.

Дворяне у Тилье уже не страшны, а смешны. А иногда и жалки в своем непонимании жизни, в слепом цеплянии за обветшавшие словесные представления. Порой они платят за них дорогой ценой, как например, кичливый и глупый виконт де Пон-Кассе. «Гроза округи» маркиз де Камбиз (у которого был памятный местным жителям прототип Доминик де Баллерон, владевший одним из окрестных замков) очень напоминает тех малоимущих дворян, выросших в эмиграции и вернувшихся на родину в обозе союзников в поисках былых земель и привилегий. Крестьяне окрестных деревень ненавидят маркиза, но не боятся уже так, как боялись их предки: они просто стараются не попадаться ему на глаза, а за пределами замка власть маркиза над ними уже кончилась. «Время постепенно уничтожило одну за другой все привилегии дворянства, — пишет Тилье. — Но маркиз не отказался ни от одной из них». Он продолжает вести себя как феодальный сеньор, нагоняя страх на прохожих. «Желая быть самым значительным человеком в крае, он превратился в самого злого». Но его злость и самодурство уже бессильны. Теперь дворянам осталось лишь глупо кичиться своими гербами и далекими предками. По меткому и уничтожающему замечанию Тилье, маркиз де Камбиз «напоминал блоху, которая, желая вам дать почувствовать свое присутствие в постели, кусает вас». Вот почему герою книги так легко сходит с рук «вийоновская проказа», смертельно унизившая маркиза, о чем писатель повествует вполне в раблезианском духе.

Куда страшнее в представлении писателя убийственная скука буржуазного накопительства, тупое равнодушие денежного мешка, о чем предостерегал Стендаль и так ярко изобразил Бальзак. Отрицание бездушной морали стяжателя и приводит писателя к идеализации «доброе старое время», когда нищета шла руку об руку с весельем. «Какая разница между теми временами и нашими! — восклицает

Тилье. — Современный человек не любит смеха. Он лицемер, скряга и величайший эгоист. В какой вопрос он ни упрется лбом, его лоб трещит, как выдвигной ящик, полный тяжелых су. Он высокомерен и готов лопнуть от тщеславия; бакалейный торговец именуется своего соседа-кондитера досточтимым другом, тот в свою очередь просит бакалейщика принять уверения в совершенном почтении, с которым он имеет честь пребывать, и т. д.»

В этом сопоставлении «века нынешнего и века минувшего», в котором прошлое призвано лишь оттенить убожество настоящего, — второй аспект обращения Тилье к XVIII столетию. Писатель очень чутко уловил, что «золотой век», о котором мечтали и во имя которого боролись просветители, обернулся «веком золота», веком корысти и чистогана. Своей эпохе Тилье с горьким упреком противопоставляет быт и нравы дореволюционного провинциального горожанина, мораль которого еще не была, по мысли писателя, обезображена язвами торгашества и эгоизма.

Представители провинциальных горожан обрисованы в романе с симпатией и с большой степенью наблюдательности. Судебный пристав Машкур, адвокат Паж, нотариус Артюс, поэт и портной, а вернее поэт-портной Милло-Рато, бакалейщик Сюзюрран, уездный лекарь господин Менкси, наконец, сам дядя Бенжамен — все они не лишены ни недостатков, ни мелких, смешных слабостей. Но они олицетворяют для Тилье «очаровательную непринужденность и милую простоту» прошлого, когда, «казалось, все от мала до велика не имели другого занятия, кроме как развлечься, разыграть веселый фарс или выкинуть забавную шутку. Умные не пользовались своим умом для всевозможных происков, а тратили его на остроу».

Однако автор «Моего дяди Бенжамена» выделил в эпохе Просвещения, предшествовавшей революции 1789—1794 гг., далеко не самые главные и характерные для нее черты. «Доброе старое время» и люди той поры не были, конечно, столь беззаботными гуляками и незлобивыми весельчаками, какими их хотел бы видеть Клод Тилье. Поэтому нарисованная писателем картина XVIII столетия откровенно идилична, в ней много иллюзорного и условного. Да и отношение Тилье к прошлому противоречиво: с одной стороны, он ищет в изображаемой им эпохе приметы назревающего революционного взрыва, с другой — одевает XVIII век в нарочито идеализированные одежды.

В главном герое книги, провинциальном хирурге Бенжамене Ратери сконцентрированы все противоречия, присущие идеалам писателя. Бенжамен — выходец из низов; поэтому ему близки и понятны чаяния

и заботы простого народа. Истинная ценность человека — в той пользе, которую он приносит обществу. Поэтому величайшего уважения заслуживает крестьянин, ремесленник, врач, именно им с радостью подает Бенжамен руку помощи. Обращаясь к маркизу Камбизу, он говорит: «Король может ежедневно сделать маркизами двадцать человек, но при всем своем могуществе он вряд ли может одним только приказом сделать человека врачом. Врач приносит пользу, и ты, может быть, со временем убедишься в этом сам. А маркиз, какой от него толк?» Однако дяде все время приходится убеждаться в том, что в обществе ценят людей не по их делам. И Бенжамен не добивается славы и почестей; он видит свое жизненное призвание в другом.

Тут важен заключительный, воистину ключевой эпизод романа. Умирает господин Менкси, давний друг Бенжамена. Он собирает друзей на последний пир. «Я хочу, — говорит он, — покинуть жизнь, примирившись с ней, и, с бокалом в руках, сказать ей прости». Он просит кого-нибудь из собравшихся произнести надгробную речь, сколь кощунственным не показалось бы это. Выбор падает на Бенжамена, и он произносит ее, а господин Менкси вносит свои поправки; так выкристаллизовывается с виду простая, но очень гуманная и здоровая формула жизненной философии Бенжамена.

«Он жил как мудрец, наслаждаясь жизнью и умея заставлять наслаждаться ею других, и умер, окруженный друзьями», — говорит дядя в заключение своей импровизированной речи. Он не сказал в ней о многом, или сказал лишь мельком, — о доброте и человеколюбии, о чувстве справедливости и о нетерпимости к любому проявлению произвола и насилия, о довольстве малым, о понимании всего прекрасного в природе и в человеке. Но он сказал о главном. Сцена последнего пира господина Менкси действительно блистательно завершает роман. Ощущение красоты жизни, мечта о красоте человеческих отношений выражены в ней с особой силой, глубиной и лиризмом.

Быть может, этические идеалы Тилье слишком простодушны и идиличны. Но писатель и не собирался создавать произведение с ощутимо выраженной дидактической установкой. Его этика довольно прямолинейна и подчас может показаться упрощенной. Фатализм писателя причудливо сочетается у него с эпикурейским восприятием мира, некогда нашедшим во Франции отклик у Рабле и многих других литераторов Возрождения и последующих эпох. Вместе с тем у Тилье горацианский призыв «ловить момент», то есть наслаждаться сиюминутными дарами бытия неотделим от тревожного ощущения несосто-

ятельности подобной формулы как единственно верного ориентира на пути человека к счастью.

Отсюда печаль и меланхолия, то и дело прорывающиеся на многих страницах его веселой книги. Вся сцена последнего пира у господина Менкси овевана столь характерными для Тилье легкой иронией и тихой грустью. Веселье и жизнерадостность, даже прокламируемое жизнелюбие героев романа помогают им сносить все невзгоды, что подстерегают их на каждом шагу. Действительно, по мнению автора, жизнь не дарит человеку ничего, кроме неожиданных ударов и подзатыльников, «За каждым вашим наслаждением, — пишет Тилье, — таится страдание; вы — крысы-лакомки, которых оно приманивает к себе запахом свиного сала. Гуляя в тени своего сада, вы восклицаете: “О, прелестная роза!” И роза вас колет. “О, какой чудесный плод!” А в нем оса и она жалит вас». Тилье не видел счастья в окружающем его все более обуржуазивающемся мире — и порой приходил к мысли о невозможности счастья вообще; он осознавал, как и Бальзак, бессмысленность буржуазного предпринимательства, какие бы формы оно ни принимало, — и отказывался отвечать на вопрос, в чем же все-таки «смысл жизни». «По правде говоря, — писал Тилье, — я не понимаю, почему человек так цепляется за жизнь; что находит он столь привлекательного в этом бессмысленном чередовании ночей и дней, зимы и весны? Неизменно все то же небо, то же солнце, неизменны все те же зеленеющие луга и золотящиеся поля, те же тронные речи, те же мошенники и те же простофили».

Отсюда те горестные размышления о жизни, которым не раз предается дядя Бенжамен; отсюда же и то неоформленное, чисто эмоциональное бунтарство, лишь изредка прорывающееся открытым гражданским протестом, которое столь характерно для героев книги (например, довольно комичные сборы на войну господина Менкси); отсюда же и та идеализация прошлого, которая ощутимо противостоит критике современного писателю буржуазного мира, делая позиции автора весьма непоследовательными. Героям Тилье, по своим моральным качествам противостоящим антигуманному буржуазному обществу, свойственно прощать; свой жизненный долг они видят не в борьбе со злом, победить которое, по мысли писателя, невозможно, а в дружбе, взаимопомощи, доброй шутке и чистосердечии.

И лишь в одном писатель ни на шаг не отступает от воинствующей безусловной непримиримости — в вопросах религии и церкви. Клод Тилье — последовательный атеист, и в этом он придерживается традиций просветителей. Не одна страница его романа (как и его памфле-

тов) содержит весьма язвительные замечания по поводу католической догматики, что было почти традиционным для очень многих французских писателей самого разного толка. И в этом тоже нельзя не видеть определенной, если угодно, традиционной же ограниченности Тилье. Вспомним строки Мандельштама:

О, спутник вечного романа,
Аббат Флобера и Золя —
От зноя рыжая сутана
И шляпы круглые поля;
Он все еще проходит мимо,
В тумане полдня, вдоль межи,
Влача остаток власти Рима
Среди колосьев спелой ржи.

Вот в романе Тилье подобного образа, неотделимого от французской действительности его времени, не было. Атеизм главного героя (а за ним несомненно стоит сам автор книги) — это не просто безответственное безбожие вольнодумца, эпикурейца и гедониста, вольтерьянца, наконец, который может многое себе позволить, а в известной мере придуманный, сконструированный атеизм униженных и немущих, которые не хотят во имя загробного благополучия влачить здесь, на земле, нищенское существование. «Как смеют утверждать, — восклицает Бенжамен, повсюду наталкивающийся на бедствия и несправедливости, — что Бог справедлив и благ!» Что же, такую точку зрения разделял не один Тилье; так полагал, например, Стендаль, как и Тилье, — старательный ученик просветителей.

4

Свой второй роман, «Бельплант и Корнелиус», Тилье также печатал в газете «Ассоциация» в начале 1843 года. Закрытие газеты помешало опубликовать роман полностью, и книга увидела свет уже после смерти автора, в 1846 году.

Действие романа разворачивается в местах, знакомых читателю по первой книге Тилье: Кламси, Арм, Корволь описаны автором столь же поэтично и любовно. Но хотя перед нами снова и сам дядя Бенжамен, и его зять Машкур, и даже пудель Фонтенуа, в центре романа новые герои. Эта книга посвящена современной Тилье Франции. Исчезли кичливые дворяне с их глупыми претензиями, их место заняли новые

хозяева жизни — буржуа, отличные от состоятельных горожан прошлого. В их среде довольно анахронично выглядят перенесенные по воле автора из XVIII столетия Бенжамен Ратери и его беспечные друзья. Тон романа теперь совсем иной.

Сюжет романа «Бельплант и Корнелиус» построен на противопоставлении судеб двух братьев. Родные по крови, они бесконечно далеки друг от друга по взглядам, убеждениям, привычкам, совершенно непохожи и внешне. Каждый из них выбирает свой путь в жизни, и оба эти пути, столь отличные друг от друга, оказываются неудачными.

Развенчание власти денег, лишь намеченное в первой книге Тилье, получает здесь дальнейшее развитие и углубление. Но сделано это более прямолинейно и даже упрощенно. Стяжательство олицетворяет в романе Бельплант, деревенский богатей, который кое в чем напоминает бальзаковского папашу Гранде (но без его затаенной сложности и глубины). С детства Бельпланта отличала смекалка и хитрость торгаша. На вопрос учителя, зачем люди созданы Богом, он, не задумываясь, отвечает: «чтобы покупать подешевле и продавать подороже». В этом — вся его премудрость. Что касается остальных знаний, то он полнейший невежда, «По части чтения, — замечает Тилье, — это настоящий дворянин». Бельплант знает лишь одну страсть, одно непреодолимое стремление — богатеть. Он экономит на всем: на еде, топливе, одежде. Он не знает подлинного счастья, и вечный страх преследует его по пятам — как бы не истратить лишнего. Свое сватовство к хорошенькой (и богатой!) Луизе Дезальмань он рассматривает как обычную торговую сделку, на которую решается, тщательно подсчитав сначала все возможные убытки и потери. Превратившись из невежественного, но сообразительного и ловкого подростка в заплывшего жиром и совершенно отупевшего скрягу, Бельплант становится подлинным рабом своих денег, заслоняющих от него весь мир. У него нет друзей, нет близких; жители деревни, которых он держит в долговой кабале, ненавидят и боятся его. Лишенный человеческих чувств и склонностей, он не знает радости веселой застольной беседы; для него неведомо счастье в любви и дружбе. Выбрав деньги, Бельплант обрекает себя на всеобщую неприязнь и полное одиночество.

Образ Бельпланта — это образ-символ. Реалистическая сатира здесь усилена сгущенностью и резкостью теней, отказом от полутонов и мягкости переходов, характерных для писательской манеры Тилье. Этот образ как бы весь написан крупными штрихами. Привычная для стиля писателя ирония здесь часто уступает место злomu гротеску.

Совсем иначе обрисован другой герой романа — брат Бельпланта Корнелиус. Он умен, щедр, великодушен, справедлив. Не приходится удивляться, что именно его полюбила Луиза, готовая разделить с ним все жизненные невзгоды. А Корнелиуса ждут только беды. Он совершенно не приспособлен к жизни; он не замечает, как его беззастенчиво обирает при дележе наследства брат, не знает цены деньгам и быстро тратит жалкие гроши, что выделяет ему, скрепя сердце, Бельплант. Корнелиус — ученый; забыв все, он может рассуждать о квадратуре круга или о движении небесных тел. Он все время стремится сделать какое-либо научное открытие или изобрести что-нибудь, чтобы прославиться, принести пользу окружающим, в конце, концов — разбогатеть. Но все, что он может придумать, — нелепо и фантастично. Один за другим в его мозгу рождаются грандиозные проекты. Он конструирует повозку, передвигаемую самим находящимся в ней пассажиром, но сдвинуть ее с места оказывается труднее, чем поднять в воздух. Изобретенные им часы без маятника идут всего лишь пять минут; предложенный им новый оригинальный способ производства сахара из шпината таков, что требуется засеять целое поле, чтобы сделать сладким всего один стакан чая. И другие его замыслы оказываются столь же вздорными и несостоятельными,

Наконец, Корнелиус делает последнюю попытку прославиться: он изобретает воздушный шар, управляемый специальными гребными винтами. На оплату необходимых расходов идут последние остатки отцовского наследства; чтобы содержать ученого, Луиза продает все свои украшения, а ее кормилица тетушка Симона — единственную свою корову Бланшетту. Несмотря на происки Бельпланта, мечтавшего жениться на Луизе и мстящего своему счастливому сопернику, несмотря на помехи, чинимые кюре и пономарем Панюшем, воздушный шар, наконец, готов. Корнелиус поднимается на нем, но внезапный сильный порыв ветра подхватывает шар и уносит его, вместе с его незадачливым пассажиром навсегда.

Образ Корнелиуса был, очевидно, очень дорог автору, вложившему в его уста многие из своих сокровенных мыслей. Немало в нем и автобиографических черт: как и его герой, Тилье всю жизнь носился с идеями всевозможных реформ, но во всем натыкался на тупое непонимание и враждебность. Вместе с тем, Тилье проявил и юмор, и изобретательность, изображая наивные проекты Корнелиуса, его оторванность от практической жизни, неумение пользоваться выгодными обстоятельствами, рассчитывать и планировать, в конечном счете — его научную несостоятельность.

Нельзя не обратить внимание на сходство героя Тилье и бальзаковского Давида Сешара, тоже провинциального самоучки, чьими научными находками пользуются другие. Мы беремся утверждать, что Клод Тилье читал «Утраченные иллюзии», особенно третью часть этого романа (впрочем, уже в первой, напечатанной в 1837 году, образ Сешара разработан достаточно полно).

«У вас благородное сердце, Корнелиус, — говорит Луиза своему возлюбленному. — И именно на таких направляет свои удары судьба, как будто она ищет себе достойного противника». Корнелиус не гибнет под ударами судьбы, но она все-таки оказывается сильнее его.

Нарисовав в своем романе сатирически заостренный, реалистический образ сельского буржуа Бельпланта, Тилье сумел противопоставить ему бесспорно симпатичный, но не столь яркий образ положительного героя — беспочвенного мечтателя и идеалиста. Создавая образы обоих братьев, столь непохожих друг на друга, Тилье несомненно ориентировался на книги Бальзака. Можно понять, почему писателю удался Бельплант — рисовать образы сатирические, гротескные всегда бывает неизмеримо легче, чем образы абсолютно положительные. Так что уроки Бальзака Тилье усвоил только наполовину, выход за пределы провинциальных рамок вряд ли был вполне писателем осуществлен.

5

Как автор «Моего дяди Бенжамена» Тилье был прямым наследником французских повествователей и сатириков XVIII века, прежде всего Вольтера и Дидро. Традиции Просвещения легко прослеживаются и в складе мышления Тилье, и в композиционном и стилистическом своеобразии его книг. Как и просветители, он чрезвычайно чуток к нравственной сфере человеческой жизни, от них он унаследовал резкий антифеодальный и антицерковный пафос. Да и по своей жанровой структуре лучший роман Тилье скорее напоминает спокойное повествование социально-бытовых повестей предшествующего столетия, чем драматическую композицию романов XIX века. Как и у просветителей (скажем, как у Дидро в «Жак-Фаталисте»), у Тилье интрига неторопливо и прямолинейно проходит через серию биографических эпизодов из жизни главного героя, не меняя ни его нравственного облика, ни взглядов на мир. Тем самым повествование у Тилье хотя и знает неожиданные повороты, но в общем развивается

спокойно, иногда даже замедленно, но в нем нет чрезмерного нагромождения подробностей, деталей и т. д., что так нравилось и так раздражало в 30-е и 40-е годы читателей Бальзака.

Многому научился Тилье у прозаиков XVIII столетия и в области стилистического мастерства. Мы не найдем в его книгах романтической приподнятости и вычурности. Основная языковая стихия Тилье — это ирония. Она связана, с одной стороны, со сказовостью, непосредственностью беседы автора с читателем, с другой же стороны, с некоторой сухостью и от читателя дистанцированностью. Но сухость не оборачивается монотонностью и однообразием; даже напротив: он легко сталкивает, казалось бы, несовместимые понятия, вещи возвышенные и нарочито низменные, переосмысливает популярные пословицы и поговорки, творит на их основе новые, пронизанные все той же иронией и сарказмом.

Афористичностью и краткостью, необходимыми любому памфлетисту, Тилье владел в совершенстве. В его емкую, лапидарную и образную форму легко укладывается и меткое наблюдение, и остроумная реплика, и краткий пейзажный набросок. Нельзя не отметить умение писателя говорить в шутливой иронической форме о вещах серьезных и далеко не веселых. Тилье все время сам включается в повествование, легко и непринужденно беседует с читателем, обсуждает с ним поступки героев. Это придает стилю Тилье большую лиричность и задушевность, которая неплохо сочетается с мягким юмором и иронией.

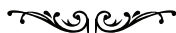
Родственные литературе эпохи Просвещения произведения Клода Тилье, вместе с тем, существенно отличаются от нее. Восемнадцатый век был далеко позади. Взгляд Тилье на общество уже лишен иллюзий и надежд, все-таки еще свойственных просветителям, в этом он вполне принадлежит XIX веку, когда после завершения революции происходит решительная переоценка присущего просветителям идеализирования буржуазного прогресса. Тилье же говорит о прошлом в формах и на языке прошлого, хотя и противопоставляет этому прошлому отталкивающую его современность, Тилье не создает ни стилизаций, ни исторических повествований. Просто просветительский язык, просветительские литературные приемы ему близки и входят в его поэтику как основная составляющая. Вот почему Тилье совершенно свободен от влияний современной ему романтической литературы, и отзвуки романтизма встречаются у него разве что в немногочисленных иронических замечаниях по адресу некоторых писателей-романтиков. Если Тилье остался чужд возвышенный романтический герой, то и гротескное, сниженное изображение жизни, свойственное произ-

ведениям так называемого «неистового романтизма», не увлекло писателя. Быть может, замечательные книги Бальзака, которых Тилье не мог не знать, были прочитаны им в общем ряду с произведениями Жюлья Жанена, раннего Гюго и теперь уж совсем забытых литераторов. Точными сведениями об отношении Тилье к Бальзаку мы не располагаем, однако можно предположить, что какое-то влияние автора «Человеческой комедии» Тилье испытал.

В случае с Клодом Тилье мы оказываемся перед неким литературоведческим или историко-литературным парадоксом. Писатель бесспорно «второго ряда», то есть представитель так называемой «второй прозы», писатель провинциальный не только по своим жизненным и житейским обстоятельствам, но и художественным установкам, Тилье создал тем не менее произведение примечательное, которое спустя десятилетия не встало, конечно, вровень с великими книгами Бальзака, Стендаля, Мериме, Гюго и т. д., но явно потеснило в обыденном читательском восприятии когда-то шумевшие романы Альфонса Карра или Жюлья Жанена (называем лишь заслуживающих несомненного внимания с историко-литературной точки зрения). То, что «Мой дядя Бенжамен» мог заинтересовать (и действительно интересовывал) только провинциального читателя, причем, не любого провинциального, а лишь жителя конкретной провинции, маленького провинциального уголка, — понятно. Во-первых, роман был ориентирован на узкого читателя, которому были внятны содержащиеся в книге намеки и хорошо знакомы местные реалии (вплоть до легко угадываемых прототипов). Во-вторых же, роман был провинциален по стилю, по использованным в нем повествовательным приемам: ведь рядовая проза эпохи Просвещения уже становилась к середине XIX столетия во многом провинциальной, если понимать под этим нечто отживающее свой век, в основном преодоленное и забытое.

Тилье написал слишком мало, чтобы как-то выделиться, стать хоть немного известным. Но лучшая его книга действительно была хороша. Ее стали все более и более ценить, когда улеглись литературные бури 30-х годов и подлинная проза, добротная, уверенная, сильная, начала переходить из разряда «второй» в какой-то иной разряд. Это почувствовали и Анатолий Франс, и Ромен Роллан и сказали о скромном писателе из Кламси немало добрых и справедливых слов. Видимо, из нестройных рядов «второй прозы» может пробиться вперед какое-нибудь незаурядное произведение, но тогда создатель его останется «автором одной книги», как бы много он ни написал.

ТРИ ЮЛИИ



Одну из своих ранних книг, — но все-таки не первую и не вторую, а уже пятую, — Проспер Мериме назвал «Мозаикой». Назвал не случайно: ее многостильность, многожанровость, красочность, пестрота — очевидны. Но название это программно. Мозаиками оказываются и другие книги писателя, начиная с самой первой — с «Театра Клары Гасуль». Казалось бы, составившие ее восемь пьес (во втором издании, в первом было только шесть) спаяны достаточно жестко. Но присмотримся: тут и искрометные комедии, чье действие не растягивается надолго, укладывается даже не в сутки, а в какое-нибудь полчаса, тут и напряженные — с точки зрения фабулы — драмы, сюжет которых хотя и стремителен, но охватывает месяцы, а то и годы. И обратим внимание, какой перед нами хронологический разброс: и зрелые годы наполеоновской империи, когда Франция была вынуждена вести тяжелую борьбу на несколько фронтов, и далекие уже события XVII столетия, отмеченные бурным конфликтом между португальскими провинциями и испанской королевской властью, и первые годы XVIII века, когда чуть ли не вся Европа ввязалась в борьбу за испанскую корону. А разброс географический? «Испанская комедиантка» Клара Гасуль свободно выбирает место действия своих пьес — это и Дания, и далекие Куба или Перу, и многие провинции ее родины. Уж не будем говорить о самой разной, поистине «мозаичной» жанровой и идейной приуроченности этих пьес. Но чертами сильного жанрового варьирования отмечены и произведения, составившие вторую книгу Мериме, его «Гюзлу», где псевдославянские баллады очень разной тональности не просто соседствуют друг с другом, но и перемежаются квазинаучными заметками о «сглазе», о «вурдалаках», о всевозможных народных поверьях и т. д.

Мериме был автором большого числа повестей (или небольших романов, как «Двойная ошибка» или «Коломба») и новелл (если быть точным, то двадцати). И ни одна не повторяет другую, все они, с точки

зрения сюжета и жанра, набора персонажей, продолжительности повествовательного времени, обстановки, социальных кругов и т. д. — самостоятельны и автономны. Итак, перед нами непрременная сюжетная и жанровая мозаика, которой писатель играет сам и забавляет читателя.

Это же можно сказать и о персонажах его книг. Тут тоже — мозаика, каждый образ самостоятелен, никак не похож на, казалось бы, сходный персонаж из соседней новеллы. Ограничимся героинями. Кармен ничем не напоминает Колумбу, а Арсена Гийо — мадемуазель де Пюигариг или графиню Матильду де Курси. У каждой — особый характер, неповторимый темперамент, склонности и предпочтения, у каждой — свой тип культурного развития, образованности, своя социальная принадлежность и т. д. Легко ожидать, что у каждой из героинь Мериме — свое имя. Однако, это не совсем так. Есть женское имя, к которому писателя явно тянет, и он, возможно, бессознательно, наделяет им героинь наиболее ему интересных, в известной мере — близких, в характерах которых он смутно ощущает и какие-то свои собственные черты. Пусть черты никак в реальной жизни не проявляющиеся, присутствующие лишь как некая возможность. Вот почему к этому имени Мериме возвращается несколько раз, придумывая носящим это имя героиням все новые психологические и чисто житейские обстоятельства. Он как бы рассматривает этот характер-имя с разных точек зрения и в разных же жизненных условиях. Тем самым ему удастся показать этот характер-имя в движении, в развитии.

Что же это за имя? Это — Юлия, Жюли. Персонажей, носящих это имя, у Мериме несколько, но мы остановимся только на трех, ибо остальные не носят, если угодно, программного характера¹.

Обратим внимание на тот факт, что у трех героинь, носящих имя «Жюли», Мериме непременно обнаруживает нечто общее. Причем, это общее — не схожесть социального круга, хотя это прежде всего бросается в глаза. Напротив, эта схожесть как бы снимает дополнительные множители, убирает ненужную внешнюю шелуху и позволяет увидеть «предмет» в чистом виде.

Скажем сразу, о каких произведениях Мериме пойдет речь. В-первых, это повесть «Двойная ошибка», во-вторых, «моралите со множеством персонажей» «Два наследства, или Дон-Кихот», наконец, новелла «Локис». Обратим внимание на датировки этих произведе-

¹ Каждое из рассматриваемых ниже произведений Мериме многократно становилось предметом в той или иной степени подробного анализа. Но с интересующей нас точки зрения эти произведения не сопоставлялись, поэтому ссылок на научную литературу здесь не будет.

ний. Первое, как известно, увидело свет осенью 1833 г.; второе — в июле 1850-го, третье — в сентябре 1869 г. (но закончен «Локис» был несколько раньше, к началу 1868 г., потом пошли переделки, вызванные в основном советами Женни Дакен). Промежутки, таким образом, были совершенно одинаковыми — семнадцать лет. Чем не возраст молодой девушки из хорошей семьи, только что покинувшей стены монастыря и вступившей в свет?

По разбросанным по всем трем произведениям беглым намекам, отзывам окружающих, прямым авторским характеристикам и, главное, по описанию поведения героинь, их поступкам и т. д., вырисовывается сходный образ молодой девушки из светского общества, непременно очень красивой, обаятельной, умной, даже по-своему талантливой, но своенравной, отчасти капризной, сумасбродной, не чуждой едкому злословию, любящей подшучивать над окружающими, безжалостно разыгрывать их, но верной в дружбе, открытой и честной. И вот что стоит отметить: все три Юлии, на первых порах, то есть в самом расцвете первой молодости, не очень большое внимание уделяют любовным переживаниям. У них это как бы еще впереди, а сейчас они от души веселятся, проказничают, шалят.

Но если для Жюли-2 и Жюли-3 такая жизнь — это сиюминутное настоящее, то Жюли-1 через это уже прошла, она, быть может, сожалеет об упущенных возможностях, явно ощущает, что недовеселилась и недошалила. Мериме пишет о Жюли де Шаверни: «Она была молода, красива и замужем за человеком, который ей не нравился; вполне понятно, что ее окружало далеко не бескорыстное поклонение. Но, не считая присмотра матери, женщины очень благоразумной, собственная ее гордость (это был ее недостаток) до сей поры охраняла ее от светских соблазнов. К тому же разочарование, которое постигло ее в замужестве, послужив ей до некоторой степени уроком, притупило в ней способность воспламениться. Она гордилась тем, что в обществе ее жалеют и ставят в пример как образец покорности судьбе. Она была по-своему даже счастлива, так как никого не любила, а муж предоставлял ей полную свободу. Ее кокетство (надо признаться, она все же любила порисоваться тем, что ее муж даже не понимает, каким он обладает сокровищем) было совершенно инстинктивным, как кокетство ребенка. Оно отлично уживалось с пренебрежительной сдержанностью, совсем непохожей на чопорность. Притом она умела быть любезной со всеми, и со всеми одинаково. В ее поведении невозможно было найти ни малейшего повода для злословия»¹.

¹ Мериме П. Избранное. М., 1979. С. 263—264 / Пер. М. Кузмина.

Итак, сдержанность и ум, какая-то меланхоличность и неудовлетворенность. И скучные и однообразные занятия и забавы светской дамы, в которую никто не бросит камня, не оскорбит малейшим подозрением. Не приходится удивляться, что в эту монотонную жизнь вносит оживление, какой-то луч света нежданно-негаданно явившийся в Париж Дарси, вернувшийся из дальних экзотических странствий. Для Жюли это друг молодости, участник забавных эскапад юности, с которым у молодой женщины когда-то даже было заключено соглашение совместно высмеивать и разыгрывать всех, кто того заслуживал, и неукоснительно помогать друг другу. И в Жюли де Шаверни просыпается прежняя молодая девушка, столь склонная к веселым забавам и смелым поступкам. В ней просыпается и способность, если и не любить глубоко и страстно, то отчаянно влюбиться, о чем она раньше и не предполагала.

Мы знаем, как трагически заканчивается повесть. Особенно многозначительна последняя фраза: «Эти две души, не понявшие одна другую, были, быть может, созданы друг для друга»¹.

О том, как все могло бы быть иначе, Мериме рассказывает, спустя семнадцать лет, в пьесе «Два наследства». Да, как все могло бы быть. Но не стало.

Эта пьеса Мериме, к сожалению, никогда не привлекала пристального внимания ни исследователей, ни читателей, ни зрителей. Достаточно сказать, что последний раз пьеса была издана 75 лет тому назад. На другие языки пьеса «Два наследства», кажется, не переводилась, по крайней мере на русский язык она переведена только в этом юбилейном году, но перевод этот еще не напечатан. Приходится иногда читать, что после 1846 г. Мериме ничего «художественного» не писал. Отчего же? Писал, в том числе и интересующую нас пьесу.

«Два наследства, или Дон-Кихот» Мериме не просто заслуживает внимания, это произведение интересное. Оно прежде всего именно «интересно»; поставленная на сцене и хорошо сыгранная актерами, пьеса пользовалась бы беспорным успехом. Во-первых, сюжет пьесы изобретательно построен; правда, там нет или почти нет неожиданных поворотов действия, непредвиденных поступков основных персонажей, которые изображены совсем не плоско, не плакатно, хотя степень углубленности в обрисовке того или иного действующего лица, конечно, различна. В пьесе много юмора, комичных положений, забавных реплик и т. д. Но немало и сцен трогательных, подчас

¹ Там же. С. 303. Эта фраза отсутствовала в первом издании повести и появилась только в переиздании 1842 г.

сентиментальных, которые не оставят безучастными впечатлительных и равнодушных зрителей. Стоит отметить, что действующие лица, так сказать, второго ряда выписаны полнокровно и емко, быть может, чуть шаржированно, но никак не примитивно. Таковы, например, смешные буржуа-провинциалы, нагрянувшие в столицу в преддверии парламентских выборов, дабы обменять свой голос либо на какой-нибудь орденочек, либо на получение выгодного подряда; такова забавная, во многом традиционная гувернантка-англичанка мисс Джексон, таков опять-таки традиционный старый служака Дане, бесхитростный и честный, которому родной «второй полк африканской кавалерии» заменяет семью.

Заметим, что для своего времени пьеса Мериме звучала достаточно актуально и остро; лишь наступившая вскоре Вторая Империя не могла не лишиться пьесу сиюминутного интереса.

Итак, прекрасно обрисованный, выписанный фон. А на первом плане — четыре основных персонажа. Точнее — два. Еще точнее — один. Это Жюли де Монришар. Она появляется на сцене не сразу, только во втором действии, и в борьбе вокруг наследства и тем более в выборных интригах активного участия не принимает. И тем не менее ради этой героини и написана пьеса. Жюли мало что решает (но все-таки решает кое-что), но оказывается в центре внимания всех действующих лиц.

Жюли де Монришар, как и первая Жюли, Жюли из «Двойной ошибки», воспитывалась в монастыре, только что из него вышла и теперь наслаждается парижской светской жизнью (балы, театры, скачки, загородные прогулки). Она окружена поклонниками, так как красива, блестяща, остроумна, весела и проказлива, и к тому же ждет солидного наследства. При ней, правда, нет Дарси, верного оруженосца и товарища по всяческим проделкам и розыгрышам. Но настойчивый претендент есть, то есть будущий Шаверни — Луи де Саквиль, который ею бесспорно увлечен, но вот только трудно сказать, из-за ее ли красоты и душевных качеств или из-за предполагаемого наследства. Между прочим, как и Шаверни из «Двойной ошибки», Луи де Саквиль из пьесы весь поглощен карьерными планами.

Для Мериме новая Жюли — это Жюли прежняя, но еще в самом начале своего жизненного пути, еще свободная от брачных уз и не очень считающаяся с узами светских приличий. Независимая и жизнелюбивая, какой Жюли де Шаверни могла бы и должна была бы стать, не повернись ее жизнь дважды иначе.

Мы знаем, как Мериме любил розыгрыши и мистификации. Этим он наделяет и своих героев. Жюли де Монришар принимает на себя некую придуманную ею роль несносного ребенка, которому все можно, ибо надо же дать ей возможность вдоволь повеселиться. Сама же Жюли признается: «О, как мне скучно с тех пор, как я выезжаю в свет! Мне надоели благотворительные комитеты, вышивание, приюты, теология и теологи!» Так что же делать? — «прослыть безумной! Только такой ценой можно получить свободу делать все, что пожелаешь»¹. Она может противопоставить условностям света и неизбежному принятию, в скором будущем, этих условностей (а любой брак заставит ее эти условности принять) только пока одно — эпатирование окружающих — и смелыми репликами, и экстравагантными поступками, вроде купания в озере при всем честном народе и в выходном платье (не исключено, что Жюли не потеряла равновесие, стоя в раскачивающейся лодке, а нарочно упала в воду). Но всему этому скоро придет неизбежный конец. Она попытается его избежать, и вот каким образом.

Рядом с ней — ее мать, маркиза де Монришар. Это то, чем должна была бы стать Жюли де Шаверни. Она всё еще очень красива, но характер ее резко изменился. Она говорит о себе: «Думаете, я по-прежнему двадцатилетняя шалунья? Слава Богу, я уже не та легкомысленная женщина, которую вы знали когда-то». Маркиза, как и Жюли де Шаверни, нравившемуся ей небогату, но честному и искреннему офицеру Саквилю предпочла титулованного претендента, что обеспечило ей положение в свете. Саквиль уезжает воевать в Африку, а когда через полтора десятка лет возвращается, то перед ним уже совсем другой человек. И он готов уехать в свой полк. Что касается Жюли, то она, обладая чутким сердцем и пронизательным умом, понимает, что наиболее достоин ее внимания не племянник, а дядя-полковник. Но он-то прекрасно сознает, что это только мимолетный порыв, еще почти детское движение души, и не может, конечно, принять этой жертвы. Тем самым конец пьесы Мериме — печален.

И вот спустя семнадцать лет Мериме создает очень похожий, почти такой же женский, девичий образ. Опять молодость, красота, кокетство, непоседливость, шаловливость, окруженность поклонниками и т. д. Но и ум, и талантливость: ведь как ловко Юлька провела искусственного в филологии профессора Виттенбаха, выдав за памятник литовского фольклора переведенную ею на жмудский диалект балладу Мицкевича. Тетка Юльки, госпожа Довгелло, говорит о ней: «Она еще ребенок, и ее следует простить. Часто она приводит меня в

¹ Перевод М. Яснова. Еще не опубликован.

отчаяние своими шалостями. Я в шестнадцать лет была рассудительнее, чем она в двадцать. Но, в сущности, она добрая девушка и с большими достоинствами. Прекрасная музыкантша, чудесно рисует цветы, говорит одинаково хорошо по-французски, по-немецки и по-итальянски...»¹ Юлиана Ивинская немногим отличается от Жюли де Монришар. Обстановка, конечно же, совсем иная; не Париж и его пригороды, а литовские лесные дебри и разбросанные среди этой болотистой глухомани одинокие замки местных феодалов. Подобный «местный колорит», однако, не очень сильно повлиял на характер Юльки: она была бы такой же естественной и непринужденной не только в провинциальном Ковно (где с ней знакомится лингвист-профессор), но и в парижских салонах.

В «Локисе» основной «интерес» произведения тоже концентрируется вокруг героини, а граф Шемет, при всем своеобразии этого персонажа, созданного писателем поистине мастерски, играет второстепенную, если угодно, служебную роль, выступая лишь как исполнитель некоего рокового предначертания. Неутомимый мистификатор, Мериме несколько подсмеивается и над читателем, и над профессором Виттенбахом, окружая графа Шемета мрачными легендами и соответствующими им реалиями. И сцены с лошадьми, боящимися графа, и изображение встречи в лесу со старухой колдуньей — всё это способствует созданию тревожной, невероятно напряженной атмосферы, за которой теперь уж неизбежно должна последовать страшная, кровавая развязка².

То, что все три Юлии, изображенные Мериме, писателю очень симпатичны, то, что он не жалеет красок для создания этих трех героинь, очевидно. Обаятельны, привлекательны, кое в чем незаурядны — это так. Но все-таки не очень самобытны и яркие. Испытываемые ими переживания неподдельны и не банальны, но все-таки не столь глубоки, напряженны и неодолимы, как у Кармен, Коломбы, Арсены Гийо. У всех трех Юлий Мериме есть, помимо прочего, еще одна общая

¹ Мериме П. Указ. соч. С. 559 / Пер. М. Кузмина.

² Фольклорно-мифологическая основа повести, в частности в связи с образом героини, интересно проанализирована Томасом Венцловой; см. Венцлова Т. Последняя новелла Мериме // Венцлова Т. Свобода и правда., 1999. С. 200—209. Лучше пользоваться литовским вариантом статьи как более полным; см.: Venclova T. Dėl Prospera Merimé novelės «Lokis» Saltinių // Literatura. XI (3). Vilnius, 1969. P. 69—79. На эту тему существует прекрасная работа М. В. Завьяловой. См.: Завьялова М. В. Фольклорные и мифологические реминисценции в новелле Проспера Мериме «Локис» // Язык. Личность. Текст: Сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005. С. 682—696.

черта — добровольная жертвенность. Они задиристы и агрессивны, но они не борцы за свое счастье. Быть может, как раз это писателя в них и привлекало.

А теперь немного — об имени этих трех героинь, о возможных прототипах и о некоторых биографических обстоятельствах создания трех интересующих нас произведений.

Что касается первой Юлии, Жюли де Шаверни, то тут выбор имени, возможно, продиктован воспоминанием о героине знаменитого романа Руссо Жюли д'Этанж. Обратим внимание, что, видимо, в самом раннем из дошедших до нас произведений Мериме, наброске романа, обычно называемом «Дуэлью», основного персонажа зовут Жюлем д'Этанж. В судьбе героини Руссо и героини Мериме есть некоторые сходные моменты. Обе, испытав сильное любовное чувство, отдаются своему избраннику, обе глубоко переживают свой проступок. Обе умирают почти от сходного заболевания — героиня Мериме от скоротечной горячки, вызванной моральным потрясением (тогда так было принято), героиня Руссо простужается, спасая тонущего ребенка, и это сводит ее в могилу.

«Двойная ошибка» написана в 1833 г. В это время Мериме уже был наверняка влюблен в Валентину Делессер (что не мешало ему иметь и другие любовные связи). Как мы знаем, осада длилась почти три года — до 16 февраля 1836-го. Затем наступил счастливый для Мериме период. Первые тучи появились через несколько лет. Тут мы, впрочем, ничего достоверно не знаем: любовники, по обоюдной договоренности, уничтожили переписку. Так или иначе, по некоторым косвенным данным в 1842 г. происходит в их отношениях какой-то кризис. И хотя любовная связь с Валентиной тянется еще долго, после 1842 г. она приобретает несколько иной характер. Как раз в этом году, переиздавая «Двойную ошибку», Мериме добавляет заключительную фразу о двух душах, которые, возможно, были созданы друг для друга.

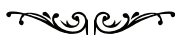
В пьесе «Два наследства» наверняка нашли отражение отношения Мериме и Валентины Делессер. Полковник Саквиль недаром упрекает маркизу де Монришар в забвении прошлого, кидает в камин старые письма, а юркий г-н Севен может рассматриваться в качестве намека на Шарля де Ремюза, во второй половине 1840-х годов счастливого соперника Мериме. Но почему же снова Юлия? Дружба Мериме с принцессой Юлией, внучатой племянницей Наполеона, началась несколько позже, и принцесса могла дать имя лишь третьей Жюли (кстати, в письмах к принцессе Мериме обсуждал сюжет «Локиса»). Вторая Жюли, как представляется, заимствовала имя у дочери госпожи

Делессер — Жюли-Терезы-Сесили, вышедшей недавно замуж за Алексиса де Валона, который, между прочим, в 1851 г. утонул, катаясь на лодке в своем имении¹. Мериме предвидеть этого не мог, но стоит проверить: сцена с лодкой в пьесе не есть ли поздняя вставка для издания 1853 г.? Я абсолютно убежден, что нет. Это было только, используя слова Пушкина, «странным сближением». Таким образом, Жюли из повести превратилась в привлекательную, но уже не очень молодую маркизу; ей на смену пришла новая Жюли.

Применительно к «Локису» мы уже упоминали принцессу Юлию. Но все-таки не она дала имя героине повести. Это было воспоминанием, возможно, даже подсознательным воспоминанием (ведь прошло семнадцать и тридцать четыре года), о прежних героинях, а также — воспоминанием о безвозвратно ушедшей молодости, о счастье, о любви.

¹ См.: *Фрестье Ж.* Проспер Мериме. М., 1987. С. 149.

ПРОСПЕР МЕРИМЕ В СВОИХ ПИСЬМАХ



...Меня нимало не тревожит мысль, что письма мои в один прекрасный день будут изданы — при жизни или посмертно.

П. Мериме

1

Порой случается, что частные письма, интимная переписка двух или нескольких корреспондентов может вдруг стать большой литературой, читаемой с не меньшим волнением и интересом, чем увлекательнейшие романы или же отмеченные неподдельной силой чувства сборники стихов. Тут, конечно, очень многое зависит от того, кто эти письма писал: большой ли писатель был их автором, сумел ли он вложить в них жар души и метания сердца, но также, вне всяких сомнений — литературное мастерство, т. е. продуманность композиции и стиля, само точное ощущение жанра письма как подлинного человеческого документа.

В отдельные периоды истории литературы эпистолография выделяется во вполне определенный, хорошо осознаваемый современниками литературный жанр. В нем складываются и свои внутренние законы, и закономерности читательского восприятия. Помимо чисто художественских приемов, определенных риторических правил, на первый план обычно выдвигаются неподдельность человеческого документа, непосредственность чувств и мыслей, открытая, подчеркнутая исповедальность.

При этом может так случиться, что из всего творческого наследия автора письма его оказываются едва ли не самым интересным и ценным. Возможны даже такие случаи, когда эпистолография — это

единственное, чем вошел он в историю словесности. За примерами вряд ли надо далеко ходить — таковы Плиний Младший, госпожа де Севинье, Честерфилд или президент де Бросс.

Не приходится удивляться, что непосредственность и сиюминутность письма, его документальность были широко использованы как литературный прием, что положило начало фиктивным эпистолярным, где автор письма становился литературным персонажем, а переписка выстраивалась в соответствии с хорошо продуманным, подчас достаточно сложным развитием сюжета. Произведений, написанных в форме писем, переписки двух или нескольких корреспондентов, — великое множество. Есть здесь и свои бесспорные шедевры.

Частные письма, со всей их интимной доверительностью и кажущейся непосредственностью, могли преследовать и иные цели: они как бы отрицали свое основное предназначение — быть адресованными одному лицу — и обращались уже ко многим, становясь тем самым одной из разновидностей публицистики.

Но мы сталкиваемся — все чаще и чаще — и с иными видами переписки. Не предназначавшиеся изначально для чужих глаз те или иные комплексы писем приобретают черты подлинных «литературных памятников», занимая достаточно заметное место в художественной словесности. Как правило, такие эпистолярные принадлежат перу крупных писателей или общественных деятелей. Иногда это переписка-полемика, как письма Ивана Грозного и князя Курбского, иногда это захватывающий творческий диалог, как переписка Гёте и Шиллера или Андре Жида и Роже Мартен дю Гара. Иногда же это своеобразный эпистолярный дневник, как, например, письма Бальзака к Ганской или письма Стендаля к сестре Полине.

Остаются, наконец, письма любовные: письма Гёте к Беттине фон Арним, письма Виньи к загадочной Августе, переписка Жорж Санд с Альфредом де Мюссе. К этой интимной, глубоко личной переписке должны мы отнести и знаменитые письма Проспера Мериме к его «незнакомке».

О значении этих писем, о том, как они были встречены, какой имели успех и сколько породили загадок, мы еще скажем. Сейчас же отметим, что они несут на себе отчетливые черты «литературного памятника». Но «литературного памятника» особого. Они стали памятником — и как образец высокого литературного мастерства, и как волнующий человеческий документ — помимо и даже вопреки воле их автора. Сам Мериме публиковать эти письма не предполагал, хотя и не исключал такой возможности. Он, бесспорно, хранил ответные

письма своей корреспондентки (как и письма всех тех, с кем вел активную переписку, — Стендаля, Тургенева и многих других его друзей, коллег и светских знакомых), но весь его драгоценный для истории литературы архив погиб в дни Коммуны во время пожара в парижской квартире писателя по Лилльской улице, 52.

«Литературным памятником» сделала эти письма их адресатка, скромная провинциалка Женни Дакен. Это она подготовила тексты писем Мериме для печати, это она сделала в них многочисленные купюры, подчас нарочито изменила даты, зашифровала имена, перепутала последовательность писем. И напечатала, очевидно, далеко не все. Оригиналы писем Мериме к Женни Дакен все еще не разысканы, да и вряд ли будут разысканы когда-нибудь.

«Письма к незнакомке» стали «литературным памятником» прежде всего в читательском восприятии, — вот почему они столь часто переиздавались. Они были написаны той же рукой и с тем же талантом, что и лучшие художественные произведения Мериме, и это сразу же было замечено. Женни Дакен, видимо, тоже это поняла. Но она была «виновата» в появлении писем к ней Мериме в виде отдельной книги не только фактом ее публикации. Ее «вина», а точнее, ее заслуга в ином. Это она заставила Мериме написать эти письма, это она внушила ему сложное и подчас мучительное чувство, это она сумела поддерживать с ним близкие (но совершенно не обязательно любовные) отношения на протяжении почти сорока лет. Поэтому личность Женни Дакен и сам характер ее взаимоотношений с Мериме представляют для нас первостепенный интерес.

2

Все началось с довольно банальной романтической истории в духе самой посредственной беллетристики. Юная провинциалка, молоденькая и хорошенькая, решает написать известному писателю достаточно смелое письмо, желая завязать переписку. Она выдает себя на первых порах за англичанку, некую леди Алджернон Сеймур, немного художницу, задумавшую якобы серию иллюстраций к «Хронике царствования Карла IX». Мериме, сам великий мистификатор и любитель всяческих каверз и розыгрышей, попадаетея, тем не менее, на удочку. Он поверил в существование юной английской леди и очертя голову кинулся на поиски своей корреспондентки. Его письма к некоей г-же Лемер

(опубликованные лишь в нашем веке¹), через которую шла переписка, выдают его крайнюю заинтересованность и нетерпение. Чего ждал писатель от этой интриги? Пылкой любовной связи, волнующей и быстрой течной? Дружбы-любви, т. е. не только физического наслаждения, но и духовной близости, в которой он всю жизнь так нуждался? Ответить на эти вопросы непросто, ибо то, о чем рассказал Мериме своим ближайшим друзьям, Бейлю и Шарпу, вряд ли вполне отражало его истинные побуждения. Скорее всего он не очень раздумывал, не строил далеко идущих планов. Он был молод, влюбчив и полагал, что было бы глупо упустить столь неожиданно подвернувшийся «случай». Он с удовольствием втягивается в игру, сам пытается хитрить и мистифицировать, посылает незнакомке свой портрет и прядь волос, вовлекает в интригу друзей, в том числе Софи Дювосель (1789—1867), старую приятельницу Стендаля, падчерицу Кювье². Итак, все обещало веселое приключение, но получилось не так, как предполагал Мериме.

Кто же та «незнакомка», женщина, сыгравшая столь значительную роль в жизни Мериме, появление писем к которой стало заметным литературным событием?

Женни Дакен, как уже говорилось, была провинциалкой. Это обстоятельство отметим, ибо с ним связаны по крайней мере три существенные черты и в ее характере, и в ее взаимоотношениях с писателем. Она воспитывалась, видимо, в достаточно консервативной среде, с юных лет усвоила определенную систему взглядов и правил поведения, что не могло не отразиться в дальнейшем на их отношениях. Она не была ни дамой полусвета, с которыми столь охотно общался Мериме в годы молодости, ни светской дамой, хозяйкой модного салона, в каких он влюблялся, за которыми почтительно ухаживал и с которыми порой вступал в длительную и трудную связь. Затем, Женни лишь бывала в Париже, наезжая туда от случая к случаю, большую же часть года проводила в провинции. Следовательно, виделись они не столь часто, и переписка во многом заменяла им непосредственное общение. Наконец, провинциальные архивы сохранились отчасти лучше столичных, и досужие исследователи отыскивали-таки там следы загадочной «незнакомки» (впрочем, писем Мериме к Женни в провинциальных архивах нет).

¹ См.: Jenny Dacquín ou l'Inconnue mieux connue // Le Figaro littéraire. 1959. 14 fevr.

² См. письмо Мериме к ней от 6 декабря 1831 г.: *Mérimée P. Correspondence générale établie et annotée par M. Parturier*. Paris, 1941. Т. 1. P. 139.

Среди подобных энтузиастов следует назвать прежде всего Альфонса Лефевра, обласившего все углы и закоулки Булонь-сюр-Мер, родного города Женни, и опубликовавшего посвященную ей книгу — обстоятельное исследование, базирующееся на достаточно большом числе всевозможных архивных материалов¹. Это наиболее полная и наиболее документированная биография Женни Дакен. Вышла книга уже давно, но лучшей не появилось, да и вряд ли появится: А. Лефевр сказал о Женни, видимо, все, что о ней можно было сказать.

Так кто же была Женни Дакен? Ее предки известны лишь с последней трети XVIII в. Это семьи Пайе и Дюпонов. Большинство представителей семейства Пайе были бретонскими моряками. Их родовое гнездо — приморский городок Булонь-сюр-Мер. В этом же городе обреталась семья предприимчивых торговцев Дюпонов. Семьи породнились в 1786 г. Антуан-Николя Пайе не изменил профессии предков — он каждый год уходил на своем корабле в Северное море и в Атлантику². У него была дочь Жанна-Франсуаза-Виктория. Она родилась, видимо, в 1787 г. Будучи по тем временам уже не первой молодости, она вышла замуж за юриста из соседнего городка Монтрей-сюр-Мер Жюльена Дакена, который был старше ее всего лишь на один год. Свадьба состоялась 15 декабря 1810 г. Их первенец, интересующая нас «незнакомка», Жанна-Франсуаза появилась на свет в Булони 25 ноября 1811 г. В семье ее стали звать слегка на английский манер «Женни» (точнее «Дженни»)³.

Отец Женни вскоре после рождения дочери занял пост местного нотариуса. Жизнь его была довольно короткой — он внезапно скончался 31 января 1831 г. Женни к тому времени уже побывала в Англии, где хорошо выучила английский язык, что позволило ей какое-то время прослужить гувернанткой в английской семье.

У Женни было три брата. Старший, Жюль (1814—1835), как видим, прожил недолго; недолговечны были и родившиеся в 1820 г. близнецы Луи и Огюст: второй скончался в 1856 г., Луи же пережил брата всего на пять лет. В 1857 г. Женни потеряла мать⁴. Не очень долго прожил и ее любимый племянник Жан-Франсуа Дакен, который часто упоминается

¹ См.: *Lefèvre A. La Célèbre «Inconnue» de Prosper Mérimée*. Paris, 1908. На следующий год книга была переиздана; она вызвала большое число рецензий, в том числе и в русской печати. См.: Незнакомка Проспера Мери́ме // Исторический вестник. 1909. № 3. С. 1226—1230.

² См.: *Lefèvre A. La Célèbre «Inconnue» de Prosper Mérimée*. P. 63.

³ См.: *Ibid.* P. 67.

⁴ См.: *Ibid.* P. 99.

в письмах Мериме; он умер в январе 1862 г.¹ Так что жизнь корреспондентки писателя далеко не всегда была безмятежной и легкой.

Но Женни не очень долго пришлось жить на чужих хлебах; полученное в начале 1842 г. наследство позволило ей вести жизнь если и не широкую, то несомненно безбедную, обладать достатком, много путешествовать, покупать книги и дорогие безделушки, помогать семье брата Огюста. В состав наследства входила большая ферма в Пикардии. Семья брата обосновалась в Невере. Вот почему Женни так много разъезжала: она то появлялась в Париже (где сняла небольшую квартиру на улице Жакоб), то жила в родной Булони, то отправлялась в Невер.

Какова была культурная атмосфера в доме провинциального нотариуса, мы не знаем. Но то, что происходило в столице, не только живо интересовало провинциалов, но и вдохновляло их на подражания. Друг отца Женни, Пьер Эдуэн (1789—1869), тоже юрист, любил литературу и искусство, выписывал столичные журналы и был сторонником романтических затей. В его доме Женни читает модных авторов и под влиянием этого чтения сама берется за перо². В просуществовавшем не очень долго и не очень регулярно выходившем периодическом издании «Романтические анналы» печатается ее стихотворение в прозе «Очарование»³ (1831) и стихотворение «Сомнение»⁴ (1832). А. Лефевру удалось отыскать в местной газетке «Ла Булонез» еще несколько литературных опытов Женни Дакен. Это довольно слабое стихотворение «Гондола»⁵ и три стихотворения в прозе, близкие к простым очерковым зарисовкам, — «Первая морская прогулка», «Счастье пожилой женщины» и «Один вечер из жизни молодой девушки»⁶.

Литературная продукция Женни вполне ordinaria; впрочем, ее стихи находятся, пожалуй, на уровне «средней» Марселины Деборд-Вальмор и множества рядовых подражателей молодых Гюго и Мюссе. Отметим, однако, что наша «незнакомка» грешила стихами и прозой лишь в молодом возрасте, т. е. тогда, когда подобные грехи простительны. И очень скоро она поставила на них крест. Обратим также внимание на то, что в письмах Мериме нет ни слова о литературных опытах его корреспондентки. Мериме их не знал. Она их от него скрывала. А ведь их встреча состоялась как раз в тот год, когда в одном и том же томе

¹ См.: Ibid. P. 107.

² См.: Ibid. P. 69.

³ См.: Ibid. P. 147—151.

⁴ См.: Ibid. P. 167.

⁵ См.: Ibid. P. 165—166.

⁶ См.: Ibid. P. 152—164.

«Романтических анналов» оказались напечатанными «Сомнение» Женни Дакен и новелла Мериме «Федерико»! Мериме на эти рядовые стишки внимания не обратил, тем более что они были подписаны не подлинным именем автора, а псевдонимом «Леона». Женни, видимо, на новеллу внимание обратила и написала ее автору письмо по-английски.

Так завязалась эта переписка, и одно из трех последних коротких писем, что Мериме набросал слабеющей рукой в день смерти, адресовано его «незнакомке».

Женни Дакен пережила Мериме на несколько десятилетий. Она скончалась в Париже, на улице Жакоб, 25 марта 1895 г.¹ Похоронена на знаменитом парижском кладбище Пер-Лашез.

Итак, провинциальная барышня, увлекающаяся литературой, мечтающая, наверное, о сильном любовном чувстве, но человек вполне ординарный. Показательно, что по письмам Мериме, ей адресованным, мы ничего не можем сказать о ее литературных вкусах, привязанностях, увлечениях. Как бы говорит один Мериме, слышен только его голос, звучат только его оценки и суждения. Создается впечатление, что перед нами не часть диалога, а монолог. Что это — результат отбора, редактуры, отсеечения всего, что может пролить хоть какой-то свет на личность «незнакомки»? Или Женни была столь безлика? Думается, все-таки первое, иначе почему Мериме увлекся так сильно и так надолго? Впрочем, личные качества Женни Дакен могли быть не так уж и важны, ведь можно увлечься женщиной на первый взгляд довольно заурядной, можно — если есть для этого внутренняя потребность и отсутствуют какие-то внешние, скажем, светские препятствия, — вдруг раскрыться перед ней и ощутить ее своеобразную близость. Но, повторяем, в нашем случае мы остаемся в области предположения. Из писем Мериме к ней и из писем самой Женни к родственникам, опубликованным А. Лефевром (он разыскал и напечатал 128 ее писем — с 23 августа 1857 г. до 9 февраля 1895 г.²), видно, что она была заботливой сестрой и теткой, отчасти — пристальным наблюдателем событий, что разворачивались перед ее глазами, но от литературных интересов если и не вполне далеким, то не очень захваченным ими. По крайней мере в ее подлинных письмах эти интересы не отразились. И лишь в трех письмах идет речь о Мериме.

Что же их связывало, вернее, что же их связало так крепко и по сути дела навсегда? Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, посмотрим, с каким «багажом» — творческим, политическим, эмоци-

¹ См.: Ibid. P. 135.

² См.: Ibid. P. 171—376.

ональным — пришел Мериме на роковую встречу в Булонь-сюр-Мер 29 декабря 1832 г.

3

Жизнь Мериме хорошо изучена¹, переписка его опубликована с исчерпывающей полнотой² (что не исключает, конечно, возможности обнаружения его отдельных писем в архивах и коллекциях). Его место в истории французской литературы определено. Позволим себе относительно этого привести очень точное суждение Ю. Б. Виппера: «Мериме в отличие от Стендаля и Бальзака не становился властителем дум целых поколений: воздействие, оказанное им на духовную жизнь Франции, было менее широким и мощным. Однако эстетическое значение его творчества велико. Созданные им произведения неувядаемы: столь глубоко воплощена в них жизненная правда, столь совершенна их форма»³. И несколько ниже: «Восприняв передовые традиции французской повествовательной прозы XVIII века, следуя заветам Лесажа и Прево, Вольтера — автора философских повестей, и Дидро-беллетриста, Мериме-новелист выступил вместе с тем смелым новатором, расчищавшим путь дальнейшим завоеваниям Флобера, Мопассана и Анатоля Франса. Творчество Мериме принадлежит к числу самых блестящих страниц в истории французской литературы XIX столетия»⁴.

Очень существенно, что хотя Мериме и был несколько моложе таких своих современников, как Стендаль, Бальзак, Гюго (Мериме родился 28 сентября 1803 г.), он очень рано включился в романтические битвы и первыми своими произведениями — циклом пьес «Театр

¹ Укажем лишь основные работы, посвященные жизненному пути Мериме: *d'Haussonville O. Etudes biographiques et littéraires: Prosper Mérimée*. Paris, 1885; *Filon Au. Mérimée et ses amis*. Paris, 1894; *Chambon F. Notes sur Prosper Mérimée*. Paris, 1902; *Trahard P. La jeunesse de Prosper Mérimée*. Paris, 1925. Т. 1—2; *Idem. Prosper Mérimée de 1834 a 1853*. Paris, 1928; *Idem. La vieillesse de Prosper Mérimée*. Paris, 1930; *Виноградов А. К. Мериме в письмах к Соболевскому*. М., 1928; *Baschet H. Du romantisme au second empire: Mérimée*. Paris, 1958; *Billy A. Mérimée*. Paris, 1959; *Leon P. Mérimée et son temps*. Paris, 1962; *Фрестье Ж. Проспер Мериме / Пер. с фр. М.*, 1987; *Darcos X. Mérimée: Biographie*. Paris, 1988.

² *Mérimée P. Correspondence générale établie et annotée par M. Parturier. P.*; Toulouse, 1941—1964. Т. 1—17.

³ *Виппер Ю. Проспер Мериме // Мериме П. Собр. соч.: В 4 т. М.*, 1983. Т. 1. С. 3.

⁴ Там же. С. 22.

Клары Гасуль» (1825), сборником подражаний южнославянскому фольклору «Гюзла» (1827), исторической драмой «Жакерия» (1828), историческим романом «Хроника царствования Карла IX» (1829) — во многом способствовал утверждению и победе новых веяний в литературе. Он стартовал бурно и за какие-нибудь три-четыре года приобрел большую известность, выдвинувшись на литературную авансцену. Таким образом, Женни Дакен написала письмо писателю молодому, но уже весьма знаменитому. Однако после столь стремительного начала, после пестроты и разнообразия жанров, к которым обращался писатель, Мериме вскоре переходит к более замедленному творческому ритму, работая почти исключительно в жанре новеллы и повести. И в определенной мере получилось так, что широкую известность принесли Мериме произведения его молодых лет, подлинная же слава как замечательного мастера новеллы, как мастера психологической интриги и тонкого стилиста связана с более поздним его творчеством.

Итак, к концу 1831 г. Мериме был уже известным писателем, активным участником первых романтических битв (хотя его место в романтизме было особым: его крайностей он не разделял, в большей мере тяготея к реалистическим традициям предшествующего столетия). Поэтому далеко не случайно молодая провинциалка захотела заполучить его автограф и, возможно, действительно намеревалась сделать иллюстрации к его «Хронике». Вряд ли ей был ясен человеческий облик Мериме тех лет. Та блестящая характеристика Мериме, которую мы находим у И. С. Тургенева (ниже мы ее приведем), не очень применима к молодому человеку, водившему дружбу со светскими щеголями и озорными прожигателями жизни вроде молодых Мюссе и Делакура или более старших в этой компании Стендаля и Саттона Шарпа. В конце 20-х годов Мериме вел жизнь достаточно рассеянную: попойки и кутежи удачно совмещались со связями с гризетками, светским волокитством и — менее легко — с серьезным творчеством.

В 1830 г. начинается череда путешествий Мериме (в конце июня он отправляется в столь влекущую его Испанию), а затем и его чиновничья карьера. Сначала писатель попадает в аппарат Морского министерства, где он пробыл всего полтора месяца, перейдя в середине марта 1831 г. в Министерство торговли и общественных работ. В конце декабря 1832 г. Мериме назначается заведующим канцелярией Министерства внутренних дел. Но все эти достаточно значительные посты явно не могли его удовлетворить. И вот 27 мая 1834 г. состоялось новое назначение писателя — на этот раз уже на многие годы: он становится инспектором исторических памятников. Что дало писателю это назначение?

Очень многое. Оно сполна удовлетворило его неутолимую потребность в путешествиях — ведь находясь на этом посту, Мериме объездил, по сути дела, всю Францию. Мериме недаром родился и вырос в семье художников: он был страстным любителем архитектуры, живописи (сам неплохо рисовал, о чем постоянно идет речь в его письмах к «незнакомке»), вообще культуры, и во время поездок он не просто сталкивался с ее памятниками, открывая для себя их непреходящую красоту, но и активно вмешивался в их судьбу. Многое ему удалось разыскать, спасти, восстановить, ввести, как говорится, в научный обиход¹. Его письма-отчеты министрам об инспекционных поездках, его дружеские послания коллегам по Комиссии памятников или местным археологам-энтузиастам пестрят интересными соображениями о том или ином памятнике, его датировке, первоначальном виде, путях его реставрации. И почти в каждом из этих писем — беглые зарисовки пером, изображающие то старинный собор, арку, крепостную стену, то интересную скульптурную деталь, рисунки скупые, но динамичные, очень выразительные, так напоминающие пушкинские. Эти поездки отразились и в целом ряде книг писателя — очерках-отчетах о четырех его путешествиях², в работах по средневековому искусству³, наконец, в художественных произведениях, в таких, например, как «Венера Ильская» или «Коломба». Мериме во время поездок не только осматривал старинные постройки, он внимательно наблюдал провинциальные нравы, подмечал характерные типажи, запоминал местные анекдоты и предания.

Изменились ли политические взгляды Мериме в послереволюционный период? Существенным образом — вряд ли. Быть может, писатель несколько отошел от своего бывшего республиканского радикализма, но не строил никаких иллюзий относительно режима Июльской монархии. Как и для его друга Стендаля, для Мериме засилье «лавочников» было ненавистно. Он на всю жизнь остался либералом, но либералом весьма своеобразного, консервативного толка, что единственно и могло позволить сохранить независимость суждений и самостоятельность оценок. Тот облик холодного наблюдателя, суховатого и ироничного, о котором пишут многие современники Мериме, сложился, конечно, не сразу, и в пору знакомства с Женни Дакен он

¹ См.: *Leon P. La Vie des monuments français: Destruction, restoration.* Paris, 1951, passim.

² См.: *Mérimée P. Notes d'un voyage dans le Midi de la France.* Paris, 1835; *Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France.* Paris, 1836; *Notes d'un voyage en Auvergne.* Paris, 1838; *Notes d'un voyage en Corse.* Paris, 1840.

³ См.: *Mérimée P. Etudes sur les arts du Moyen Age.* Paris, 1967.

еще не утратил ни юношеского энтузиазма, ни склонности к романтическим авантюрам. Но государственная служба, вся атмосфера, воцарившаяся во Франции в эпоху правления Луи-Филиппа, во многом способствовали такому человеческому преображению Мериме. Он замкнулся, «застегнулся на все пуговицы», как говорят французы. В таких условиях обычно очень нужна, просто необходима подлинная дружба, внимание и понимание близкого человека.

Таким образом, знакомство Мериме с Женни Дакен произошло в момент значительного перелома в его творческой, общественной, личной судьбе. О последней следует сказать особо.

В жизни Мериме было много женщин. С одними он состоял в дружеских отношениях, переписывался, делился своими интересами и планами. И хотя нельзя не видеть различия в оттенках, основной смысл отношений был один и тот же: это неизменно была дружба, отмеченная джентльменским отношением писателя к той или иной его приятельнице. Были — в молодости — случайные любовные связи, о которых просто не стоит говорить, но были — также в молодые годы — достаточно сильные увлечения, протекавшие стремительно и бурно. Их «предметы» нам более или менее известны. Это, например, посредственная актриса парижского театра-варьете Селина Кайо, которой в 30-е годы немного увлекался и Стендаль. Это Мелани Дубль, молоденькая и хорошенькая буржуазка, родители которой были все-таки напуганы ухаживаниями такого повесы, каким слыл (да и был) в те годы Мериме. (Позже он признается Женни: «Как странно все складывается в моей жизни: заделавшись отменным негодяем, я года два жил с прежней своею доброй репутацией, а став снова человеком высокой морали, продолжаю слыть негодяем» — письмо 26, далее — п.) Это, наконец, Эмилия Лакост, блестящая красавица, надменная и своевольная, из-за которой писатель дрался на дуэли (ее черты не без основания видят в Диане де Тюржи, героине «Хроники»¹). С Эмилией Мериме, видимо, был действительно счастлив. Но роман их продолжался недолго. Что положило ему конец? Взаимное охлаждение? Новое увлечение одного из партнеров? Видимо, всего понемногу.

Но показательно, что на рубеже 20-х и 30-х годов Мериме особенно много пишет о любви. Книгу своего друга Стендаля «О любви» он, конечно, хорошо знал, но составил об этом чувстве свою собственную, отличную от стэндалевской, теорию. И постоянно применял ее «на практике». Было бы наивным искать ее изложения в его переписке: с друзьями-мужчинами Мериме, конечно, откровенен, но играет роль

¹ См.: *Фрестье Ж.* Указ. соч. С. 33.

циничного вертопраха, с друзьями-женщинами он откровенен тоже, но по-иному, он и тут опять-таки играет какую-то роль — скорее всего разочаровавшегося в любви скептика; подлинные любовные письма Мериме, как правило, не сохранились: ни Селина Кайо, ни Эмилия Лакост их не берегли, Валентина Делессер в момент разрыва по обоюдной договоренности его письма уничтожила, а ведь она была самой сильной любовью Мериме (их связь длилась с 1836 по 1854 г.).

Остаются письма к Женни Дакен, которыми мы еще займемся, и художественные произведения писателя.

Африканские страсти «Театра Клары Гасуль» и «историческая» любовь «Хроники царствования Карла IX» здесь вряд ли нам в чем-то помогут; полезнее остановиться на двух новеллах Мериме, которые как бы обрамляют его знакомство с Женни Дакен. Это «Этрусская ваза» (1830) и «Двойная ошибка» (1833).

Автобиографичность этих произведений Мериме обычно подчеркивают. Но в чем она? Не в сюжете, конечно: в жизни Мериме таких стечений обстоятельств не было. Известный автобиографизм присутствует в образах главных героев этих произведений, особенно первой новеллы. Действительно, Мериме явно думал о себе, когда писал в «Этрусской вазе»: «Огюста Сен-Клера не любили в так называемом “большом свете”; главная причина заключалась в том, что он старался нравиться только тем, кто приходился ему по сердцу. Он шел навстречу одним и тщательно избегал других. К тому же он был беспечен и рассеян <...> и с знатным вельможей, и с знаменитостью, и даже с самой модной красавицей он обращался так же свободно, как если бы говорил с равным себе»¹. И особенно дальше: «Он родился с сердцем нежным и любящим; но в молодости, когда так еще легко воспринимаются впечатления — впечатления, отражающиеся потом на всей жизни, — его слишком пылкая натура навлекла на него насмешки товарищей. Он был горд и самолюбив. Он, как ребенок, дорожил чужим мнением. Он призвал все свои силы, стараясь научиться скрывать все то, что, по его тогдашним понятиям, считалось унижительной слабостью. Цель была достигнута; но такая победа над собой обошлась ему дорого. Перед людьми ему действительно удавалось скрывать ощущения нежной души своей; однако ж терзался он ими тем сильнее, чем больше замыкался в самом себе»². Полюбить такой молодой человек может сильно и искренне, поверить в любовь ему значительно труднее. Полагают, что

¹ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 1. С. 430.

² Там же. С. 431.

это «история ревности без причины»¹. Такое суждение вряд ли справедливо. У ревности Сен-Клера причина есть, и причина эта тем более серьезна и основательна, что она — в его характере. Сен-Клер, как верно отмечал Ю. Б. Виппер, «человек искренний, способный, не в пример своему опустошенному светскому окружению, испытать сильное чувство»². Но в нем сильна также ранимость, незащищенность, неуверенность в себе, что неизбежно оборачивается внешним скепсисом и внутренней боязнью раскрыться, довериться, поверить. Он даже как-то охотно верит грязным сплетням о Масиньи и Матильде де Курси, которую любит нежно и трепетно. Было бы ошибкой полагать, что общество сплетничает и клеветает специально для того, чтобы погубить героя. Он кажется этому обществу порой странным, но в этом самом обществе у него есть искренние друзья вроде Альфонса де Темина, от руки которого ему суждено погибнуть. Конечно, это общество в какой-то мере противопоставлено герою, но он этому обществу совсем не противопоставлен, он хорошо в него вписан и сам не прочь иногда поострить и позлословить. Таким был и сам молодой Мериме, судя по его письмам к близким друзьям, особенно к Стендалю и Шарпу. В письме к Женни он позже скажет: «Не стану отрицать, что в определенный период жизни я водил знакомство с очень дурной компанией. Но прежде всего я бывал там из любопытства и всегда чувствовал себя не в своей тарелке. Что же до хорошего общества, оно зачастую казалось мне смертельно скучным» (п. 27). Это ли не позиция героя «Этрусской вазы»? Да и так ли уж бездушно и опустошено так называемое светское общество? Это стало общим местом для пышно расцветшей в первой половине XIX столетия «светской» повести и романа. Но почти все герои подобных произведений непременно являются исключением из общего правила: они «духовны», полны глубокой внутренней жизни. Таковы же обычно и их друзья, да и их возлюбленные. Так что «бездушные» света стало, скорее всего, не столько литературным, сколько литературоведческим штампом.

Трагедия Сен-Клера — это трагедия одинокой души, замкнувшейся в самой себе, это трагедия ревности, старательно ищущей себе пищу. Одна любовь рождает чувство безмятежного счастья, другая — вечную тревогу, боязнь обмануться и — как раз из-за этой боязни — неудержимое стремление оказаться обманутым, вернее, избежать обмана, предугадав, предвосхитив его. Сен-Клер полюбил в Матильде не просто хорошенькую женщину, а женщину, которая захотела стать

¹ *Фрестье Ж.* Указ. соч. С. 41.

² *Виппер Ю.* Указ. соч. С. 14—15.

ему близкой, ибо имела для этого все основания. Если угодно, герой и героиня «Этрусской вазы» также совершают «двойную ошибку»: он слишком дает волю своей ревности, оказывается слишком недоверчивым и подозрительным, не поверив в беспредельную искренность своей возлюбленной, она же не до конца (или слишком поздно) понимает всю тонкость и ранимость его души.

Новелла «Двойная ошибка» создана в период самого начала знакомства с Женни Дакен. Автобиографический элемент здесь просматривается в меньшей степени, и исследователи на нем не настаивают. Однако и здесь отразился личный опыт Мериме, его размышления о любви и о счастье.

Полагают, что новелла несколько растянута¹, но длинноты не сделали ее маленьким романом. Между тем новелла построена с изумительным мастерством, вполне в духе Мериме. Первая ее половина посвящена ухаживаниям за Жюли Шатофора и страданиям молодой женщины из-за грубости, холодности и скандальных измен мужа. Мериме исподволь готовит читателя к тому, что Жюли вот-вот ответит на чувство Шатофора. Однако писатель и в этом случае умело мистифицирует читателя, слегка подсмеивается над ним, ибо сюжет неожиданно делает крутой поворот. Падение Жюли происходит, но его виновником оказывается совсем не Шатофор. Ухаживания Шатофора обречены на неудачу, так как вполне укладываются в те светские нормы, в которых столь быстро разочаровалась Жюли де Шаверни. «Она была молода, красива и замужем за человеком, который ей не нравился, — пишет Мериме, — вполне понятно, что ее окружало далеко не бескорыстное поклонение. Но, не считая пристрастия матери, женщины очень благоразумной, собственная ее гордость (это был ее недостаток) до сей поры охраняла ее от светских соблазнов. К тому же разочарование, которое постигло ее в замужестве, послужив ей до некоторой степени уроком, притупило в ней способность воспламениться. Она гордилась тем, что в обществе ее жалеют и ставят в пример как образец покорности судьбе. Она была по-своему даже счастлива, так как никого не любила, а муж предоставлял ей полную свободу. Ее кокетство (надо признаться, она все же любила порисоваться тем, что ее муж даже не понимает, каким он обладает сокровищем) было совершенно инстинктивным, как кокетство ребенка. Оно отлично уживалось с пренебрежительной сдержанностью, совсем непохожей на чопорность. Притом она умела быть любезной со всеми,

¹ См.: *Trahard P. La jeunesse de Prosper Mérimée*. Т. 2. Р. 304.

и со всеми одинаково. В ее поведении невозможно было найти ни малейшего повода для злословия»¹.

Тем самым воображение Жюли может поразить лишь человек не то чтобы иного круга, но иного сорта и, главное, иного эмоционального мира. Таким и оказывается Дарси. В годы юности, лет шесть-семь тому назад их связывала своеобразная дружба, вернее сообщничество; они заключили почти молчаливое соглашение поддерживать друг друга и тем самым противостоять светскому злословию. Романа между ними не было, лишь взаимная склонность, которая легко могла бы перерасти в роман. Оба были молоды, красивы, остроумны, язвительны, самолюбивы. Но он был беден, она же — завидная невеста. И тут Дарси неожиданно получил назначение в Константинополь, а в его отсутствие Жюли вышла замуж. Для молодой женщины с ним связаны, таким образом, не воспоминания о былом увлечении, а лишь смутная память о предощущении чувства, о годах юности, которые непременно кажутся счастливыми. И вот когда Жюли и Дарси случайно оказываются в опасной тесноте кареты, эти воспоминания на них нахлыывают — и как раз в соответствующем восприятии — как о счастливейших мгновениях жизни. Оба признались, что чувствуют себя одинокими, а потому — несчастными. Оба подумали, что мечтают о подлинной любви. Жюли показалось, что она действительно влюблена, Дарси же был сильно, слишком сильно, взволнован. В этом была первая ошибка каждого из них.

Известна последняя фраза новеллы (отсутствовавшая, между прочим, в первом издании): «Эти две души, не понявшие одна другую, были, может быть, созданы друг для друга»². Она вызвала немало споров, ибо не вполне проясняет смысл «Двойной ошибки». Так что же помешало героям понять друг друга? Помешал, конечно, не некий «эгоизм», о котором подчас пишут. Во многом помешали царившие в обществе отношения между людьми, и поэтому вполне прав Ю. Б. Виппер, когда отмечает, что «исток зла, уродующего жизнь хороших по своим задаткам людей и мешающего им достичь счастья, коренятся в самой природе господствующего общества»³. А как же иначе? Характеры героев сформированы их средой, вот почему в Жюли так много светского кокетства. Впрочем, вспомним суждение самого Мериме об этой новелле, высказанное много позже (и как всегда, очень самокритичное). Весной 1864 г. он писал одной из знакомых: «Бывают

¹ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 7.

² Там же. С. 67.

³ Виппер Ю. Указ. соч. С. 15.

кокетки, которые действительно любят. Что же происходит в их сознании? Когда-то я попытался затронуть этот вопрос, но потерпел полное фиаско, ибо ничего не понимаю в женщинах»¹. Это, конечно, типичная для Мериме рисовка: в женщинах, в их характерах и чувствах он разбирался прекрасно. Жюли де Шаверни и Дарси — характеры индивидуализированные, их детерминированность общественной средой весьма относительна. Влияние общества, тем самым, ложится как бы на различный субстрат. Жюли и Дарси в общем оба плывут по течению, не стараются бороться с обстоятельствами. И в этом тоже их ошибка. Но главное — в характерах обоих в очень сильной степени дает о себе знать скептическое отношение к жизни, человеческим чувствам, в конце концов — неверие в подлинную любовь и счастье.

«Он был слегка мизантроп, обладал едким умом»². Это Мериме о Дарси. «Похож на свои сочинения: холоден, тонок, изящен, с сильно развитым чувством красоты и меры и с совершенным отсутствием не только какой-нибудь веры, но даже энтузиазма»³. Это молодой Тургенев о стареющем Мериме. К тому времени (февраль 1857 г.) французский писатель уже завершил лепку своего человеческого образа; в пору написания «Двойной ошибки» он был в самом начале этой работы. Но направление ее определилось давно. И тут перед нами несомненная человеческая трагедия. Открытый для любви и дружбы, Мериме с каждым прожитым годом все более разуверялся в них (и все-таки их неустанно искал), замыкался в себе, погружался в спасительный скепсис.

Об этом писали все, кто его знал или хотел понять. И. С. Тургенев: «Под наружным равнодушием и холодом он скрывал самое любящее сердце; друзьям своим он был неизменно предан до конца; в несчастье он еще сильнее прилеплялся к ним, даже когда это несчастье было не совсем незаслуженное (...) В нем с годами все более и более развивалось то полунасмешливое, полусочувственное, в сущности, глубоко гуманное воззрение на жизнь, которое свойственно скептическим, но добрым умам, тщательно и постоянно изучавшим людские нравы, их слабости и страсти»⁴. Ипполит Тэн: «В нем как бы жило два человека: один, живший в свете, сполна расплачивался за взятые на себя обязательства и сообразовывался с принятыми там условностями; другой, держащийся в стороне или даже над первым, с насмешливым видом и

¹ *Mérimée P. Correspondence générale...* Toulouse, 1958. Т. 12. Р. 93.

² *Мериме П. Собр. соч.:* В 6 т. Т. 2. С. 27.

³ *Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем:* В 28 т. Письма. М.; Л., 1961. Т. 3. С. 97.

⁴ Там же. Сочинения. Т. 14. С. 212—213.

покорностью судьбе взирал окрест себя»¹. Анато́ль Франс: «Под маской холодного цинизма скрываются черты нежные и строгие, которых, однако, никто не видел. Застенчивый и гордый по природе, Мери́ме рано замкнулся в самом себе и еще в юности приобрел тот сухой и иронический облик, который сохранил на всю жизнь. Сен-Клер из “Этрусской вазы” — это он сам»².

Чувство одиночества преследовало Мери́ме долгие годы; им окрашены и его произведения, и, естественно, его письма. «Жениться мне уже поздно, — пишет он в 1855 г. одной из знакомых, — но мне хотелось бы найти какую-нибудь маленькую девочку и воспитывать ее. Мне не раз приходила мысль купить такого ребенка у цыганки, ибо, даже если мое воспитание и не принесло бы хороших плодов, я все же не сделал бы маленькое существо еще несчастнее. Что вы на это скажете? И как бы раздобыть такую девочку? Беда в том, что цыганки очень уж черны и что волосы у них, как конская грива. И почему только нет у вас какой-нибудь золотоволосой девчурки, которую вы могли бы мне уступить?»³ Эта тема возникает и в других письмах. Так, в сентябре 1857 г. он признается г-же де Монтихо: «Мне кажется, что в жизни можно заниматься двумя вещами. Первая состоит в том, чтобы, если это возможно, избегать совершать глупости. Вторая же заключается в том, чтобы насколько возможно философски относиться к последствиям, коль скоро глупости наделаны. Вы знаете, как я провел лучшую часть своей жизни. Возможно, все это были глупости в духе пошлого романа. Но роман этот имел для меня довольно печальную развязку. Все мои ухищрения, все мои планы на будущее, правда, достаточно туманное, рухнули. У меня нет ни храбрости, ни сил на то, чтобы строить новые планы. Единственное преимущество, которое я смог бы теперь найти в женитьбе, это немного нежности во время болезни и особенно в тот весьма неприятный момент, когда надо будет отправляться в иной мир. Подходя к этому эгоистически, такое преимущество стоило бы обдумать. Но с другой стороны, все это ужасно — и ответственность перед женщиной, и заботы о ней, и то будущее, на которое ее обрекаешь. Как-то у меня был кот, и я очень любил с ним играть. Но когда у него появлялось желание навестить кошек на крыше или мышей в погребе, я задавал себе вопрос, могу ли я удерживать его около себя ради своего собственного удовольствия. И точно такой же вопрос задавал бы я себе, и с еще большими угрызене-

¹ Taine H. Prosper Mérimée // Mérimée P. Lettres à une inconnue. T. 1. P. VII.

² Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 110.

³ Mérimée P. Correspondence générale... Toulouse, 1953. Т. 7. P. 442.

ниями совести, относительно женщины. Будь я уверен, что оставлю после себя что-то путное, я бы предпочел иметь девочку, которую я бы постарался воспитать очень хорошо. Но ведь это весьма сомнительная лотерея. Я думаю, что самое лучшее, это привыкнуть жить, как живет дерево, и этому покориться»¹.

Как многие замкнутые и самолюбивые люди, Мериме мог быть поразительно откровенным, и это бывала откровенность подлинная и искренняя, но — до определенных пределов. Мериме не боялся раскрыться — в разговорах или письмах, — так как знал, что положенной им самим черты он не перейдет, что самое сокровенное все равно останется в глубине его души. Это надо помнить, читая его переписку.

В момент знакомства с Женни Дакен в нем еще боролись романтические порывы юности с трезвостью зрелых лет. Но те ранимость и неверие в любовь и счастье, чем были отмечены характеры Сен-Клера и Дарси, все более овладевали его сердцем. И общение с Женни, влюбленность в нее и последующая дружба с нею приносили, конечно, удовлетворение и радость, но с годами способствовали развитию чувства одиночества, которое Мериме болезненно переживал при всей светскости, при всей открытости его жизни.

4

О письмах Мериме к его «незнакомке», о том, насколько можно (точнее, нельзя) им верить, с большой убежденностью, но очень неверно сказал в свое время П. В. Анненков. «Людям, занимающимся составлением характеристик замечательных современников на основании таких, по-видимому, несомненных документов, как подлинные письма, — писал он в воспоминаниях о Тургеневе, — можно только рекомендовать большую осторожность при выводах, к каким документы эти дают повод. В иностранных литературах мы имеем многочисленные примеры, к каким ложным заключениям приводят даже любопытные, а особенно весьма пикантные издания, опубликованные вскоре после смерти замечательных личностей и содержащие их интимную и душевную переписку! (См. *Lettres de Mérimée à une inconnue*, переписку Варнгагена ф. Энзе с Алекс. Гумбольдтом, изданную г-жой Ассинг, и проч., проч.) Каждая переписка заключает в себе столько случайных настроений автора, столько желания сказать *более* того, что находилось в мысли и чувстве ее автора, что часто приговоры ее о лю-

¹ Ibid. Т. 8. Р. 375—376.

дях и вещах противоречат действительному их значению. Издателю необходимо знать сущность коренных нравственных основ писателя, чтоб исправлять мимолетные увлечения его пера и не давать им смысла общественных обличений, чистосердечных откровений¹.

Отдельное суждение, одна фраза в письме, передающие мимолетное настроение пишущего, могут, конечно, быть случайными (да и то не всегда). Но письма в целом, бесспорно, воссоздают облик их автора, его взаимоотношения с адресатом. Так было и с письмами Мериме к Женни Дакен.

Первые двенадцать писем написаны до встречи, все в 1832 г. Все это пока еще откровенная игра, увлекательный флирт. Мериме в этих письмах явно рисуется, поучает, хочет выглядеть многоопытным и во всем разочаровавшимся. Уже тут появляется мотив старости (это в двадцать-то девять лет!), явно неискренний: «Я уже старик и к красоте почти бесчувствен» (п. 6). Он играет в одиночество, показывая, однако, что это игра. И вот это было двойной мистификацией: Мериме был действительно одинок и от этого страдал. Но еще точнее, думал, что одинок, и хотел от этого страдать. И с первых писем, естественно, разговор о любви. А иначе зачем же знакомиться? Но разговор не без осторожности, не без оговорок, видимо, чтобы не спугнуть добычу: «Я люблю Вас, как четырнадцатилетнюю племянницу, которая отдана мне на воспитание» (п. 4). Или даже так: «Влюбиться в Вас я не стану. Несколькими годами раньше такое могло бы еще случиться, ныне же я слишком *стар* и слишком был несчастлив. Влюбиться я бы уже не мог, ибо фантазии мои привели меня к немалым *desenganos* <разочарованиям> в любви» (п. 5). Как это знакомо и как это банально: твердить о старости, об избытке горького жизненного опыта, о невозможности любить! Не хватает только рассуждений о возможном взаимном разочаровании. Впрочем, есть и это — в 12-м письме.

Совершенно условны, наигранны в этих первых письмах самохарактеристики Мериме: «скромность — наивысшая моя добродетель» (п. 1); «слабость Ваша и склонность к ревности — достоинства у женщин, но недостатки у мужчин. Мне же присущи обе эти черты» (п. 3); «Вам известно, что я уродлив, чрезвычайно капризен, вечно рассеян, люблю подразнить и бываю совершенно несносен, когда дурно себя чувствую» (п. 6) и т. д.

А вот нотки искренние, хотя и они не знающему Мериме могут показаться наигранными: «для меня не было бы блага выше, нежели иметь человека, которому я мог бы поведать все мысли мои — и про-

¹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 466.

шлые, и нынешние» (п. 3); «быть может, Вы приобретете истинного друга, а я, быть может, найду в Вас то, что давно уже ищу, — женщину, в которую я не влюблен, но к которой могу питать доверие» (п. 5); «я и не хочу влюбляться, я хочу лишь иметь друга-женщину» (п. 6); «я предлагаю Вам добрую дружбу, которая, как я надеюсь, станет когда-нибудь нужна нам обоим» (п. 12).

В последнем письме, предшествующем свиданию (оно датировано 10 декабря), утверждает со всей непреложностью: «Мы никогда не полюбим друг друга плотской любовью. Я имею в виду Вас и себя. Само начало знакомства нашего уберегает нас от этого. Оно ведь куда как романтично» (п. 12).

А как произошло в действительности? Мы можем только догадываться. Письма на этот счет очень молчаливы. В них немало загадочного. В самом деле: что же произошло после свидания в Булони, когда писатель был так очарован, так увлечен? После встречи наступает долгое, более чем полугодовое молчание. К 1834 г. относятся всего четыре письма, заполненные в основном описанием его инспекционных поездок (они посланы из Аваллона, Авиньона, Тулона и Перпиньяна). А затем — огромная пауза, растянувшаяся более чем на шесть лет — до декабря 1840 г. Как объяснить столь долгое молчание? Ну, во-первых, на эти годы приходится начало любовной связи Мериме с Валентиной Делессер, как всякое подобное начало, по-видимому, счастливое. Во-вторых, почему бы Женни не изъять, не утаить какие-то письма? Но второе маловероятно: подлинный любовный всплеск в их отношениях явно приходится на 1842—1844 гг., когда акции Валентины заметно падают. Но до этого был опять более чем годовой перерыв в переписке.

В 1842 г. Мериме послал Женни Дакен 20 писем, а в 1843 — 47! В 1844 г. наступает некоторый спад: к этому году относятся уже всего 16 писем, и распределяются они довольно неравномерно — с апреля до августа опять загадочное молчание.

Самые взволнованные, самые искренние письма — это те, что бывали написаны в момент напряженных общений, постоянных прогулок и встреч, когда письма продолжали устные разговоры и досказывали то, что не было сказано с глазу на глаз. Теперь перед нами уже не банальный флирт, не стандартная любовная игра, а «поединок роковой», напряженный и подчас окрашивающийся в трагические тона. В письмах этих трех лет много упреков Мериме Женни Дакен — в холодности, невнимательности к нему, в том, что она ему не доверяет, не хочет перед ним раскрыться со всей той искренностью и просто-

той, каких он заслуживает: «Мне любопытно было бы знать, — пишет он в 1842 г., — как Вы ко мне относитесь, да только могу ли я о том узнать? Вы никогда не выскажете мне ни всего хорошего, ни всего дурного, что Вы обо мне думаете» (п. 23). Он часто упрекает Женни в том, что она недостаточно ценит его любовь, не пытается его понять, узнать поближе. И поэтому все время звучит тема разрыва, неизбежного, неотвратимого. Но рядом — тема торжествующей любви, взаимной, разделенной. Например: «Как собираетесь Вы вести спор на предложенную Вами тему: “Кто любит сильнее?”» (п. 83). Или: «Начиная нашу переписку, мы щеголяли остроумием, а чем мы занялись потом?» (п. 28). Или еще: «Разве столь необыкновенное чувство сродства, какое иной раз мы испытываем, какое нынче утром, например, увело нас туда, куда идти нам было вовсе и ни к чему, не обладает властью, более сладостной и могучей, чем та власть, которую может дать Вам сатанинская Ваша гордыня?» (п. 90).

В эти годы Мериме несомненно стал в какой-то момент любовником Женни Дакен. И хотя при публикации писем из них, видимо, старательно убирались все намеки, которые могли бы скомпрометировать возлюбленную писателя, сделано это было не очень аккуратно: кое-что все же осталось. Как иначе понять такое, например, восклицание-вопрос в письме 1856 г.: «Неужели правда он был, тот странный вечер в Версале, а после такое же странное утро?» (п. 169)? Или как истолковать такие, скажем, многозначительные упреки: «Вы всегда боитесь первых порывов; неужто Вы не видите, что только они чего-то стоят, только они поистине счастливы?!» (п. 53); «Вы желаете, чтобы я превратился в статую, я же, напротив, хочу, чтобы Вы не были ею» (п. 77). Во многих письмах мы находим отголоски недавних свиданий. Как правило, это бывали совместные прогулки в окрестностях Парижа (у Женни к тому времени уже была парижская квартирка), и нередко Мериме вспоминает, что они зашли совсем «не туда». Надо ли это понимать исключительно топографически?

Верный показатель сильного увлечения — это просьбы о встрече сразу же после очередного свидания, это упреки в том, что свидания редки и непродолжительны; например: «Вы обходитесь со мною так, как с нами обходится солнце, показываясь на небе не чаще раза в месяц» (п. 86). Судя по письмам, они часто ссорятся, но эти размолвки также являются верным показателем взаимной любви, хотя Мериме находит этому другое объяснение: «Не ссориться нам невозможно. Слишком мы разные» (п. 78). Об этом же говорят упреки в том, что Женни не старается его понять, хотя в действительности, видимо, было

как раз наоборот. Вообще этот мотив непонимания, любви-отталкивания, носящий, бесспорно, ярко выраженный компенсаторный характер, говорит о силе и глубине чувства. А разговоры о том, что разлука неизбежна, хотя их и тянет неудержимо друг к другу, говорит как раз о настоящей влюбленности и о том, что чувство это находит ответ.

Именно в эти годы Мериме мог бы воскликнуть вслед за своим героем Сен-Клером: «Наконец-то встретил я сердце, которое меня понял!.. Да, я встретил свой идеал, приобрел в одно и то же время и друга и обожаемую женщину»¹. Надо только принимать во внимание, что ему уже за сорок, а ей за тридцать, и безумства молодости уже позади. П. Леон полагал, что любовники оттолкнули друг друга свойственной каждому из них холодностью². Думается, это неверно. Просто в зрелые годы любят не так, как в юности, — быть может, трепетнее и глубже, но более спокойно, по крайней мере плотские утехы не играют теперь основополагающей роли. В подлинной любви их значение не перво-степенное. Поэтому на первый план выдвигаются нежность, доверие, взаимопонимание. И это спокойное, умиротворенное чувство длится долго, поэтому-то еще в марте 1848 г. Мериме напишет: «Я люблю Вас с каждым днем, по-моему, все сильнее, и мне очень хотелось бы, чтобы у Вас достало мужества сказать мне то же самое» (п. 124).

В письмах этих трех лет, которые были временем их наибольшей близости, есть некий внутренний нерв, есть скрытая напряженность, непредсказуемость дальнейшего развития их романа, т. е. есть увлекательный сюжет. И вот что поразительно: в эти годы Мериме продолжал, видимо, поддерживать интимные отношения с Валентиной Делессер. Как мы уже говорили, их переписка не сохранилась. Но беремся утверждать, что в 1842—1844 гг. в этом романе Мериме наступил если и не перерыв, то определенный спад. Их связь стала привычной, а потому уже не волновала так, как прежде. Чувство к Валентине вспыхивало вновь с необычайной силой в пору их разрыва или тогда, когда на горизонте появлялся новый вздыхатель. Сначала им был Шарль де Ремюза, а затем Максим Дю Кан (все в свое время известные литераторы). Ухаживания первого Валентина принимает уже в 1845 г., и Мериме всерьез тревожился из-за такого легкомыслия своей светской любовницы (их связь не была, видимо, ни от кого секретом), вот, возможно, почему он несколько охладел в этот момент к Женни: в 1845 г. он написал ей всего пять писем.

¹ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 434.

² См.: Leon P. Mérimée et son temps. P. 454.

Отношения с Женни и с Валентиной разительно отличались друг от друга. Валентина Делессер (1806—1894) была красива (судя хотя бы по известному портрету Ораса Верне), принадлежала к титулованной знати, числилась не только любительницей литературы, но и входила в клуб библиофилов, держала модный салон в Пасси, на той же улице, где одно время жил Бальзак. Их связь с Мери́ме была как бы официальной, вот почему писатель упоминает Валентину в своих письмах близким друзьям, в частности, принцессе Юлии или г-же де Монтихо. Мери́ме поддерживал дружеские связи с братом Валентины Леоном де Лабордом (1807—1869), принимал живое участие в воспитании и в жизненной карьере ее сына Эдуарда Делессера. Совсем иначе было в отношениях с Женни. Эта связь была тайной. Кроме известных писем к Стендалю и Шарпу, Мери́ме не упоминает эту свою возлюбленную никогда. Видимо, Мери́ме не только оберегал «честное имя» Женни, которая так никогда и не вступила в брак, но и не хотел, чтобы об их связи стало известно, вероятно — прежде всего Валентине. Вот почему, встречая Женни в обществе ее знакомых на прогулке, в музее, театре, он никогда не подавал вида, что они знают друг друга. Это была дружба-любовь, какая-то духовная близость, очарование которой заключалось в том числе и в том покрове тайны, каким все это было окутано. Такой близости, наверное, не было с Валентиной — там все было открыто, — и вот этой уединенностью своего чувства Мери́ме очень дорожил, всячески оберегая его от чужих глаз. Вот почему у них не было общего «круга» — общих знакомых и друзей, с которыми можно было бы обсуждать их отношения. Мери́ме писал Женни о многих — Стендале, Шарпе, Паницци, Эллисе, о литераторах и политиках, но о них Женни узнавала лишь от Мери́ме, видимо, ни с кем из них знакома она не была.

Как уживалась в сердце Мери́ме любовь к двум женщинам? На первых порах, видимо, эти связи находились, как это принято теперь говорить, в «дополнительном распределении»: с новой силой разгоралась одна — затухала другая. Так, в 1835—1841 гг. Мери́ме переживал бурное увлечение Валентиной (16 февраля 1836 г. они стали близки, и затем многие годы по-своему отмечали этот день). Вспышка любви к Женни, как уже говорилось, приходится на 1842—1844 гг. В это время отношения с Валентиной, конечно, не прерывались, но носили, пожалуй, более спокойный, так сказать, привычный характер. В 1845 г. Мери́ме встревожен начавшейся осадой, которую повел Ремюза, и несколько охладел к Женни, вернее, ему было не до нее. На 1848 г., очевидно, приходится новый прилив любви к «незнакомке», возможно, последний. Затем устанавливаются отношения стабильные, ровные, дружеские. Мери́ме живет

воспоминаниями о былой любви, и это его вполне удовлетворяет. Так, поздравляя Женни с новым 1866 г., он вспоминает «старые добрые времена, когда мы были так счастливы, совершая наши прогулки» (п. 287).

Но есть и другая сторона медали. Мериме был любвеобилен, и чувство любви могло приобретать у него самые разные формы. Он любил Женни совсем не так, как любил Валентину. Эти два чувства затрагивали совсем разные уголки его разума и сердца, не мешая друг другу. П. Леон, используя стендалевские формулировки, назвал чувство к Женни «любовью-влечением» (*amour-gout*), а чувство к Валентине «любовью-страстью» (*amour-passion*)¹. Подмечено верно. Таким образом, каждое из чувств удовлетворяло соответствовавшую ему потребность души. Любя обеих, Мериме не думал, что изменяет и той и другой, что ведет себя безнравственно. И как это ни парадоксально, так оно и было в действительности. А в конце жизни у него появилась еще одна любовь, которую П. Леон назвал «любовью-пристанищем» (*amour-refuge*), — к Фанни Лагден, ученице его матери, ставшей до последних дней его экономкой и заменившей ему всех остальных женщин. Но тогда с Валентиной все уже было кончено, а с Женни отношения сделались чисто дружескими.

Вернемся, однако, к тем годам, когда в их сердцах бушевала неподдельная страсть.

Мериме писал Женни о неизбежности разрыва, о взаимном непонимании тогда, когда их любовь была как раз взаимной, когда разрыва он в действительности не хотел. Вполне вероятно, что он писал о разрыве лишь для того, чтобы услышать в ответ, что его не ищут, что он невозможен. Можно допустить также, что все эти его разговоры о разрыве были вызваны боязнью разрыва, боязнью, что его опередят и ему самому предложат расстаться. И Мериме, и Женни не совершили роковой ошибки, столь свойственной любовникам, — они не пошли на разрыв. Думается, в этом заслуга «незнакомки», проявление подлинности ее чувства, тонкости ее души и терпимости ее характера. Итак, они не порвали, когда «любовь-влечение» уже прошла, и остались друзьями до конца дней.

Однажды, в пору бурного романа, он написал ей: «Возможно, состарившись, мы с радостью встретимся вновь» (п. 77). Такая встреча после долгого перерыва — не состоялась, ибо просто такого перерыва не было. Они переписывались постоянно, общение продолжалось, но встреч действительно стало значительно меньше, бывало, они не виделись годами. И это их вполне удовлетворяло. Не приходится удивляться, что после 1848 г. характер писем Мериме меняется. Они утрачива-

¹ См.: Ibid. P. 450.

ют литературность, т. е. уже не отражают хитросплетения любовного чувства, изменчивого и ломкого, из них уходит элемент игры, «рокового поединка», и они наполняются литературой: Мериме начинает писать значительно больше о прочитанных книгах, рассказывает о своих литературных начинаниях.

Но еще больше пишет он о политике, о тех событиях, свидетелем которых он был или приближение которых предчувствовал (например, войну с Германией). И здесь он бывает то детски наивен, то поразительно прозорлив. Сенатор, постоянно бывающий при дворе, часто гостящий в загородных императорских резиденциях (Сен-Клу, Фонтенбло, Компьень, Биарриц), он хотел бы любить императорскую семью (и он искренне был привязан к императрице Евгении, которую знал с детства), но относительно Наполеона III иллюзий не строит, хотя старается выбирать выражения, когда пишет о нем. И не может сдерживать всей присущей ему язвительности, когда описывает двор, его нравы, окружающее его общество. К концу жизни Мериме, бесспорно, разочаровался в режиме империи, но не видел в общественной жизни никакой серьезной ему альтернативы. Он сочувствует революционным процессам, происходящим в Италии (об этом он особенно много пишет в 1859—1861 гг.), ибо хотел бы «воочию увидеть прекрасное зрелище — пробуждение поработанного народа» (п. 194), но не может полностью сочувствовать гарибальдийцам, видя в них опасных мятежников, и трезво оценить вмешательство Франции в итальянские дела.

Об этом следует сказать несколько подробнее. Как известно, объединение Италии началось с австро-итало-французской войны 1859 г. В известной мере ее развязал глава правительства Сардинского королевства К. Кавур, заручившийся поддержкой Наполеона III. Отголосками этой войны стала серия восстаний в итальянских государствах. Франко-итальянские войска делали заметные успехи и теснили австрийцев. Но французскому императору не было нужно новое сильное государство у своих юго-восточных границ, и Наполеон III пошел на заключение сепаратного перемирия с Францем-Иосифом, в результате чего лишь Ломбардия присоединилась к Сардинскому королевству, Венеция же осталась под австрийским владычеством, а в Парме, Модене, Тоскане восстания были подавлены и у власти удержались прежние государи. Однако в сентябре 1859 г. там вспыхнули новые восстания, что привело к присоединению герцогств Моденского и Пармского и великого герцогства Тосканского к Сардинии уже в 1860 г. (тогда же в виде компенсации за невмешательство Франция получила Савойю и Ниццу). В 1860 г. в результате похода «тысячи» Гарибальди к Сардинии присоединились зем-

ли Королевства обеих Сицилии, а также Романья. В 1861 г. было образовано Итальянское королевство во главе с Виктором-Эммануилом, который был провозглашен королем 17 марта 1861 г. Отряды Гарибальди, столь доблестно освободившие Южную Италию от власти сицилийских Бурбонов, пытались овладеть Римом, вторгнувшись в папскую область, но им воспрепятствовали итальянские королевские войска при дипломатической, а затем и военной поддержке Наполеона III. В Рим были введены французские воинские части. Новая попытка Гарибальди захватить Рим, предпринятая в 1867 г., закончилась его поражением в битве при Ментане (3 ноября) от превосходящих сил папских и французских войск. Если Венеция была освобождена от австрийского ига в результате австро-итальянской войны 1866 г., то Рим вошел в состав Итальянского королевства лишь после того, как оттуда были выведены французские войска (1870). Мериме был заинтересованным свидетелем всех этих событий и много писал об этом Женни Дакен.

Но писал он, конечно, не только о политике, хотя она вообще занимала значительное место в его переписке второй половины 50-х и особенно 60-х годов. В одном из писем к «незнакомке» он признался: «Вы же знаете, что все, относящееся к истории человечества, представляет для меня громаднейший интерес» (п. 227). Правильнее было бы сказать: «истории человечества и его культуры». Перечислить все то, что Мериме написал Женни об архитектуре, живописи, истории, филологии, литературе, обычаях и нравах разных народов, о музеях и красивейших уголках природы, значило бы пересказать чуть ли не все эти письма. Бывая в путешествиях, он описывал ей достопримечательности, которые видел; когда она собиралась в дорогу, он советовал ей, что надо непременно посмотреть. Но вот что интересно отметить: с годами писатель все меньше в меньше интересуется современной ему литературой. К отечественной поэзии он всегда был по меньшей мере холоден: «К стихам французским, — писал он в 1842 г., — я испытываю отвращение» (п. 38). На этом фоне обращает на себя внимание его многолетнее увлечение Пушкиным, о чем он также пишет «незнакомке». Что касается прозы, то он явно отдает предпочтение Тургеневу, признаваясь: «Что же до романов, я не читаю их более» (п. 274). Это было, конечно, не так: романы он читал, но они его, как правило, разочаровывали, как, например, «Саламбо» Флобера (см. п. 259).

Всегда очень сдержанный по этой части, он все же пишет Женни о своих литературных занятиях, рассказывает о работе над «Локисом» и другими поздними новеллами. Но в общем здесь перед нами еще одна трагедия, на этот раз творческая. В одном из ранних писем к

Женни Мериме призвался: «Род занятий, который я избрал себе, — один из самых изнурительных» (п. 14). Это сказано о деятельности инспектора исторических памятников, и деятельность на этом посту действительно отнимала у Мериме много времени и сил. Писал же он легко и быстро. Но творческое вдохновение уходило на другое. В 1860 г. он пишет: «Порой мне хочется успеть перед смертью написать роман, однако ж то мужество меня покидает, то — когда вдруг появляются творческие силы — меня принуждают исполнять дурацкие административные обязанности» (п. 219).

Мешало, однако, не только это. В последние десятилетия жизни у Мериме появилось два очень сильных увлечения, тесно между собою связанные, — русская история и русская литература. Усиленные занятия и тем и другим также нашли отражение в его письмах.

И последнее. Мериме очень много в последние годы пишет о климате, о погоде. Это вплетает довольно комичную мелодию в его письма к «незнакомке». Но тут не было ничего смешного. Он страдал тяжелой астмой, перешедшей со временем в пневмосклероз, что причиняло ему немало мучений. Он рассказывает Женни о визитах к врачам, принимаемых лекарствах и врачебных процедурах. Если в самом начале их знакомства, рисуясь и кокетничая, он называл себя «стариком», то теперь он реально ощущает стремительное приближение старости. В 1859 г. он признается: «Временами мне кажется, что я саженными шагами приближаюсь к собственному памятнику. Мысль эта порой становится неотвязной, и я очень желал бы от нее избавиться» (п. 201). И сколько неподдельной печали в такой короткой реплике, завершающей одно из писем: «Как, однако, грустно стареть!» (п. 210).

5

Мы мало знаем о том, как и почему Женни Дакен решила издать эта драгоценные письма. Они увидели свет в конце ноября 1873 г. у парижского издателя Мишеля Леви, который предпринял публикацию и других книг Мериме, в том числе сборника «Последние новеллы» (1873). Посредником между издателем и Женни Дакен выступил известный в свое время художник-ориенталист Фарамон Бланшар (1805—1873), с которым Мериме познакомился в начале 1861 г. и о котором тогда же написал Женни (см. п. 235). Предисловие к двум томам «Писем к незнакомке» написал Ипполит Тэн, немного знавший писателя в конце его жизни.

Книга вызвала много откликов в печати, в том числе статьи А. де Понмартена¹ и А. Н. Пыпина². Вполне естественно, что помимо литературных достоинств писем Мериме всеобщий интерес привлек вопрос о том, кто же скрывался под именем «незнакомки». Очень скоро это стало известно: уже 1 января 1874 г. газета «Ла Пресс» сообщила, что таинственной «незнакомкой» была Женни Дакен³.

О популярности книги говорят не только ее многочисленные переиздания, но также три следующих примечательных факта. Во-первых, уже в 1874 г. в Лондоне вышел ее английский перевод (P. Mérimée's Letters to an Incognita). Во-вторых, также в 1874 г. в Париже были опубликованы явно подложные «Письма незнакомки»⁴, переизданные в 1889 г.⁵, — довольно ловкая подделка, авторство которой так и не было установлено; А. Лефевр убедительно доказал неподлинность этих писем⁶. Наконец, в-третьих, в 1875 г. появились «Письма к другой незнакомке»⁷. Их адресатом была Лиза Пшездзецкая, светская знакомая Мериме. Но это было просто собранием писем к определенному лицу, за ними не стояло ни романтического знакомства, ни подлинного любовного чувства, ни многолетних отношений. Вот почему эта публикация, как и многие другие, за нею последовавшие, имеет прежде всего литературный или даже литературоведческий интерес, что отличает ее от «Писем к незнакомке», ставших своеобразным «литературным памятником». Именно этим письмам известный литературный критик начала XX века Эмиль Фаге посвятил статью под недвусмысленным названием «Влюбленный Мериме»⁸. Ведь к «Письмам к незнакомке» можно в полной мере отнести слова Максимилиана Волошина, сказанные о творчестве Мериме в целом: «Страсть Мериме, замкнутая сухостью внешних линий, взвивается на дыбы внутри самой себя»⁹.

¹ См.: *Pontmartin A. de. Lettres à une inconnue // Le Correspondent. 1874. 10 Jan.*

² *Пыпин А. Н. Собственный роман литератора // Вестник Европы. 1874. № 3. С. 170—204.*

³ См.: *Lefèvre A. Op. cit. P. 36.*

⁴ *Lettres de l'inconnue. P.: Lemerre, 1874.*

⁵ *Lettres de l'inconnue: La passion d'un auteur: Réponse à Prosper Mérimée. Paris: Ollendorff, 1889.*

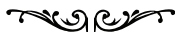
⁶ *Lefèvre A. Op. cit. P. 379—396.*

⁷ *Lettres à une autre inconnue, par Prosper Mérimée: Avantpropos par H. Blaze de Bury. Paris: Michel Lévy, 1875.*

⁸ См.: *Faguet E. Mérimée amoureux // Revue latine. 1904. 25 juin. P. 330—367.*

⁹ *Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 60.*

СЕРВАНТЕС И МЕРИМЕ



Мы жалеем Дон Кихота и восхищаемся им, так как образ его порождает в нас немало мыслей, общих у нас с ним.

Проспер Мериме

1

Два увлечения владели Проспером Мериме на протяжении почти всей его сознательной жизни. Одним из этих увлечений был возникший очень рано — еще в 20-е годы — и год от года растущий интерес к русской литературе, к Пушкину. Другим — постоянный интерес к Испании, к ее литературе, к Сервантесу. Случилось так, что первым печатным произведением Мериме стала серия его статей об испанской драматургии (1824), последним, что вышло из-под пера писателя, была его большая статья «Жизнь и творчество Сервантеса» (1869). Таким образом, этюды по испанистике начинают и завершают творческий путь Мериме, как бы обрамляя его. Это, конечно, совпадение, но совпадение весьма многозначительное.

Русские работы Мериме уже хорошо изучены. Они занимают два тома в незавершенном Полном собрании сочинений писателя, вышедшем под редакцией Пьера Траара и Эдуарда Шампиона¹; им посвящены многочисленные статьи и исследования как французских, так и русских ученых, которые здесь нет нужды перечислять.

«Испанизм» Мериме во всем своем объеме не стал еще предметом обстоятельного исследования. Предполагавшиеся тома, посвященные «испанским этюдам» Мериме, в Полном собрании сочинений так и не

¹ Mérimée. Études de littérature russe. Texte établi et annoté avec une introduction par Henri Mongault. 2 vol. Paris, 1931.

были выпущены. Большинство работ писателя на испанские темы либо не переизданы¹, либо не поставлены в связь с его остальными работами, так или иначе касающимися Испании². Испанистические увлечения Мериме не сопоставлены с аналогичными интересами его современников, как таких близких ему по духу, как Стендаль, так и таких далеких, как Виктор Гюго или Шатобриан.

Интерес к Испании, запечатлевшийся в столь большом количестве произведений Мериме, не мог, однако, не привлечь пристального внимания ученых. К этой теме постоянно возвращается Пьер Траар в своем содержательном и исключительно подробном очерке жизни и творчества Мериме³. Э. Мартиненш освещает этот вопрос несколько с другой стороны, останавливаясь лишь на произведениях Мериме, написанных в испанском духе, прежде всего на «Театре Клары Гасуль»⁴.

В настоящее время, после опубликования Пьером Жоссераном 429 писем Мериме к графине Монтихо⁵ и особенно после завершения Морисом Партюрье семнадцатитомного издания переписки писателя⁶, его испанские увлечения могут быть прослежены более подробно и точно, чем прежде. Их изучение имеет двоякий смысл. Во-первых, это расширит наше представление о мировой славе Сервантеса, о воздействии испанской литературы на литературу Франции, во-вторых, прояснит творческую историю многих важнейших произведений Мериме.

Настоящая статья — лишь первый опыт в этой области. Испанская литература, как это видно из заглавия работы, ограничивается нами творчеством Сервантеса. Вопрос о воздействии произведений великого испанского писателя на литературу Франции в первой половине XIX в.,

¹ Статьи Мериме «Об испанской литературе» (1851) и «Жизнь и творчество Сервантеса» (1869) впервые прокомментированы нами в т. 5 Собрания сочинений Мериме (М., 1963). Серия статей писателя «Драматическое искусство в Испании» (1824) перепечатана вместе с «Театром Клары Гасуль» в соответствующем томе издания Траара—Шампиона (*Mérimée P. Premiers essais* (1823—1824). *Théâtre de Clara Gazul* (1825—1830). Texte établi et annoté par Pierre Trahard. Paris, 1927. P. 11—31), что говорит о нечеткости композиционных принципов этого издания.

² См., напр., предисловие в кн.: *Mérimée P. Histoire de Don Pédre I^{er}, roi de Castille*. Introduction et notes de Gabriel Laplane. Paris, 1961.

³ *Trahard P. La jeunesse de Prosper Mérimée*. T. 1—2. Paris, 1925; *Prosper Mérimée de 1834 à 1853*. Paris, 1928; *La vieillesse de Prosper Mérimée*. Paris, 1930.

⁴ *Martinenche E. L'Espagne et le romantisme français*. Paris, 1922.

⁵ *Mérimée P. Lettres à la comtesse de Monticho*. Paris, 1930.

⁶ *Mérimée P. Correspondence générale, établie et annotée par Maurice Parturier*. Paris; Toulouse. 1941—1964. 17 v.

уже получивший некоторое освещение в научной печати, нами не рассматривается, ибо это увело бы слишком далеко от интересующей нас узкой темы. Наша задача — лишь выявить основные моменты соприкосновения Мериме с книгами Сервантеса и показать, как эти творческие контакты отразились в произведениях французского писателя.

2

Литература Испании сыграла в формировании французской культуры весьма заметную роль. Причем на разных этапах развития культуры Франции воздействие Испании то ослаблялось, то усиливалось, и литература Иберийского полуострова воспринималась своим северным соседом не целиком, а каждый раз разными элементами. Можно выделить два эпицентра, две вершинные точки испанского влияния во Франции (мы оставляем в стороне сложное взаимодействие двух культур в эпоху Средневековья). Одна приходится на XVII столетие, когда испанская драматургия оказала мощное воздействие на развитие французского театра, а испанский роман, и в том числе «Дон Кихот» Сервантеса, — на эволюцию французского реально-бытового романа¹, на становление романа социального², которому предстоял такой могучий расцвет в следующем веке. Другим кульминационным пунктом французской «испаномании» был период романтизма (первая треть XIX в.).

Интерес к Испании во французских литературных кругах в первой трети XIX столетия во многом был связан с двумя военно-политическими столкновениями Франции и Испании: одним — в период наполеоновских войн, другим — полтора десятилетия спустя, когда французский экспедиционный корпус под командованием герцога Ангулемского был двинут через Пиренеи на помощь Фердинанду VII. Маленький отсталый народ показал, что может сделать взрыв патриотизма и стремление к свободе. После наполеоновских экспедиций появилось немало книг и статей, рассказывающих об этих походах и

¹ См.: *Martinenche E.* La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine. Paris, 1900; *Bardon M.* Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle. 2 vol. Paris, 1931. См. также: *Claretie L.* Lesage romancier. Paris, 1890. P. 148—161; *Cazenave J.* Le roman hispano-mauresque en France // *Revue de littérature comparée.* 1925. P. 594—640; *Vazinet F.* Molière, Florian et la littérature espagnole. Paris, 1909; *Strong L.* Bibliography of Franco Spanish Literary Relations. N. Y., 1930 и мн. др.

² Этот вопрос затронут в статье Р. М. Самарина. См.: *Самарин Р. М.* Проблемы реализма в западноевропейских литературах XVII века // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 67—70, 73, 81 и др.

пытавшихся осмыслить неудачу французов и понять подлинный характер этого народа. В ряду этих публикаций всеобщее внимание привлекла статья Шатобриана «Об Испании», напечатанная в «Консерватер» в феврале 1820 г. Развивающая мысль о врожденной религиозности испанцев, эта статья как бы подготавливала карательный поход герцога Ангулемского.

Экспедиция 1823 г. нашла, между прочим, старательного летописца в лице Абея Гюго, брата поэта, выпустившего свое двухтомное описание похода уже в 1824 г.¹ Появились и другие книги, написанные с тех же роялистских позиций.

Уже в 10-е годы в Париже было издано несколько книг, в той или иной мере посвященных испанской литературе. Мимо этих работ не прошел ни один литератор периода романтизма. Вначале эти работы были исключительно переводные. В 1812 г. вышел перевод известной книги немецкого испаниста профессора Геттингенского университета Ф.-А. Бутервека «История испанской литературы». Предисловие к переводу написал Филипп Альбер Стапфер. Этот факт чрезвычайно важен для нашей темы, ибо Филипп Альбер Стапфер был отцом близкого друга молодого Мериме Альбера Стапфера (1802—1892). Мериме познакомился с семьей Стапферов, очевидно, через Стендаля, не позже осени 1822 г.

Стапфер-старший (1766—1840) прожил достаточно долгую жизнь; он был протестантским пастором в Берне, затем крупным общественным деятелем Швейцарской республики, наконец полномочным представителем Швейцарии во Франции. С 1803 г. он удалился от дел и постоянно жил в Париже. В его салоне, одном из многочисленных романтических кружков, бывали многие единомышленники Стендаля — Этьен Делеклюз², О. Сотле, Б. Констан, В. Кузен, Ж.-Ж. Ампер и др. Воспитателем детей Стапфера-старшего был молодой Ф. Гизо³. Стапфер был восторженным поклонником испанской литературы и языка. Совершенно несомненно, что молодой Мериме внимательно прочел книгу немецкого профессора, которую Стапфер десять лет назад снабдил своим предисловием. Едва ли мы ошибемся, если скажем, что Стапфер-старший, вообще атмосфера его салона, оказали известное влияние на развитие испанистических интересов Мериме, в частности его интереса к Сервантесу.

¹ Hugo A. Histoire de la campagne d'Espagne en 1823. Paris, 1824.

² См.: Delécluze E.-J. Souvenirs de soixante années. Paris, 1862. P. 116—123.

³ См.: Pouthas Ch.-H. La Jeunesse de Guizot. Paris, 1936. P. 170—199.

В работе Ф.-А. Бутервека главное внимание было уделено театру, несколько меньшее — рыцарским романам. Хотя ученый немец был явным сторонником классицистической эстетики (он не без сожаления замечает, что образ Дон Кихота создан не по классическим канонам), романтические веяния чувствуются и в его книге. Прежде всего — в его отношении к испанским романсам и к театру «золотого века», который будет вызывать столь большой интерес у французских романтиков¹.

Испанская драматургия как наиболее характерное выражение испанского национального характера и наиболее типичный жанр испанской литературы также оказалась в центре внимания другой немецкой книги, переведенной во Франции через два года после работы Бутервека и хорошо знакомой французским романтикам. Это был знаменитый «Курс драматической литературы» Августа Шлегеля. Именно благодаря ему испанская литература стала считаться наиболее чистым выражением романтического духа. Крупнейшими представителями литературы Испании Шлегель называет Сервантеса, Лопе де Вегу и Кальдерона, видя в последнем провозвестника романтизма.

Среди книг, формировавших взгляды французских романтиков, и в частности их взгляды на испанскую литературу, нельзя также не назвать известную работу С. де Сисмонди «О литературе Южной Европы» (1813), в которой Испании посвящены почти целиком третий и четвертый тома. Отметим, что Сисмонди резко выступил против распространеннейшего мнения о «католическом духе», якобы неизменно присущем литературе Испании; Сисмонди писал: «Мы уже довольно много говорили об этих якобы христианских пьесах, составляющих большую часть испанского театра, и в частности о пьесах Кальдерона. Обойти их молчанием нельзя, в то время как один из известнейших немецких критиков приложил все силы к тому, чтобы доказать, что пьесы эти суть самое совершенное из того, что смог создать человеческий разум, вдохновленный самым восторженным и самым чистым благочестием. Создается даже такое впечатление, что согласно литературной моде все представляют себе Испанию как страну самого чистого христианства. Если в каком-либо художественном произведении, скажем, в романе или поэме, — французской, английской, немецкой, — захотят изобразить монаха, миссионера, вдохновленного высоким милосердием или самым горячим рвением, его непременно найдут в Испании. Чем больше изу-

¹ См.: *Martinenche E.* Указ. соч. С. 42—48. Участие Стапфера-старшего во французском издании книги Бутервека не обращало еще на себя внимания исследователей жизни и творчества Мериме.

чаешь историю испанской литературы, тем больше находишь в ней идей, чуждых христианству»¹.

Эти книги, на которых воспитывался молодой Мериме (мы имеем в виду работы Бутервека, Шлегеля и Сисмонди), быть может, кое в чем и сходные между собой, находились на разных полюсах европейской испанистики тех лет. Ее характеристику находим у академика М. П. Алексеева: «Французская революционно-романтическая литература, проповедовавшая романтизм как синоним свободомыслия, увлекалась героической борьбой испанского народа в прошлом и настоящем, извлекая из забвения исторические и легендарные эпизоды, характеризующие свободолюбие испанцев и их преданность национальной и личной чести. Немецкий реакционный романтизм, напротив, оживлял испанские предания феодальных времен, увлекаясь мистикой католической легенды и живописностью нравов глухого испанского средневековья. Испания немецких и французских романтиков — это две различные страны, наделенные суммой особых признаков. То же можно сказать и об испанской литературе, весьма различно воспринятой передовой Францией и отсталой Германией тех лет»².

Мериме искал иную Испанию, лишённую романтической идеализации. Он нашел ее в произведениях испанских писателей, прежде всего у Сервантеса. У своих современников он найти ее не мог.

Между тем в это время испанская тема все более широко проникала в литературу. В 10-е и 20-е годы XIX в. во Франции появляется ряд подражаний, переделок и переводов из испанской поэзии и драмы. В 1814 г. барон Огюст Франсуа Крезе де Лессер (1771—1839) выпустил свои подражания испанским романсам о Сиде, переизданные в 1823 и 1836 гг. В 1821 г. Абель Гюго прочел в Париже курс истории испанской литературы, а еще через год выпустил свои «Исторические романы, переведенные с испанского»³. Обе эти книги, подготовившие «Ориенталии» Виктора Гюго (1829), были достаточно популярны в свое время. Еще большее значение для формирования литературных взглядов романтиков, для их оценки испанской культуры и появления такого краеугольного камня романтической эстетики, как понятие «местного колорита», имели книги Эмиля Дешана, в частности его «Французские и зарубежные этюды» (1828).

¹ *Sismondi S. de. De la littérature du Midi de l'Europe. T. IV. Paris, 1813. P. 178.*

² *Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964. С. 140.*

³ *Hugo A. Romances historiques traduites de l'espagnol. Paris, 1822.*

Испаномания захватила в 20-е годы широкие литературные круги Франции. Причины этих увлечений понятны. Для многих романтиков Испания была наиболее близкой страной, пронизанной экзотикой, тем местом, где Европа смыкалась с красочным, загадочным арабским Востоком. В этом отношении очень типична небольшая поэма Альфреда де Виньи «Долориде» (напечатана в октябре 1823 г.), которую иногда сближают с ранними произведениями Мериме на испанские темы. В этой поэме в чисто романтическом духе описывается кровавый эпизод из жизни страстной чувственной испанки. У Виньи есть и романтические закаты над Гвадалквивиром, и серенады под балконом, мантильи и гитары, маленькие ножки и сладострастные позы. Но все это не имело ничего общего с подлинной Испанией. Напрасно Огюст Дюпуи видит в «Долориде» Виньи прообраз «Театра Клары Гасуль» и «Кармен»¹.

Наиболее популярной была среди французских романтиков драматическая литература (и это особенно важно для нашей темы). Достаточно сослаться на знаменитое Предисловие к «Кромвелю» Виктора Гюго и на оба выпуска памфлета Стендаля «Расин и Шекспир». Оставим в стороне эти теоретические манифесты новой школы, отметим лишь, что Мериме также начал с драматургии, — со своего «Кромвеля», который до нас не дошел², и с серии статей в «Глоб», этом органе умеренного романтизма, посвященных испанскому театру.

Испанская драматургия была довольно широко известна в кругах романтиков. Во многом — благодаря как старому изданию Ленгэ (Linguet)³, так и новым переводам, включенным в монументальнейшее двадцатипяти томное издание «Шедевры зарубежного театра»⁴, шесть томов которого были отведены театру Испании. Мериме не раз пользовался этой книгой⁵. Укажем еще на одну работу об Испании, которую хорошо знал Мериме и которая несомненно помогла ему в изучении этой страны. Мы имеем в виду книгу Александра де Лаборда «Живописное и историческое путешествие по Испании»⁶. Александр Луи Жозеф де Лаборд (1773—1842) был видным испанистом своего

¹ *Dupouy Au. Carmen de Mérimée*. Paris, 1930. P. 19—20.

² См.: *Trahard P. Jeunesse*. Т. I. P. 141—145; *Delécluze E.* Op. cit. P. 223—224.

³ *Théâtre espagnol, traduit en prose par Linguet*. 4 vol. Paris, 1770. Это издание было очень популярно, хотя и подвергалось резкой критике за слишком большую вольность в переводах. Сразу же по выходе издание Ленгэ было переведено на немецкий язык (см.: *Алексеев М. П.* Указ. соч. С. 80).

⁴ *Collection des chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers*. Paris, 1822—1823.

⁵ О заимствованиях Мериме из этого издания см.: *Trahard P. Jeunesse*. Т. II. P. 376—377.

⁶ *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. 2 v. Paris, 1820.

времени, и книга его, изданная популярнейшим парижским «либрером» Дидо, имела твердый успех¹. Мы не можем сказать, был ли Мериме знаком с ее автором уже в первой половине 20-х годов, но несколько позже, 1 июля 1830 г., он встречает в Бордо сына А. де Лаборда, Леона, как доброго знакомого, а вскоре завязывает длительную и трудную любовную связь с дочерью А. де Лаборда Валентиной Делессер (1806—1894)². Если все другие книги об Испании, с которыми познакомился в юности Мериме, были либо курсами истории испанской литературы, либо переводами произведений испанских писателей, то книга Александра де Лаборда написана была совсем иначе, совсем в ином жанре: это были путевые заметки, автор которых обращал внимание на многие исторические легенды и предания, описывал виды городов, их историю, не забывал и чисто бытовые реалии, которые были просто находкой для Мериме, искавшего «местный колорит».

Итак, интерес к родине Сервантеса и ее литературе возник у Мериме в атмосфере повального увлечения Испанией в романтических кругах. Но будущий писатель не поддался романтической идеализации Испании, он противопоставил этой идеализации свое понимание страны, ее народа, ее культуры.

3

Чтение молодым Мериме книг об Испании подкреплялось спорами в салонах — у Стапферов, Делеклюза, Виоле Ле Дюка, г-жи Паста. Интерес Мериме к родине Сервантеса развивался на первых порах под влиянием этих романтических споров. Вскоре, однако, в изучении Испании Мериме пошел своим путем.

С творчеством Сервантеса будущий писатель встретился уже в раннем детстве, прочтя «Дон Кихота» в популярном в то время переложении Клари де Флориана³. У нас нет подробного рассказа Мериме о своем первом впечатлении от романа Сервантеса⁴, но, несомненно, это была одна из его самых любимых детских книг.

¹ См. о нем: *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Т. СХІІІ. Cuaderno II oct. — dec., 1943. P. 259—329.

² См.: *Trahard P. Mérimée de 1834 à 1853*. P. 260; ср.: *Mérimée P. Corr. gén.* Т. II. P. vii.

³ Об испанских работах Флориана см.: *Алексеев М. П.* Указ. соч. С. 76—78 (здесь же приведена литература).

⁴ Интересно привести признание Стендаля в «Жизни Анри Брюлара» (*Stendhal. Oeuvres intimes*. Paris, 1955. P. 113—114): «Я был очень угрюм, очень

В студенческие годы Мериме легко выучил испанский язык и прочел Сервантеса по-испански, причем не ограничился одним «Дон Кихотом», а познакомился также с «Назидательными новеллами», комедиями и интермедиями, быть может, даже с «Галатеей» и «Персилесом». Одновременно Мериме читал книги современников Сервантеса, произведения испанских писателей XVII и XVIII вв. Эти его испанистические интересы скоро принесли реальные плоды: в ноябре 1824 г. «Глоб» печатает серию статей Мериме «Драматическое искусство в Испании». Это было первое выступление Мериме в печати¹.

Отметим прежде всего хорошую начитанность Мериме, его знакомство не только с классическими произведениями испанской литературы — с драматургией и романом «золотого века», — но и с творчеством испанских писателей XVIII столетия, которое было веком упадка, эпигонства и наивных художественных исканий. Мериме внимательно прочел не только соответствующие тома «Шедевров зарубежного театра», но и ряд произведений в подлиннике (например, пьесы Никасьо Альвареса Сьенфуэгоса), не говоря уже о том, что он читал, конечно, по-испански и Сервантеса, и Лопе де Вегу, и Кальдерона. Неплохо знал Мериме и постановку театрального дела в Испании, что говорит о некотором знакомстве и с журнальной литературой.

Пьер Траар не случайно называет эту серию статей Мериме его манифестом². Это действительно было изложением драматургических и — шире — литературных принципов писателя. Принципы эти удачно суммировал П. Траар в первом томе своей работы о молодости Мериме: «Поиски правды в искусстве и правдивости на сцене, простота диалогов и стиля (что являлось идеалом скорее Мериме, чем Гюго), соблюдение верности истории и нравам (что в XVII в. и было местным колоритом, что и будет местным колоритом в понимании Мериме и только его одного), наконец, ненависть к напыщенности (что несколько удивляет в 1824 г. и что оправданно лишь в устах Мериме, Жакмона и Стендаля)»³.

Не приходится удивляться, что в этих статьях, посвященных испанскому театру на рубеже двух веков, таким его мастерам, как драма-

зол в ту пору, когда вдруг в прекрасной библиотеке Клэ нашел “Дон Кихота” на французском языке... Я смеялся до упаду над “Дон Кихотом”... Находка этой книги явилась, может быть, величайшим событием моей жизни».

¹ О принадлежности этих статей перу Мериме см.: *Morel-Fatio A. Mérimée et Calderon // RHLF. 1920. P. 64—65; ср.: Trahard P. Jeunesse. T. I. P. 146—148.*

² *Trahard P. Jeunesse. T. I. P. 156.*

³ *Ibid. P. 155—156.*

турги Сьенфуэгос, Моратин и Комелья, или как актер Майкес, заходит речь и о классическом периоде в истории театра Испании. Характерно, что Мериме отдает предпочтение именно испанской, а не английской драматургии (напомним, что Шекспир был кумиром французских романтиков почти всех направлений — от Гюго до Стендаля). Хотя Мериме в эти годы не раз цитировал великого английского драматурга и, несомненно, хорошо его знал и любил¹, при всей своей англомании, внушенной как домашним воспитанием, так и кружком Стендаля — Делеклюза, он искал иной опоры своему «романтизму». Он нашел ее у писателей Испании, у Сервантеса. Характерно такое его заявление: «Испанский театр послужил образцом для всех других. Англичане, немцы, французы разрабатывали ту же самую жилу, и я убежден, что на сцене не бывает ни одного положения, которого нельзя было бы найти в испанских комедиях XVI и XVII столетий»². Мериме считает даже, что образ Креспо из «Саламейского алькальда» Кальдерона превосходит «все характеры, созданные Шекспиром»³.

Но отношение Мериме к испанскому театру противоречиво: он восхищается шедеврами и порицает драматическую систему. Он пишет, что в этих пьесах «много событий, мало разговоров, часто есть воображение и удачные мысли», в то же время он считает, что в них редко встречаются «последовательное развитие действия»⁴, и хорошо обрисованные характеры»⁵.

Более всего Мериме не любил напыщенный, замысловатый язык испанской комедиографии классического периода, далекий, по его мнению, от реализма, от жизненной правды, от задач правдивого раскрытия человеческих характеров и нравов изображаемой эпохи.

¹ Значительно позже, 7 сентября 1846 г., Мериме признавался в письме к известному ученому-эллинисту Жану Франсуа Буассонаду: «Я был автором заметки, напечатанной в “Глоб” или где-то еще лет 15 назад, в которой я доказывал, что Эсхил был самым значительным трагиком мира и что между ним и Шекспиром нет никакой разницы. Я сравнивал “Эвмениды” с “Гамлетом” и находил, что одна и та же муза вдохновляла обоих поэтов. Предпочтение, которое я отдавал Эсхилу, объяснялось тем, что тогда я был романтиком (около 1830 г.) и думал, что Эсхил наименее классик из всех древних» (Согг. gén. Т. IV. P. 525).

² Мериме П. Собр. соч. Т. 5. М., 1963. С. 107.

³ Там же.

⁴ В предисловии к своей пьесе «Инес Мендо, или Победенный предрассудок» Мериме указал на тот же недостаток испанской драматургии — на стремительность действия, непоследовательность в его развитии и т. д. См.: Мериме П. Собр. соч. Т. 3. С. 107.

⁵ Мериме П. Собр. соч. Т. 5. С. 107.

«Большим недостатком испанской драматургии, — писал Мериме, — является ее нелепый стиль. Зрители тех времен требовали, чтобы им тешили ум и сердце. Правда, они хотели и трогательных положений и хорошо задуманного плана, но сверх того также и стиля, уснащенного остротами, неожиданными фигурами и игрой слов. Они любили сквозь слезы умиления разгадывать каламбур, и чем закрученнее, жеманнее, а главное, непонятнее были стихи, тем больше им рукоплескали»¹.

Имя Сервантеса возникает в этих статьях Мериме не часто — не ему и не его последователям было посвящено первое печатное произведение писателя. Тем не менее мы можем составить достаточно четкое представление об отношении Мериме к автору «Дон Кихота», о том месте, которое он отводил Сервантесу в истории испанской литературы. Признавая, что Сервантес иногда злоупотреблял напыщенным и изысканным стилем испанской драматургии² (например, в «Нумансии»), Мериме, однако, противопоставляет искусство Сервантеса искусству испанских комедиографов, стиль которых он удачно высмеивал. Мериме ценил в великом писателе Испании его реализм.

В полной мере свое отношение к Сервантесу Мериме высказал через два года, в предисловии к новому переводу «Дон Кихота». Но до этого он выпустил свою первую книгу — «Театр Клары Гасуль», писать которую он начал еще в 1823 г.³

Было бы ошибкой видеть в этой остроумной и веселой книге пародию на произведения испанской драматургии XVII в. Сборник отразил литературную борьбу 20-х годов и пародировал Мериме испаноманию французских романтиков. Столь же мало оснований видеть в «Театре Клары Гасуль» подражание произведениям писателей Испании, хотя рецензент «Журналь де Деба» нашел у автора «достойнства Лопе и Кальдерона»⁴. П. Траар полагал⁵, что, нарушая классицистический закон о трех единствах, Мериме вдохновлялся примером Сервантеса и Лопе де Веги. Это утверждение, вполне вероятное само по себе, ничем, однако, нельзя подтвердить. Отдельные черточки в

¹ Там же. С. 107—108.

² Осуждение этого напыщенного стиля встречаем также в предисловии к пьесе Мериме «Инес Мендо, или Победенный предрассудок» (см.: *Мериме П.* Собр. соч. Т. 3. С. 107).

³ См. его письмо Жозефу Ленге от 21 сентября 1823 г. (*Мериме П.* Собр. соч. Т. 6. С. 7). См. также: *Journal de Delécluze. 1824—1828. Texte publié avec une Introduction et des Notes par Robert Baschet.* Paris, 1948. P. 151, 152—156, 169—170, 176—177, 220—221.

⁴ *Journal des Debats.* 4 juillet 1825. P. 3.

⁵ *Trahard P.* Jeunesse. T. I. P. 178.

обрисовке персонажей, отдельные сюжетные ходы, отдельные выражения Мериме нашел и у Сервантеса, и у Лопе, и у Тирсо де Молины, и у Аларкона; тем не менее нам представляется неоправданным мнение П. Траара, который, перечислив весьма небольшое число отдельных совпадений, приходит к такому выводу: «Можно было бы учесть количество подобных заимствований; вряд ли стоит делать это, чтобы доказать, что в каждой комедии испанский элемент взят у авторов старых комедий — любовь к родине и к свободе в “Испанцах в Дании”, религиозный фанатизм в “Женщине-дьяволе”, необузданные страсти в “Африканской любви”, сила дворянских предрассудков и сила чести в “Инес Мендо”, любовное соперничество двух инквизиторов в “Небе и аде”. В ткани пьесы проглядывает то Сервантес, то Кальдерон, то Тирсо де Молина»¹.

Комедию Мериме «Африканская любовь» П. Траар сопоставляет с пьесой Сервантеса «Доблестный испанец», однако героиня последней Арлаха лишь отдаленно напоминает Мохану Мериме, что же касается сюжетов этих двух произведений, то между ними совсем нет ничего общего: в пьесе Сервантеса рассказывается об осаде маврами испанского города Орана, на фоне которой разворачиваются приключения дона Фернандо во вражеском лагере, куда его привела любовь прекрасной мавританки Арлахи и ревность благородного мавра Алимуселя. Но главное в пьесе — не эта любовь и не эта ревность, а сцены осады, сражений и яростных поединков, главное — доблесть дона Фернандо, спасающего родной город. Как видим, сближение «Африканской любви» Мериме и «Доблестного испанца» Сервантеса явно искусственно.

В остальных комедиях, составивших сборник Мериме, воздействия творчества автора «Дон Кихота» обнаружить не удастся даже такому дотошному исследователю, как Пьер Траар. Между тем, работая над книгой, Мериме должен был не раз задумываться над произведениями Сервантеса. «Дон Кихот», «Назидательные новеллы», «Восемь комедий и восемь интермедий» не только помогли Мериме узнать и полюбить Испанию. Значение этих книг в его творческой судьбе было более весомым. Мериме начинал свой путь в пору первых серьезных выступлений представителей прогрессивного романтизма, другом которых он был, но преданным единомышленником не стал. «Театр Клары Гасуль» таил в себе большую разрушительную силу — разрушительную не только для эстетики классицизма, но и для романтизма. Тонкой иронией по отношению к романтической мелодраме пронизаны почти все пьесы сборника (это еще очевидней в примыкающей к «Театру Клары Гасуль»

¹ Ibid. P. 197.

пьесе Мериме «Семейство Карвахалья»). Как справедливо заметила В. А. Дынник, первое значительное произведение Мериме «служило целям борьбы за новое, реалистическое искусство, против литературных староверов, эпигонов французского классицизма»¹. Именно за реалистическое искусство. И в этой борьбе, в своих реалистических поисках Мериме, несомненно, опирался на Сервантеса, захваченный мощной реалистической стихией его произведений.

Чрезвычайно симптоматично одно беглое замечание Стендаля в его известной рецензии на «Театр Клары Гасуль» в «London Magazine» (июль 1825 г.): «После романов Сервантеса нет ни одного произведения, которое давало бы такое точное представление о нравах этой страны, как “Небо и ад”»². Это смелое и многозначительное для нас сопоставление было сделано Стендалем, быть может, как результат личных бесед с Мериме; оно могло быть подсказано Стендалю и присущим ему тонким эстетическим чутьем. Но в том и в другом случае это сближение произведений Мериме и Сервантеса как произведений правдивых, реалистических, воссоздающих верную картину действительности, говорит и о значении первой книги Мериме для своей эпохи, и о той реалистической традиции, восходящей к Сервантесу, на которую Мериме опирался. Это подтверждается следующими работами писателя, в частности его предисловием к новому переводу «Дон Кихота».

Этому изданию, появившемуся в январе 1826 г., предшествовал напечатанный в виде листовки проспект, автором которого также был Мериме. Короткий «Диалог», написанный с присущим Мериме изяществом и легкостью, редко привлекал внимание исследователей, между тем он является своеобразным литературным манифестом писателя и отражает его взгляды не только на роман Сервантеса, но и на литературную борьбу 20-х годов во Франции³. За спорами классиков с

¹ Дынник В. Проспер Мериме (1803—1870) // Мериме П. Собр. соч. Т. 1. С. 12—13.

² Стендаль. Собр. соч. Т. 7. М., 1959. С. 220.

³ Этот проспект чрезвычайно редок; он перепечатан М. Турне в издании, которое само давно уже приобрело библиографическую редкость: *Age du romantisme*. 5^e livraison. Paris, 1887. P. 6. Приводим перевод этой интересной миниатюры Мериме:

ДИАЛОГ

Графиня, Шевалье.

Графиня. Согласитесь, что за странная затея выпускать в конце января, как подарок к Новому году, эту книжку для детей — новое издание «Дон Кихота»!

Шевалье. Так вы считаете, что «Дон Кихот» подходит только детям?

Графиня. Разумеется. Кто же читает его по выходе из пансиона?

романтиками в «Диалоге» вырисовывается основное требование, предъявляемое Мериме любому литературному произведению, — это требование правдиво воспроизводить нравы эпохи (то, что теперь мы назвали бы «типическими обстоятельствами») и глубоко раскрывать индивидуализированные, но в то же время в достаточной степени

Шевалье. Это значит, сударыня, что вы читали его в пансионе, что вы с тех пор его не перечитывали и основательно его подзабыли.

Графиня. О нет. Ветряные мельницы, львы, сырные головы и тысяча других столь же необычайных приключений порядком меня насмешили, когда мне было десять лет.

Шевалье. А разве это не говорит в пользу книги? В двадцать лет вы помните то, что читали в десять. Так скажите же мне ради бога, а что вы запомнили из других книг, прочитанных после «Дон Кихота»? Например, из романов г-на А., из трагедий г-на Б., из стихов г-на В.?

Графиня. Верно. Трудно сказать о них что-либо путное. Но причем тут «Дон Кихот»?

Шевалье. А притом, что во всех этих забавных вещах, так хорошо вам запомнившихся, есть нечто особенное, чего нет в других книгах. А затем позвольте спросить у вас, сударыня, за что собственно вы цените ту или иную книгу?

Графиня. Но... да за многое, просто трудно все это перечислить. Во-первых, она должна быть забавной.

Шевалье. Прекрасно! Считает ли кто-нибудь «Дон Кихота» скучным? Нет. А где вы найдете лучшее изображение испанских нравов, чем в романе Сервантеса? Где вы найдете более верное изображение национального характера? Просто когда вам было десять лет, вы не обратили внимания на все достоинства этой книги.

Графиня. Пойдите-ка, я припоминаю, что до вашего любимого романа я читала «Гонзало Кордовского» и была от него в восторге, но перечитав его теперь, я нашла его довольно пошлым. Ну что же, я с удовольствием прочту еще раз «Дон Кихота», коль скоро в нем правдиво изображены нравы.

Шевалье. А как вы относитесь к правдивому изображению характеров?

Графиня. О, в этом основное достоинство любого романа.

Шевалье. Превосходно! А что вы скажете о Санчо, о священнике, о бакалавре, о дуэнья Родригес?

Графиня. Дуэнья Родригес! Как хорошо, что вы о ней напомнили! У нас в пансионе была классная дама, ну просто вылитая дуэнья Родригес!

Шевалье. Сервантес умел создавать портреты, не правда ли? Что касается тона и стиля, иногда забавного, иногда серьезного, то он вас не напугает. Вы ведь не походите на наших академиков или на того чудака, что, отправившись охотиться на кроликов, не станет стрелять в зайца.

Графиня. Нет, конечно. Я совсем не классик.

Шевалье. А если бы вы были им, я бы вам сказал: любите «Дон Кихота», ибо так велит г-н Лагарп. Вам же я посоветую: перечитайте его, перечитайте и оцените теперь, когда вам не десять, а двадцать шесть лет.

обобщенные человеческие характеры. Все это Мериме стремился применить в своем творчестве и все это он нашел у Сервантеса.

Его статья об авторе «Дон Кихота», служащая предисловием к переводу Филло де Сен-Мартена¹, мало оригинальна. Значительно позже Мериме признавался, что плохо знал научную литературу и не занимался специальными разысканиями. Да и задачи стояли перед ним совсем другие: статья о Сервантесе стала по сути дела еще одним манифестом писателя. Опираясь на Сервантеса, Мериме отстаивает реалистические принципы искусства. Именно с этих позиций он оценивает такие произведения испанского писателя, как его пасторальный роман «Галатея»² и его комедии³. В них — и в романе и в комедиях — Мериме видит отступление от жизненной правды, которая пронизывает «Дон Кихота» и «Назидательные новеллы», составляя главное достоинство этих книг.

В этой статье Мериме более подробно, чем в предыдущих работах, раскрывает свою концепцию реализма в драматическом произведении. Он отрицает целесообразность использования в драме стиха, лишаящего, по его мнению, пьесу правдоподобия. Те же соображения заставляют писателя резко выступить и против классицистических «единств».

Подобно тому, как Стендаль в «Расине и Шекспире» боролся с эпигонским классицизмом, опираясь на пример великого английского драматурга, так и его друг Мериме три года спустя отстаивал принципы нового искусства, опираясь на Сервантеса. П. Траар полагал, что этим, собственно, исчерпывается значение предисловия Мериме к «Дон Кихоту»⁴. Думается, однако, эта статья о Сервантесе для самого Мериме далеко выходила за рамки простой поддержки его друзей-романтиков. Во-первых, это была статья о любимом писателе. Но также и об учителе. На примере его литературных шедевров и, что еще важнее, его неудач (такowymi Мериме считал прежде всего пьесы Сервантеса), французский писатель шел к созиданию своего творческого метода. Уроки Сервантеса отразились уже в раннем творчестве Мериме — в его драматургии, но еще в большей степени — в его первых новеллах.

¹ Эта статья перепечатана в книге: *Mérimée P. Portraits historiques et littéraires*. Paris. 1874. P. 1—54.

² *Mérimée P. Op. cit.* P. 11—13.

³ *Ibid.* P. 13—18.

⁴ П. Траар писал (*Jeunesse*. Т. I. P. 225): «Сравнивая эту статью с поздними работами Мериме, посвященными Сервантесу, мы убеждаемся, что идеи молодого критика не изменились. Также совершенно ясно, что, рассуждая об испанской драматургии, Мериме излагает теории, дорогие сердцу друзей Делеклюза».

Как нам кажется, Мериме научился у Сервантеса — научился не сразу, но начал учиться уже с первых своих шагов в литературе, — помимо правдивости характеров и исторически достоверного воспроизведения нравов эпохи, поискам естественности в неестественном, правдивого в невероятном, простого в непостижимом.

Через весь роман о рыцаре Печального Образа проходит, бесконечно варьируясь и видоизменяясь, один и тот же сюжетный прием — снижение, приземление героического, возвышенного, когда невероятное, чрезмерное оборачивается житейской прозой: страшные великаны — ветряными мельницами, вражеское войско — стадом баранов, заколдованный шлем Мамбрина — простым бритвенным тазиком. Вместе с тем автор «Дон Кихота» вскрывает подлинно возвышенное и героическое в поступках своего героя.

В новеллах Сервантеса внешне спокойно, даже как-то буднично рассказывается о превратностях человеческих судеб, о происшествиях кровавых, об убийствах, кораблекрушениях, похищениях и погонях. Введение «документального» материала (у Сервантеса в новеллах повествование чаще всего разворачивается как рассказ одного из персонажей) придает всему произведению полную иллюзию реальности. Это лишает героические поступки протагонистов известной патетизации, возведения на котурны, напыщенности в конце концов. В то же время фантастический элемент, то, что может восприниматься как иносказание, как символ, как троп, обретает у Сервантеса окраску достоверности, жизненности.

Мериме уже в раннем творчестве, особенно в ранней новеллистике, воспринял как раз эту сторону творческого метода Сервантеса. Много позднее, в 1851 г., в статье о Гоголе, Мериме писал: «Известен рецепт хорошей фантастической сказки: начните с точных портретов каких-нибудь странных, но реальных личностей и придайте им черты самого мелочного правдоподобия. Переход от странного к чудесному почти незаметен, и читатель таким образом окажется в области фантастики раньше, чем успеет заметить, что покинул действительный мир»¹. Мериме владел этим приемом превосходно (вспомним «Видение Карла XI», «Венеру Илльскую», «Локиса»).

У Мериме на первый план выдвигаются не внутренние переживания героев, а их внешнее проявление — слово, жест, поступок. Т. е. «самое мелочное правдоподобие». На эту сторону мастерства Мериме верно обратил внимание Ю. Б. Виппер, он писал: «Мериме не любит погружать читателя в смутные и расплывчатые описания самих пере-

¹ Мериме П. Статьи о русских писателях. М., 1958. С. 8.

живаемых героями эмоций как таковых. Он предпочитает раскрывать чувства, показывая их через те, скупые отобранные и характерные поступки, жесты, движения лица человека, которые они вызывают. Новелла Мериме свободна от всякого налета иррационализма или патологии и потому, что психологический анализ отнюдь не является для писателя самоцелью»¹.

Первые новеллы Мериме, полные романтической экзотики, рисующие героев в моменты исключительного душевного напряжения, не воспринимаются вместе с тем как произведения романтические. «Экзотизм, — писал П. Траар, — незаметно переходит в реализм, который, благодаря этому экзотическому колориту, еще окрашен поэзией»². Совершенно очевидно, что традиция реалистического восприятия всего необычайного, экзотического идет к Мериме от Сервантеса.

Через много лет, в письме к Эмилю Ожье, Мериме скажет: «Прежде всего надо быть правдивым»³, но свое понимание правды в искусстве, приемы передачи этой правды, воспринятые от Сервантеса (а также от Дидро), Мериме обнаруживает уже в раннем своем творчестве. Обнаженная правдивость, поэтизация обыденного и повседневного, и в то же время снижение всего псевдогероического, документальная точность и сдержанность повествования, внешняя беспристрастность автора, не его растворение в персонажах, а как бы уход в сторону, за кулисы — все это Мериме нашел у Сервантеса и перенес в свое творчество. Но перенес, значительно переработав. Сервантесовскому возрожденческому изобилию и щедрости он противопоставил строгий отбор и чувство меры. П. Траар очень удачно показал, как в зрелом творчестве Мериме-новеллиста сливаются, не противореча друг другу, традиции Сервантеса и Дидро — необузданный, щедрый реализм писателя Возрождения с отточенным лаконизмом просветителя⁴. Вне этих влияний и уроков нельзя понять особенностей стиля Мериме, основных принципов его реализма. Мериме следовал этим принципам всегда. Как верно заметил И. С. Тургенев, французский писатель «чуждался крайностей реализма»⁵; он полагал, что «отбор главного среди бесчисленных явлений природы для писателя гораздо труднее,

¹ *Bunney Ю. Б.* Новеллы Проспера Мериме // *Mérimée P. Nouvelles.* М., 1958. Р. 8.

² *Trahard P.* Jeunesse. Т. II. Р. 88.

³ *Mérimée P.* Corr. gén. Т. X. Р. 215.

⁴ *Trahard P.* Jeunesse. Т. II. Р. 51, 74, 84, 93.

⁵ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: Соч. Т. XIV. М.; Л., 1967. С. 213.

чем простое наблюдение и точное воспроизведение»¹. В полной мере это направление творческих исканий Мериме было реализовано в его новеллистике 30-х и 40-х годов.

4

Путешествие по Испании в июле — декабре 1830 г. открывает новый этап в творчестве Мериме. Он увидел ту страну, о которой до того не раз писал, по сути дела ее не зная. Теперь он, не торопясь, пересекает полуостров, без определенной цели, без точного плана. Он посещает большие города — Мадрид, Севилью, Кордову, Толедо, — но его больше занимают маленькие местечки, придорожные гостиницы и их обитатели. Верхом на осле, иногда с проводником, иногда в одиночку, он путешествует по заброшенным проселкам, ночует под открытым небом вместе с погонщиками мулов, питается простой похлебкой и хлебом. Он завязывает дружеские связи с интеллигентами и аристократами (в том числе с семьей Монтихо), но его больше привлекают люди из народа. 4 сентября Мериме пишет из Севильи Альберу Стапферу: «Я расскажу вам также о своеобразных нравах здешнего народа. Испанской черни присущи ум, остроумие, богатое воображение, но привилегированное сословие, по-моему, ниже завсегдатаев парижских кабачков и рулетки. Быть может, в силу того, что оно малообразованно, ему свойственны предрассудки и глупость так называемых “порядочных” людей. Мне кажется, что испанский сапожник мог бы занять самую высокую должность, а гранд в лучшем случае мог бы стать хорошим тореадором»².

В Испании Мериме нашел героев своих будущих произведений. Первыми заготовками к ним стали его великолепные «Письма из Испании». Испанский национальный характер, характер народный, изображен в них глубоко и вместе с тем просто, без какого бы то ни было налета экзотики. Несмотря на свою очерковость, эти «Письма» созданы уверенной рукой новеллиста. В духе своих будущих новелл, лаконично и просто, рассказывает Мериме во втором «Письме» историю типичного «махо», то есть щеголя из простых слоев общества. Этот юноша, при казни которого писатель присутствовал, «был самым лихим парнем в деревне. Никто лучше него не танцевал, никто не кидал дальше свайку, никто не помнил больше старых романсов. Он сов-

¹ Мериме П. Статьи о русских писателях. С. 4.

² Мериме П. Собр. соч. Т. 6. С. 20.

сем не был задирой, но все отлично знали, что из-за всякого пустяка у него легко зачешутся руки»¹. Этими чертами характера — импульсивностью, порывистостью, болезненной гордостью, своеобразно понимаемым чувством «чести» — писатель наделит вскоре героев своих «испанских» новелл, таких, как «Души чистилища» и «Кармен». Подготовкой последней были третье и четвертое «Письмо из Испании». В одном Мериме описал знаменитого разбойника Хосе Марию, образ которого перейдет затем в новеллу. Характерно, что Мериме сравнивает Хосе Марию с Роке Гинарттом, легендарным разбойником тех лет, выведенным Сервантесом в главе 60 второго тома «Дон Кихота».

Последнее письмо, разрабатывающее новую для романтической литературы тех лет тему, посвящено испанским колдуньям. Мериме лишь бегло описывает Карменситу, дочь хозяйки небольшого придорожного кабачка, «прехорошенькую девушку, не очень загорелую», и передает свой разговор с проводником Висенте о ведьмах. Но в этой новелле (ибо «Письмо» это очень близко к новеллистическому жанру) Мериме впервые касается интересовавшего его вопроса о быте, нравах, языке цыган. К этой теме он будет затем возвращаться снова и снова. Не будем безоговорочно утверждать, что этот интерес был подсказан писателю чтением Сервантеса (одной из его «Назидательных новелл»), но после поездки в Испанию Мериме начинает серьезно заниматься языком этого народа, знакомится с учеными трудами (Дж. Борроу и др.)² и, конечно, не раз перечитывает новеллу Сервантеса. Эти занятия Мериме отразились в его «Кармен», в переводе пушкинской поэмы. Писатель собирался издать специальное исследование о цыганах, но не осуществил этот свой замысел (подготовительные материалы, как известно, погибли вместе со всем архивом Мериме и его библиотекой во время пожара Парижа в 1871 г.).

Первые новеллы Мериме 30-х годов («Этруская ваза», «Двойная ошибка») как бы знаменуют отход писателя от романтической экзотики прежних произведений, от «местного колорита», от героев, находящихся в остром конфликте с обществом. Писатель сознавал, что увлечение романтизмом проходит. 22 ноября 1833 г. Мериме писал своему знакомому графу де Сен-При: «Убийства и кровосмешение теряют в наших глазах свое очарование»³.

¹ Мериме П. Собр. соч. Т. 1. С. 471.

² Подробнее см.: Михайлов А. Д. Два неизвестных письма Проспера Мериме // Изв. АН СССР. ОЛЯ. 1963. Вып. 3. С. 234—237.

³ *Mérimée P.* Corr. gén. T. I. P. 260.

В 1834 г. Мериме возвращается к внешне романтическим сюжетам и к Испании — он пишет новеллу «Души чистилища». Об особенностях этой обработки легенды о Дон Жуане уже немало писалось¹, и здесь к этому вопросу мы обращаться не будем. Интереснее отметить и в этом произведении некоторую зависимость Мериме от Сервантеса. Речь идет не столько о характере героя (в этом французский писатель был достаточно самостоятелен), сколько об общем стиле повествования и о некоторых деталях.

Действие новеллы Мериме разворачивается в Саламанке, и ее герой — дон Хуан и дон Гарсия — учатся в местном университете. Описание нравов студентов, их веселых проказ, схваток с полицией, ночных серенад под окнами городских красавиц — все это мы находим и у Мериме, и у Сервантеса. «Саламанкский университет, — писал Мериме, — в ту пору переживал расцвет своей славы. Никогда еще студенты его не были более многочисленны, а профессора более учены; но никогда вместе с тем горожане не страдали так от дерзости буйной молодежи, проживавшей или, лучше сказать, царившей в городе. Серенады, кошачьи концерты, всевозможные бесчинства по ночам являлись обычным ее времяпрепровождением, однообразие которого изредка нарушалось похищением женщин или девушек, воровством и потасовками»². В приписываемой Сервантесу новелле «Подставная тетка» автор рассказывает устами своей героини: «Заметь, дочь моя, ты находишься в Саламанке, во всем мире именуемой матерью наук, оплотом художеств и сокровищницей талантов, где обычно обучается и проживает от десяти до двенадцати тысяч студентов: народ молодой, причудливый, порывистый, вольный, щедрый, влюбчивый, расточительный, смысленный, проказливый и непостоянный»³. Можно было бы сопоставить и ряд других сцен и описаний, взятых из этих двух новелл, например, сцены серенады, ночной схватки с отрядом городской стражи и т. д.

Э. Мартиненш в уже упоминавшейся работе, говоря о новелле Мериме, восклицал: «Что может быть более правдивым и точным, чем описание жизни и обычаев студентов Саламанки?»⁴. Но он не указал на источник Мериме. П. Траар, высказав сначала довольно твердую уверенность в том, что «Подставная тетка» Сервантеса оказала

¹ См., напр.: *Нусинов И. М.* История литературного героя. М., 1958. С. 397—401; *Weinstein L.* The metamorphoses of Don Juan. Stanford, 1959.

² *Мериме П.* Собр. соч. Т. 2. С. 73.

³ *Сервантес.* Собр. соч. Т. 4. С. 102.

⁴ *Martinenche E.* L'Espagne et le romantisme français. Paris, 1922. P. 179.

воздействие на автора «Душ чистилища»¹, затем взял это свое утверждение под сомнение². Однако достаточно перечитать обе новеллы, чтобы убедиться в том, что между ними существует несомненная преемственность. Сам ритм повествования, манера строить диалоги, несколько иронический тон (не говоря уже об одинаковом взгляде на предмет изображения) — все указывает на эту близость.

40-е годы — время частых посещений Мериме Иберийского полуострова, время его занятий испанской историей и культурой. В 1845 г. появляется прославленная «Кармен». Это если не лучшее, то по крайней мере самое популярное произведение Мериме возникло под непосредственным воздействием новеллы Сервантеса. На совпадения и параллели между «Кармен» и «Цыганочкой» уже не раз указывалось³, и это нет нужды повторять. Совершенно очевидно, что созданию «Кармен» предшествовала вспышка увлечения Сервантесом, особенно его новеллами. Стилистические особенности сервантесовской прозы ощущаются в следующей работе Мериме — в его обширнейшем историческом исследовании о кастильском короле Педро I, вошедшем в историю с прозвищем «Жестокий» и оставшемся в памяти народа как «Педро Справедливый». Работа Мериме печаталась сначала в журнале; в сентябре 1848 г. она вышла отдельной книгой⁴.

Еще через три года писатель напечатал пространную рецензию на известный трехтомный труд американского исследователя Дж. Тикнора, не потерявший своего значения и в наши дни. Высоко оценив работу ученого, пожурив его за излишние крохоборческие подробности, Мериме высказывает собственные взгляды на испанскую литературу, преимущественно на литературу Средних веков и Возрождения. Хотя недавняя длительная работа над историческими материалами наложила заметный отпечаток на эту рецензию Мериме⁵, на собственно литературную проблематику обращено здесь пристальное внимание.

¹ *Trahard P.* Cervantès et Mérimée // *Revue de littérature comparée*. Oct.—déc. 1922. P. 602.

² *Trahard P.* Jeunesse. Т. II. P. 338.

³ См.: *Trahard P.* Mérimée de 1834 à 1853. P. 213, 218; *Dupouy Au.* Carmen de Mérimée. Paris, 1930. P. 84—86; *Malherbe H.* Carmen. Paris, 1951. P. 116, 125.

⁴ См.: *Mérimée P.* Histoire de Don Pèdre I^{er}, roi de Castille. Introduction et notes de Gabriel Laplane. Paris, 1961.

⁵ См., напр.: «Прошу прощения за столь длинные исторические рассуждения по поводу труда чисто литературного, но мне кажется, что необходимо знать жизнь народа, чтобы должным образом оценить свойственный ему образ мыслей и способ их выражения. По-моему, г-н Тикнор не изучил достаточно основательно историю Испании, а на мой взгляд, такое изучение придало бы его

Сервантесу принадлежит, по мнению Мериме, центральное место в истории испанской литературы. Автор «Кармен» полагает, что Сервантес написал «самый остроумный и занимательный в мире роман», «наиболее жизнерадостное из литературных произведений»¹. Мериме отбрасывает как произвольные различные толкования великого произведения Сервантеса. Быть может, несколько ограничивая значение этой книги, Мериме видит основную и единственную цель писателя в борьбе с повальным увлечением рыцарскими романами, охватившим испанское общество на исходе XVI столетия. Мериме писал: «Цель его заключалась в том, чтобы высмеять рыцарские романы и тем самым повести борьбу с распространившимся в то время необычайным увлечением ими. Дон Кихот явился протестом умного и здравомыслящего человека против безумия, которому поддались его современники. Мания рыцарских романов охватила все слои общества... Многие серьезные авторы, как светские, так и духовные, утверждают, что в конце шестнадцатого века ничего другого вообще не читали, и многие люди, притом вовсе уж не такие сумасбродные, верили в чудесные приключения рыцарей Круглого стола гораздо тверже, чем самым почтенным историческим свидетельствам. Наконец, в 1555 году кортесы сочли уместным заняться этим духовным развратом, как опасной для страны эпидемией, и требовали — однако тщетно, — чтобы рыцарские романы отовсюду изымались и предавались сожжению. Понятно, что за общим поветрием должна была последовать реакция, и Сервантесу выпала на долю честь возбудить ее... В Испании он произвел радикальное лечение. С 1605 года, когда вышло первое издание «Дон Кихота», ни один рыцарский роман не увидел света, а те, которыми до того так наслаждалась публика, пошли к бакалейщику на оберточную бумагу или крысам на съедение»².

Не приходится удивляться, что Мериме так настаивал на подобной трактовке сервантесовского романа. Точка зрения Мериме всегда имела многочисленных сторонников, была наиболее распространенной не только среди широких читательских кругов, но и в научной литературе. Вместе с тем в первой половине XIX в. делалось немало попыток чисто идеалистического толкования образов «Дон

книге связанность и метод, которых ей отчасти не хватает» (Мериме П. Собр. соч. Т. 5. С. 181).

¹ Там же.

² Там же. С. 182—183.

Кихота»¹, подобные концепции были особенно дороги сердцу романтиков. Мериме, писатель-реалист, восставал против идеалистических, в какой-то мере даже мистических трактовок, казавшихся ему произвольными. В романе Сервантеса Мериме видел прежде всего веселую занимательную книгу, реалистическое изображение жизни и нравов испанского народа. Общая оценка творчества Сервантеса и его «Дон Кихота» за четверть века, со времени предисловия 1826 г., существенным образом не изменилась².

Рецензия Мериме на книгу Тикнора появилась в апреле 1851 г. в «Revue des Deux Mondes»³. За год до этого в том же журнале писатель напечатал свою пьесу, жанр которой он определил как «моралите со многими действующими лицами». Называлась пьеса «Два наследства, или Дон Кихот». Это произведение Мериме до сих пор не привлекало внимания исследователей. Даже дотошный и чрезмерно подробный Пьер Траар уделил пьесе всего полторы страницы, отметив ее случайность в творчестве писателя и похвалив за элементы сатиры в изображении парламентской борьбы и светских ханжей и за реалистическую обрисовку политических дельцов, парижских субреток и грезящих женской эмансипацией молоденьких девушек⁴. Думается, пьеса Мериме заслуживает большего, она глубже и многоплановей, чем ее представил исследователь.

Перед нами не раз изображавшаяся писателем парижская светская жизнь, обрисованная безжалостно и иронично. Мы находим в пьесе темы некоторых новелл Мериме, в частности «Арсены Гийо», «Аббата Обена», даже, быть может, «Двойной ошибки». Вместе с тем, появляется в пьесе и новая проблематика: предвыборные махинации, колониальные завоевания, женское воспитание. Не касаясь этих тем, остановимся лишь на образе центрального персонажа. Это полковник де Саквиль, старый вояка, овеянный всеми ветрами пустыни, человек чрезвычайно большого жизненного опыта, полученного им во время его пятнадцатилетнего пребывания в Северной Африке. Он привык встречать лицом к лицу опасность, не раз смотрел в глаза смерти, но все эти испытания лишь укрепили его природное благородство и ве-

¹ Мериме писал: «Оставим за важными немецкими профессорами заслугу открытия, что ламанчский рыцарь олицетворяет поэзию, а его оруженосец — житейскую прозу» (Там же. С. 181—182).

² Мериме несколько изменил свои взгляды в последней работе о Сервантесе, о чем будет сказано ниже.

³ Перепечатано в кн.: *Mérimée P. Mélanges historiques et littéraires*. Paris, 1855. P. 239—263.

⁴ *Trahard P. Mérimée de 1834 à 1853*. P. 290—291.

ликодушие. Окружающие не раз называют его Дон Кихотом. Когда Саквиль был тяжело ранен, на его груди нашли бережно хранимый медальон с женским локоном — своеобразный талисман, символ верности далекой возлюбленной. Но не эта сентиментальность роднит полковника с сервантесовским героем. Жюли де Монришар, страстно полюбившая Саквиля, несмотря на разницу в возрасте, говорит о нем: «Теперь я понимаю, почему его называют Дон Кихотом. Он всегда готов восстановить справедливость»¹. Жюли, взбалмошная, своенравная и непосредственная, оказывается единственным человеком в Париже, кто понимает полковника и разделяет его убеждения. Его Дульсинея — маркиза де Монришар — оказывается таким же вымыслом, далеким от реальности, как и дама сердца рыцаря Печального Образа. Маркиза за время их долгой разлуки превратилась в ханжу, в рабу светских предрассудков, окруженную толпой новых Тартюфов. Общество, открывшееся Саквилю, погрязло в сплетнях, в погоне за деньгами, за выгодным местом, за красной ленточкой в петлице. Слова и поступки Саквиля кажутся здесь странными, лишенными здравого смысла, почти безумными. Полковник пытается бороться, но скоро понимает, что это — неравная борьба. Говоря о своем племяннике Луи де Саквиле, молодом человеке, мечтающем о парламентской карьере и выгодной женитьбе, полковник восклицает: «Как странно, что такой молодой человек так льнет к деньгам. Очевидно, он прав, раз живет в Париже. Останься я здесь, и я стал бы таким же. Надо побыть солдатом, чтобы научиться презирать деньги, чтобы понять, что хороший товарищ стоит больше в минуту опасности, чем верблюд, нагруженный золотом»². И герой бежит от светского прозябания к опасностям военной жизни. Он отвергает любовь Жюли, хотя совершенно пленен девушкой. Отказаться от счастья заставляет Саквиля не верность Дульсинеи — маркизе де Монришар, а страх перед растлевающим воздействием общества и его морали — ведь в юности и маркиза была такой же восторженной сумасбродкой, как и Жюли.

Сопоставляя своего героя с Дон Кихотом, Мериме тем самым выделяет те черты романа Сервантеса, на которые ранее не обращал должного внимания, — не комизм и веселость, не правдивое изображение нравов, а понижающую всю книгу испанского писателя идею справедливости, гуманизма, подлинно рыцарского благородства по отношению к слабым и угнетенным. Именно эту трактовку «Дон Кихота» Мериме развернул в своей последней работе о Сервантесе.

¹ *Mérimée P.* Les Deux héritages. Paris, 1853. P. 68.

² *Ibid.* P. 108.

5

В последнее двадцатилетие своей жизни Мериме продолжает живо интересоваться творчеством испанского писателя. Он приобретает роскошное издание «Дон Кихота», напечатанное М. Риваденейрой в 1863 г.¹ В пространной рецензии Сент-Бева на новый перевод сервантесовского романа, выполненный Л. Виардо², приводятся большие цитаты из «Персилеса и Сихисмунды». Как полагают исследователи³, перевод этих цитат принадлежит Мериме. Впрочем, известная нам переписка Мериме и Сент-Бева не дает оснований для подобных предположений.

Интерес к Испании и ее культуре не ослабевает у Мериме и в последние годы его жизни. Так, в одном из посланий к герцогине Колонна Мериме писал (5 декабря 1868 г.): «Вы ничего не пишете мне о том, что происходит в Испании. Эта несчастная страна, которую я, наверное, никогда уже не увижу, все еще меня интересует. У меня такое впечатление, что она катится в тар-тарары. Наиболее здоровая часть населения, я бы сказал — единственно здоровая, угнетена, насколько я знаю, толпой мошенников, обрекающих ее на всевозможные лишения. Я имею в виду крестьян и вообще бедняков, которые не обладают всеми преимуществами образования, но у которых есть благородство Дон Кихота и здравомыслие Санчо Пансы»⁴.

Этот интерес к Испании вспыхнул у писателя с новой силой, когда парижский издатель П.-Ж. Этцель обратился к Мериме с просьбой разрешить перепечатать его старую статью о Сервантесе.

Мериме не был специалистом-исследователем; как и в изучении русской литературы, творчества Пушкина, в изучении Сервантеса ему принадлежит роль пропагандиста, популяризатора. Причем если в области русской литературы эта роль была значительной, во многих случаях ведущей, то статьи Мериме о Сервантесе занимают более скромное место. Статья 1826 г. была слишком явно проникнута атмосферой литературной полемики. Но в то же время она выступала за более историчное понимание творчества Сервантеса, свободное от надуманных концепций. Мериме не мог не понимать этого, не мог не видеть известной ограниченности своей старой статьи, поэтому он

¹ См.: *Mérimée P. Corr. gén.* Т. XII. P. 257, 279.

² *Le Constitutionnel.* 23 mai 1864.

³ См.: *Filon Au. Mérimée et ses amis.* Paris, 1909. P. 400.

⁴ *Mérimée P. Corr. gén.* Т. XIV. P. 315.

ответил Этцелю отказом. 22 марта 1869 г. он писал издателю: «Предисловие, о котором вы говорили, ужасающе, мне стыдно, что я написал его. Если здоровье позволит мне и если у меня будет свободное время, я предложил бы вам новое предисловие. За последние двадцать лет в Испании сделали кое-какие открытия касательно жизни Сервантеса, и нельзя не сказать об этом и этим не воспользоваться»¹. Через несколько месяцев Мериме начинает колебаться, не надеясь довести эту работу до конца². Затем он все-таки решается и просит Этцеля прислать ему кое-какие материалы, необходимые для новой статьи³, начинает разыскивать некоторые произведения Сервантеса, отсутствующие в его библиотеке⁴. Работа над статьей заняла осенние месяцы 1869 г., 21 ноября Мериме сообщал Этцелю, что предисловие закончено⁵, а в феврале следующего года писатель уже правил корректуру своей статьи⁶. В июне и июле он просматривает вторую корректуру⁷. Однако начавшаяся франко-прусская война надолго отсрочила выход книги (статья Мериме увидела свет лишь в 1877 г.).

Мериме работал над новым предисловием к «Дон Кихоту» с большим увлечением и подъемом. За довольно короткий срок он освоил новейшую научную литературу, перечитал большинство произведений великого испанца.

Мериме очень занимала и беспокоила точность перевода. Он считал, что почти все старые переводы «Дон Кихота» искажают оригинал, делая его более доступным французской публике, как бы перекладывают роман на «французские нравы». Еще в рецензии на книгу Тикнора Мериме писал: «Нам, французам, не без основания бросают упрек в том, что мы судим об иностранных писателях, исходя из своих французских представлений. Мы требуем от них, чтобы они применялись к нашим склонностям и даже к нашим предрассудкам. Говорят, что через две недели после взятия Рима некоторые наши солдаты удивлялись, как это римские жители до сих пор не научились по-французски. Мы все в какой-то мере эти солдаты: нам нелегко стать на новую точку зрения и понять общество, несходное с нашим»⁸. В письме к Этцелю Мериме замечал: «Проза Сервантеса слишком богата и

¹ Ibid. P. 431.

² См. письмо к Этцелю от 5 августа (Ibid. P. 564).

³ Ibid. P. 593.

⁴ См.: Ibid. P. 597, 598.

⁵ Ibid. P. 662.

⁶ *Mérimée P. Corr. gén.* T. XV. P. 46.

⁷ Ibid. P. 122, 136, 137.

⁸ *Мериме П.* Собр. соч. Т. 5. С. 172.

слишком напряженна для наших вкусов. Флориан ее значительно сгладил»¹. Как вспоминал затем новый переводчик романа Сервантеса Люсьен Биар, Мериме «мечтал о переводе, который, оставаясь предельно точным, был бы живым, легким, свободным от испанизмов, одним словом, был бы “Дон Кихотом”, написанным самим Сервантесом, если бы последний думал по-французски»².

Перевод Л. Биара Мериме удовлетворил. Завершая свое предисловие, он писал: «Существуют две системы перевода — каждая имеет свои недостатки. Одни переводы, которые прозваны неверными красавицами, сглаживают все своеобразные черты автора. Другие, стараясь, насколько возможно, сохранить чужеземный аромат, с трудом доходят до понимания читателя. Некогда эта вторая система была в великой моде, и я в свое время читал в одной газете, что “Тлемсенский Ноум, объединившись с maghzen, учинил razzia у Бени... вследствие чего Каиду была предложена diffa...” Честно говоря, чтобы понять такой французский язык, нужно быть немножко арабистом. Между этими двумя системами есть золотая середина, состоящая в том, что сперва заботятся о передаче мысли автора, а уж затем стараются точно передать каждое выражение, которое он употреблял. Никогда не теряя из вида, что он пишет для французов, г-н Люсьен Биар, по-моему, верно выразил мысль переводимого им автора и дает, в общем, точное представление о стиле Сервантеса»³.

Работая над статьей, Мериме не подверг коренному пересмотру свои прежние взгляды на творчество Сервантеса и на его роман о Дон Кихоте. Как и прежде, Мериме резко противопоставлял ранние произведения писателя (т. е. «Галатею» и первые пьесы) его зрелому творчеству: «Кто мог угадать, — писал Мериме, — что после сочинения, где все фальшиво, надуманно, приукрашено наперекор всякому здравому смыслу, то же перо создаст шедевр естественности и оригинальности!»⁴. Вместе с тем Мериме более глубоко и широко подошел к оценке замысла писателя. К этому его привели раздумья над писательской манерой Сервантеса.

Действительно, в пору работы над статьей Мериме немало размышлял над стилем и языком «Дон Кихота», над литературной техникой испанского писателя. Он бился над разгадкой ее секрета. 3 сентября 1869 г. он писал И. С. Тургеневу: «Этцель просит у меня предис-

¹ *Mérimée P.* Corr. gén. T. XIV. P. 431.

² Там же. Примеч. 3.

³ *Мериме П.* Собр. соч. Т. 5. С. 353.

⁴ Там же. С. 307.

ловие для нового издания и перевода “Дон Кихота”. Объясняли ли вы себе когда-нибудь не говоря успех, а значение этой книги? Стиль ее превосходен, но чтобы его оценить, надо знать испанский язык. Выдумки тут немного. По сути дела, что может быть более печальным, чем мысли и дела сумасшедшего. Люди, которых этот сумасшедший развлекает — герцог, герцогиня, Альтисидора, — все это общество ужасно. Так почему же все это мне нравится? Вот на это я уже несколько дней ищу ответ и не нахожу его. Мне бы очень хотелось поговорить об этом с вами»¹. Через несколько дней ту же мысль Мериме высказывает в письме к своей старой приятельнице Женни Дакен: «Этой зимой мне надо написать статью *Жизнь Сервантеса*, которая будет служить предисловием к новому переводу Дон Кихота. Давно ли вы перечитывали Дон Кихота? Нравится ли он вам по-прежнему? И отдаете ли вы себе отчет, почему? Мне он нравится, но я не могу сказать, по какой именно причине. Напротив, я мог бы привести много доводов в доказательство того, что книга эта плохая. А тем не менее она превосходна. Хотел бы я знать, что Вы насчет этого думаете. Сделайте одолжение, перечитайте несколько глав и задайте самой себе соответствующие вопросы»². Еще через несколько дней новое письмо к И. С. Тургеневу: «Я перечитал “Дон Кихота”; слишком много в нем палочных ударов. Сцены эти слишком длинны и слишком часто неожиданны. Многое напоминает в них арабские сказки...»³.

В пору работы над статьей о Сервантесе Мериме стал еще требовательнее и строже в вопросах стиля (достаточно вспомнить его резкие отзывы о романах Флобера или стихах Бодлера), поэтому его несколько озадачивала стилистическая неровность, точнее говоря, стилистическое богатство и многообразие «Дон Кихота». Вместе с тем Мериме понял теперь, что это не было результатом простой небрежности или спешки. В этом отношении очень интересно сопоставление прозы Сервантеса и Рабле, проводимое Мериме в предисловии к «Дон Кихоту»: «Французу бросилось бы, кроме того, в глаза обилие прилагательных, которое немного удивляет нас, когда мы читаем “Дон Кихота” в оригинале. Однако оно придает мысли большую точность и

¹ *Mérimée P.* Corr. gén. T. XIV. P. 596—597.

² *Мериме П.* Собр. соч. Т. 6. С. 250.

³ *Mérimée P.* Corr. gén. T. XIV. P. 610. Можно предположить, что Мериме этими письмами вызвал новый интерес к Сервантесу и у своего адресата; так, в письме И. С. Тургенева к Я. П. Полонскому читаем: «Сервантес до 63-летнего возраста был посредственный, десятистепенный писатель, а там — вдруг взял — да и написал “Дон Кихота” и стал № 1-ый» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. VIII. М.; Л., 1964. С. 126).

позволяет рассказчику управлять и руководить вниманием слушателя. Заметим еще, что, несмотря на быстроту, с которой Сервантес писал, он ищет и находит эффекты, возникающие при искусном подборе и сочетании слов, в чем он очень походит на нашего Рабле, всегда любившего соединять слова таким образом, чтобы удивить и позабавить своего читателя. Проза Сервантеса всегда орнаментальна, но от этого она не становится менее естественной, прозрачной и точной»¹.

В последней своей статье Мериме несколько изменяет свою точку зрения на поставленную Сервантесом перед собою цель, а следовательно и на смысл образа главного героя романа. Приведя примеры различных аллегорических толкований книги Сервантеса — в том числе и понимание книги как противопоставление духа поэзии житейской прозе — и отбросив их, Мериме тем не менее пишет: «Перечитывая теперь произведения Сервантеса, я не сказал бы, что мое впечатление от них существенно изменилось. Только я не стал бы утверждать, что противопоставление героической восторженности и бездушной реальности не возникало неоднократно в уме писателя»².

Таким образом, Мериме не настаивает уже на довольно распространенной точке зрения, рассматривающей книгу Сервантеса исключительно как реакцию на увлечение рыцарскими романами. Рамон Менендес Пидаль в своей блестящей статье «Сервантес и рыцарский идеал» очень верно писал: «Мы очень ясно обнаруживаем, что первое восприятие “Дон Кихота” определялось тем, что в романе усмотрели лишь сатиру на самоотрешение и внутреннее благородство, откровенную издевку, вызывающую смех, над последним странствующим рыцарем. Именно такое восприятие открыл еще сам Сервантес у части своих читателей, находивших для себя в романе лишь развлечение... Романтики любили примешивать к этому смеху слезы и “Дон Кихота” порой считали самой гениальной из всех книг, вызывающих беспросветное отчаяние и чувство безысходности. Но среди тех же романтиков значительно шире был распространен иной взгляд, сторонники которого заменили смех сквозь слезы печальной улыбкой сострадания. Они считали, что в романе осмеяна лишь бесплодность усилий, чувства же, вдохновлявшие их, благородны и возвышенны»³. Именно эту точку зрения разделял в конце жизни Проспер Мериме; он считал, что испанский писатель стремился «вызвать сочувствие к безумцу»⁴.

¹ Мериме П. Собр. соч. Т. 5. С. 352.

² Там же. С. 347.

³ Рамон Менендес Пидаль. Избр. произведения. М., 1961. С. 622.

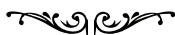
⁴ Мериме П. Собр. соч. Т. 5. С. 347.

Таким образом, Мериме выделял, подчеркивал гуманизм Сервантеса и именно в этом видел общечеловеческое значение его книги. «Горе тому, — писал Мериме в своей последней статье, — кому никогда не приходили в голову хоть некоторые мысли Дон Кихота и кто не рисковал получить палочные удары или вызвать насмешки за то, что пытался восстановить справедливость!»¹. Эти слова Мериме перекликаются с мыслями Менендеса Пидалья, высказанными в заключение его уже упоминавшейся статьи: «Непобедимый энтузиазм побежденного рыцаря служит нам благородным и серьезным примером, призывом проявлять героическое упорство ради самых трудных идеалов — единственных, которые достойны быть названы подлинно человеческими идеалами и которые сегодня еще недостижимы, но станут доступны в лучшем будущем»².

¹ Мериме П. Собр. соч. Т. 5. С. 348.

² Рамон Менендес Пидаль. Указ. соч. С. 643—644.

ПРОСПЕР МЕРИМЕ В РУССКОЙ ПЕЧАТИ



В своей незавершенной статье о Мериме, относящейся к 1843 г., Н. В. Гоголь писал: «Имя Мериме не было так часто на устах Европы, как других, менее награжденных дарами гения, но более плодovitых писателей, которые более метили на эффект и желание удивить, изумить во что бы то ни стало»¹. Замечание справедливое — как для Франции, так и для России того времени. Листая русские книги и журналы XIX века, непрерывно наталкиваешься на имена Гете, Вашингтона Ирвинга, Вальтера Скотта, Виктора Гюго, Бальзака, Шарля Нодье, Жюль Жанена, Дюма-отца и значительно реже — на имя Проспера Мериме. Этот тонкий и оригинальный писатель, один из зачинателей реалистического направления во французской прозе XIX столетия, никогда не был в России «властителем дум», какими были, например, Шиллер, Диккенс и Жорж Санд.

И все же А. М. Горький, горячо любивший и прекрасно знавший французскую литературу XIX века, в одном из писем к Ромену Роллану не без гордости сообщал: «у нас оказалось много интересных материалов о Стендале, о Мериме». Действительно, Мериме имел очень тесные связи со многими деятелями русской литературы, вел с ними многолетнюю переписку, обменивался книгами, был страстным поклонником и популяризатором русской литературы на Западе. Его творческие контакты с русскими писателями и историками — примечательная страница в развитии русско-французских культурных связей.

Произведения Мериме в свою очередь вызывали в русских литературных кругах пристальный и живой интерес. Не раз оказывался писатель в центре серьезных споров, имевших первостепенное значение для развития русской литературы. Еще при жизни Мериме, в 1854 г., Аполлон Григорьев имел все основания заметить: «Проспер Мериме —

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 9. М.; Л., 1952. С. 20.

одно из имен довольно известных, довольно часто встречающихся на страницах наших журналов, одна из литературных знаменитостей, прочно утвердившихся»¹. Творчество Мериме оценили в России многие; среди переводчиков его произведений мы находим известнейших русских писателей и поэтов — А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Н. И. Надеждина, Н. И. Греча, И. И. Панаева, Д. В. Григоровича, В. М. Гаршина, Д. В. Аверкиева, В. Ф. Ходасевича, М. А. Кузмина, М. Л. Лозинского; его таланту отдавали должное А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, А. И. Герцен, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. М. Горький; миллионные тиражи его книг в наше время — свидетельство утвердившейся славы писателя и его неизменной популярности в читательских кругах.

Когда в 1834 г. О. И. Сенковский основал «Библиотеку для чтения» (Мериме в этом году мог бы отпраздновать десятилетие своей литературной деятельности), произведения французского писателя были уже широко известны и популярны в России, поэтому не приходится удивляться, что в первом же номере журнала упоминается имя Мериме среди других представителей передового направления современной французской литературы. В этом же номере «Библиотеки для чтения» было помещено Н. Гречем его «Письмо в Париж к Якову Николаевичу Толстому», в котором между прочим читаем: «Надеюсь, что вы сообщите нам известия из того круга, в котором живете несколько лет. Любопытно было бы узнать некоторые подробности о нынешних героях Французской Словесности: опишите нам Ламартина, Делавиня, Гюго, Нодье, Дюмаса, Мериме, Герцогиню Абрантскую, Жанена, Бальзака; снимите маску с Библиофила Жакоба и Мишеля-Ремона»².

Однако популярность и известность пришла к Мериме в России не сразу. Французское издание первой книги его — «Театр Клары Гасуль» — при появлении своем (1825 г.) прошло в Москве и Петербурге совершенно незамеченным. Точнее говоря, обратила внимание на книгу лишь иностранная цензура, сразу же ее запретившая³. Царские цензоры верно уловили в книге Мериме ее антифеодальный, антиклерикальный дух. Поэтому лишь значительно позднее, после того как другие произведения писателя уже были переведены на русский язык, его пьесы, вошедшие в «Театр Клары Гасуль», появляются

¹ Москвитянин. 1854. № 11. Отд. III. С. 132.

² Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. № 1. С. 159.

³ Общий алфавитный список книгам на французском языке, запрещенным иностранною цензурою безусловно и для публики с 1815 по 1853 год включительно. СПб., 1855. С. 137.

в русском переводе (в 1842 г. — «Испанцы в Дании», в 1854 г. — «Карета святых даров», в отрывках, под названием «Вицеройская карета», в 1855 г. — «Африканская любовь»), а целиком книга появилась лишь в 1923 г., в переводе В. Ходасевича.

Возникновение подлинного интереса к Мериме связано с выходом его сборника «Гюзла». Во Франции эта книга появилась в последних числах июля 1827 г., и вскоре ее экземпляры попали в Россию. Вопрос о том, какое влияние книга эта оказала на развитие русской литературы, и в частности на творчество А. С. Пушкина, уже не раз подвергался детальному рассмотрению¹. Итоги этим спорам подвел Ф. Я. Прийма², убедительно показавший вслед за Б. В. Томашевским³, что к переводу баллад из «Гюзлы» Пушкин приступил уже в 1828 г., быть может, под влиянием Адама Мицкевича, с которым он постоянно встречался в это время и который был в восхищении от книги Мериме. Как полагает Ф. Я. Прийма, «выход в свет “Гюзлы” П. Мериме явился дополнительным стимулом, приковавшим творческое внимание Пушкина к южно-славянской теме»⁴.

Действительно, и у Пушкина и у многих его современников интерес к славянской тематике был давний и упорный. Так, например, О. М. Сомов еще в 1818 г. в «Соревнователе просвещения и благотворения» (№ 10. С. 17—56) помещает отрывки из книги аббата Фортиса «Путешествие в Далмацию», как известно, послужившей затем одним из основных источников «Гюзлы» Мериме, а в «Сыне отечества» за 1830 г. (№ 33. С. 400—422; № 35. С. 80—93; № 36. С. 162—171) печатаются новые отрывки из той же книги. Отметим также статью М. Каченовского «О сербских народных песнях», появившуюся в «Вестнике Европы» за 1820 г. (Ч. 112. № 14. С. 111—129; № 15. С. 208—216), рецензии Н. И. Греча (Сын отечества. 1824. Ч. 94. № 26. С. 241—249) и Н. А. Полевого (Московский телеграф. 1827. Ч. XIII. № 2. С. 137—150) на сборник сербских песен Вука Караджича, а также многочисленные переводы из этого сборника, принадлежащие А. Х. Востокову.

¹ Специальная литература, посвященная этому вопросу, очень велика, поэтому не будем делать из нее даже небольшую, неизбежно произвольную выборку.

² Прийма Ф. Я. Из истории создания «Песен западных славян» А. С. Пушкина // Из истории русско-славянских литературных связей XIX в. М.; Л., 1968. С. 95—123.

³ Томашевский Б. В. Генезис «Песен западных славян» // Атений. Ист.-лит. временник / Под ред. Б. Л. Модзалевского и Ю. Г. Оксмана. Кн. 3. Л., 1926. С. 36—45.

⁴ Прийма Ф. Я. Указ. соч. С. 105.

Не приходится удивляться, что появление «Гюзлы» вскоре же было отмечено в России положительной рецензией, в которой, в частности, говорилось: «Переводчик сам собрал большую часть сих баллад в Иллирийских провинциях, в которых он долго жил. Его мать была морлачка, из Спалатро. В введении и в примечаниях сообщает он нам занимательные воспоминания, которые тем более приятны, что в них не вмешивается никаких претензий. Книга сия содержит в себе только весьма малую часть народной литературы сих стран, которая весьма богата и разнообразна, потому что у каждого народа особенно есть свои нравы, свой язык, свои предания и поверья»¹. Через некоторое время в том же журнале² появляется перевод трех баллад из «Гюзлы», предваренный кратким положительным отзывом.

На первых порах подлинность этих песен не вызывала у русской публики никаких сомнений, и их авторство никак не связывалось с именем Мериме. Действительно, когда в 1830 г. разгорелась полемика между Ф. В. Булгариным и О. М. Сомовым по поводу повести последнего «Гайдамак», в которой есть заимствованные из «Гюзлы» сюжетные мотивы (так, герой этой повести морлак Закрутич принимается гайдамаками за вампира³), книга Мериме называлась неоднократно, но имя ее автора не было названо. Вместе с тем в той же «Литературной газете», где выступал О. Сомов, был помещен перевод главы 11 из «Хроники времен Карла IX» (другие отрывки из той же книги писателя печатает в это время «Северный Меркурий»), а «Северная пчела» Булгарина публикует перевод записок известной английской писательницы леди Морган, в которых имя Мериме встречается несколько раз.

Лишь в 1832 г. загадка «Гюзлы» начинает раскрываться. В журналах «Телескоп» и «Московский телеграф» появляются сообщения о подлинном авторе книги. «Телескоп» Н. И. Надеждина в обширной статье о «Сербской словесности» писал: «Наконец и во Франции, меньше всех приемчивой для чуждых звуков, народная сербская поэзия отозвалась приветным эхом. Сначала любопытство французов подстрекнуто было счастливою мистификациею. Остроумный и изобретательный автор известного *Театра Клары Газуль* издумал помудрить над своими соотечественниками, издав под вымышленным именем Гиацинта Маглановича собрание стихотворений, названное им *Guzla*

¹ Сын отечества. 1828. Ч. 118. № 5. Отд. 6. С. 101.

² Там же. Ч. 120. № 14. Отд. 4. С. 162—170.

³ Заметим также, что тема вампиризма, с легкой руки Мериме ставшая популярной, обильно представлена в сборнике стихотворений Н. А. Маркевича «Украинские мелодии».

(вероятно *Гусли?*), где, как будто бы устами народных певцов морлаков и черногорцев, воспеваются страшные предания о вампирах и буйная, разгульная жизнь гейдуков, живущая действительно в воспоминаниях славян адриатических. Мистификация сия удалась так, что многие французские литераторы и журналисты, в пылу энтузиазма, провозгласили старца Маглановича Гомером нашего времени¹. Ксенофонт Полевой в рецензии на сборник Ник. Маркевича писал в «Московском телеграфе»: «Впрочем, еще скорее можно быть подражателем старине в *стихотворениях*, чем в *мелодиях*, принимая слово сие в настоящем смысле его. И знаток ошибется иногда, читая таких подражателей, как Мериме; но еще нигде не отыскался Мериме для напевов народных. Как же возможно соединить в себе то и другое: быть и певцом и гусяром в неподражаемом роде стихотворений, который называется песнею?»². Между прочим, спустя два года тот же Ксенофонт Полевой в рецензии на посмертное издание сочинений Гете сообщил, что великий немецкий писатель узнал авторство Мериме в «Гюзле».

Все эти сведения о подлинном авторстве «Театра Клары Гасуль» и «Гюзлы» проникали в Россию из французских журналов, но всего вернее — от многочисленных русских, бывавших во Франции и познакомившихся там с Мериме, прежде всего от С. А. Соболевского и А. И. Тургенева. Однако у русских литераторов полной ясности в этом вопросе не было и позднее, и некоторые из них еще долго проявляли неосведомленность. Точнее говоря, уже никто не сомневался, что «Гюзла» была талантливой подделкой, мистификацией, но ее все еще не связывали с именем автора «Двойной ошибки» и «Хроники времен Карла IX». Характерна в этом отношении позиция В. Г. Белинского. В первой своей рецензии на часть четвертую «Сочинений Александра Пушкина» (где были напечатаны «Песни западных славян») Белинский писал, что «самые эти песни подложные, выдуманнные двумя французскими шарлатанами»³. Еще через несколько лет критик опять пишет о «подделке двух французов»⁴. Лишь в 1844 г. Белинский называет имя автора «Гюзлы», он пишет: «Известно происхождение этих песен и проделка даровитого француза Мериме, вздумавшего посмеяться над колоритом местности»⁵.

¹ Телескоп. 1832. Ч. IX. № 12. С. 507—508.

² Московский телеграф. 1832. Ч. 46. № 13. С. 74—75.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. II. М., 1953. С. 82.

⁴ Там же. Т. VII. М., 1955. С. 36.

⁵ Там же. С. 352.

Рост популярности Мериме в России связан с появлением во Франции его первых новелл, составивших в дальнейшем сборник «Мозаика» (1833 г.). Эти новеллы переводились непосредственно из французских журналов и вскоре же появлялись перед русской публикой, причем иногда почти одновременно в нескольких журналах и альманахах. Так, например, «Матео Фальконе» в первую половину 30-х гг. печатался в России 5 раз, «Этрусская ваза» — 3 раза, по два раза — «Бан Хорватии», «Умирающий гайдук» (перенесенные затем Мериме из «Мозаики» в «Гюзлу») и «Испанские разбойники» (из «Писем из Испании»), по одному разу переводились — «Видение Карла XI», «Взятие редута», «Партия в триктрак», «Волшебное ружье» (перенесенное затем в «Гюзлу»), «Жемчужина Толедо», «Воловья травля в Испании» и «Испанские колдуньи» (из «Писем из Испании»). Из 21 публикации семь приходится на редактировавшиеся А. Ф. Воейковым «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», четыре — на «Сына отечества», две — на «Телескоп» Н. И. Надеждина и т. д.

В то же время не все произведения Мериме, составившие затем «Мозаику», были в 30-е годы переведены в России. Явно по цензурным соображениям не попали в русскую печать новелла «Таманго» (впервые напечатана в 1895 г.), ироничная, скептическая и антиклерикальная легенда «Федериго» (переведена лишь в 1922 г.), политически острая комедия «Недовольные» (переведена в 1922 г.) и одно из писем из Испании — о публичной смертной казни (переведено в 1929 г.). Из более ранних произведений Мериме долго не были переведены в России, и также, очевидно, по цензурным соображениям, историческая драма-хроника «Жакерия», повествующая об антифеодальном движении французского крестьянства и городской бедноты, и пьеса «Семейство Карвахалья» — из-за «рискованности» ее сюжета.

Рост интереса к творчеству Мериме в 30-е гг. должен быть связан с общим усилившимся вниманием к литературе французского прогрессивного романтизма, в русле которого рассматривалось тогда и творчество автора «Гюзлы». Выдающуюся роль в пропаганде французского романтизма сыграл Н. А. Полевой и его журнал «Московский телеграф», который, по словам Белинского, «среди мертвой, вялой, бесцветной, жалкой журналистики того времени... был изумительным явлением»¹. Н. А. Полевой, широко осведомленный о современном состоянии французской литературы, на страницах своего журнала часто перепечатывал статьи из парижских периодических изданий романтического направления — из «Глоб» и др. Встав целиком на сторо-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955. С. 687.

ну романтиков в их борьбе с классиками, Полевой на первых порах отмечал, что романтизму еще предстоит многое сделать, он еще должен оправдать возлагавшиеся на него надежды. «Несмотря на победу романтизма вообще, — писал Полевой, — еще не явился для французов гениальный человек, который создал бы им новую народную романтическую драму так, как умели ее создавать, каждый для своего века и народа, Шекспир в Англии, Лопе де Вега и Кальдерон в Испании, Гете и Шиллер в Германии»¹.

После 1830 г., когда появились многие замечательные произведения Гюго, Бальзака, Мериме, Мюссе и др., Полевой углубил и расширил свою пропаганду романтизма. Он видел в нем прямого наследника революции 1789 г., носителя нового в литературе; его оценка литературных явлений имела не философско-эстетический, а социально-исторический характер. Полевой подчеркивал либерально-демократическую направленность романтизма, в то время как классицизм в его представлении отождествлялся со всем старым, отживающим в обществе и искусстве, — с феодальными порядками и литературной рутинной.

Свои взгляды на французский романтизм наиболее полно и определенно Полевой выразил в обширной статье «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах». Здесь он объяснил, почему его привлекал именно французский романтизм: «Что Европа для целого мира, то Франция, с самого начала новой политической системы, была и есть для Европы. Она обобщала и обобщает все идеи Политики, Философии и Искусств»². Нет ничего странного в том, что Полевого не увлек романтизм немецкий (хотя отдельные произведения немецких романтиков печатались в «Московском телеграфе»); английские романтики, особенно Вальтер Скотт, казались Полевому слишком умеренными в своих политических взглядах и в эстетике (вместе с тем он высоко ценил поэзию английского романтизма). Критик отдавал себе отчет в том, что романтики в их борьбе с классиками не всегда бывали до конца справедливы, он писал: «Жестокое сопротивление классиков произвело излишнее ожесточение романтиков. Они не всегда были и суть справедливы в своих нападениях; старание уклониться от *всего прежнего* заводило и вводит их в другую крайность. Но во всем этом едва ли они сами виноваты»³. Полевой настаивает в своей статье на почти неограниченных творческих возможностях романтиков. В подтверждение этой мысли он указывает, что романтики лишь

¹ Московский телеграф. 1829. Ч. 29. № 20. С. 621.

² Московский телеграф. 1832. Ч. 43. № 1. С. 99.

³ Там же. С. 103.

за несколько лет своей деятельности создали немало произведений замечательных: «Но пусть сообразят, давно ли начал, чем начал Романтизм, что теперь делает и что успел уже создать, и тогда только самое упрямое ослепление откажет ему в дани удивления и хвалы. В драме он нашел уже язык истинный и в опытах Вите, Мериме, Диттмера и Каве показал свои исполинские силы»¹. Полевой иллюстрирует достижения романтизма разбором ранних повестей Гюго, но особенно его романа «Собор парижской богородицы», а также книги А. де Виньи «Сен-Мар», «в коих соединение истины, философии и поэзии доведено до высочайшей степени»². Полевой отмечает у французских писателей и вообще требует от художника «глубокого познания человека в мире действительном»³. Как видим, творчество Мериме Полевой рассматривал как романтическое; в нем его привлекали, однако, не чисто экзотические вещи, а те произведения, в которых с наибольшей полнотой и убедительностью раскрыты дух нации и сущность истории, то есть несущие в себе черты реализма (не случайно, думается, Полевой помещает в своем журнале новеллу Мериме «Взятие редута» — одно из первых реалистических изображений войны в мировой литературе). Между прочим, в том же номере «Московского телеграфа», в котором напечатана была статья Полевого, в библиографическом обзоре русской литературы говорилось об историческом правдоподобию в художественном произведении, и в качестве примера делалась ссылка на Мериме: «Так поступил и автор *Клары Газуль*, издавши остроумную *Хронику*. Она вся одушевлена живостью автора. — Да сообразна ли шестнадцатому веку? — Никто не делает этого педантического вопроса!»⁴.

Положительный отзыв о «Театре Клары Гасуль» содержится и в помещенной в журнале статье Бальзака «Нынешнее состояние французской литературы»⁵.

Творчество Мериме так или иначе рассматривается и в других журналах той поры, например в «Телескопе» Н. И. Надеждина, далеко, как известно, от страстной пропаганды романтизма. В этом журнале в 1834 г. перепечатывается обширная статья известного французского критика тех лет Гюстава Планша, в которой «Хронике времен Карла IX» посвящено пять хвалебных страниц. Находим мы имя

¹ Там же. Ч. 43. № 2. С. 217.

² Московский телеграф. 1832. Ч. 43. № 2. С. 237.

³ Там же. № 3. С. 3712.

⁴ Там же. С. 397.

⁵ Там же. 1833. Ч. 52. № 14. С. 153.

Мериме и в «Сыне отечества», в статье Жюля Жанена «Манифест юной литературы»¹. В переведенной в 1835 г. с немецкого книге профессора Иенского университета Оскара Вольфа «Чтения о новейшей изящной словесности» также встречаем анализ произведений французского писателя. «Северная пчела», «Библиотека для чтения», «Литературные прибавления к Русскому инвалиду» помещают сообщения о выходе его новых книг, о его назначении генеральным инспектором исторических памятников, о его кандидатуре в Академию.

Н. Греч вставляет в свой роман «Черная женщина» (1834 г.) изложение новеллы Мериме «Видение Карла XI», а Н. Ф. Павлов своей повести «Ятаган» предпосылает эпиграф из «Двойной ошибки» (более того, некоторые критики, например С. Шевырев², полагали, что повести Павлова вообще созданы под воздействием Мериме и Бальзака).

Влияние Мериме можно также обнаружить и в творчестве Лермонтова, в сценах крестьянского восстания повести «Вадим». На этот интереснейший историко-литературный факт не очень давно указал Н. К. Пиксанов в своем обстоятельном исследовании «Крестьянское восстание в “Вадиме” Лермонтова» (1967 г.). Пиксанов замечает, что «если с каким из произведений западной литературы прежде всего сблизать “Вадима”, так это, конечно, с “Жакерией” П. Мериме»³. Правда, ученый не утверждает факта влияния в категорической форме, лишь выдвигая оригинальную гипотезу, требующую дальнейшей разработки и проверки: «...мы не будем утверждать, что именно “Жакерия” дала первый толчок творческим замыслам Лермонтова. Но в развитии возникшего замысла “Жакерия” имела свое большое значение. Совершенно ясно, что это значение глубже, чем то, какое имел “Бюг Жаргаль”. Однако, — продолжает исследователь, — точно установить влияние “Жакерии” на “Вадима”, конечно, невозможно. Мы не имеем прямых показаний самого Лермонтова. И следует сказать, что есть большая разница между двумя произведениями, заставляющая нас ограничивать широту и силу воздействия Мериме на Лермонтова»⁴.

Не подлежит сомнению, что и в ряде других произведений русской литературы первой половины и середины XIX века могут быть обнаружены следы влияния творчества Мериме.

¹ Сын отечества. 1834. Т. 47. С. 211—282.

² Московский наблюдатель. 1885. Ч. 1. С. 121.

³ Пиксанов Н. К. Крестьянское восстание в «Вадиме» Лермонтова. Саратов, 1967. С. 45.

⁴ Там же. С. 54.

Сопоставляя разрозненные суждения русской критики 30-х гг. о Мериме, нельзя не обратить внимания на то, что имя писателя постепенно исчезает из ходовой обоймы представителей романтизма. Русские литераторы начинали угадывать отличие произведений писателя от книг романтиков, начинали улавливать неповторимое своеобразие творческого почерка Мериме. Наиболее определенно высказался по этому поводу Пушкин в предисловии к «Песням западных славян»: «Сей неизвестный собиратель, — писал Пушкин, — был не кто иной, как Мериме, острый и оригинальный писатель, автор Театра Клары Газюль, Хроники Времен Карла IX, Двойной ошибки и других произведений, чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской литературы»¹. В дальнейшем в русской критике мысль об особом пути Мериме, его несвязанности с определенными литературными течениями, утверждалась все более. Как мы уже говорили, Мериме сначала воспринимался как романтик (напомним, что «романтиком» был в русской критике и Бальзак, причем его долгое время причисляли даже к «неистовому романтизму»), но после 1830 г. романтический период (при всем своеобразии и «особости» этого романтизма) в творчестве Мериме заканчивается. Сборником «Мозаика» открывается новый его этап, и этот сборник именно потому и привлек весьма пристальное внимание русской критики. После появления «Мозаики» и следующих произведений Мериме («Двойной ошибки», «Душ чистилища», «Венеры Ильской») русские критики еще не находят слова для определения творческого метода писателя (слово «реализм» применительно к Мериме будет произнесено значительно позже), но важно отметить, что они почувствовали отличие книг писателя от произведений Гюго, Дюма, Виньи.

Впрочем, более ранние произведения Мериме и потом будут обращать на себя внимание и переиздаваться; будут они вдохновлять русских писателей на создание собственных оригинальных произведений. В этой связи нельзя не упомянуть «Сцены из рыцарских времен» А. С. Пушкина, над которыми поэт работал в 1834—1835 гг. (изданы «Сцены» были уже после его смерти, в 1837 г.); толчком к созданию этого произведения было, несомненно, чтение «Жакерии»².

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. М.; Л., 1948. С. 334.

² См.: Демидов Н. О «Сценах из рыцарских времен» А. С. Пушкина // Изв. отд. рус. яз. и словесности имп. Акад. Наук. 1900. Т. 5. Кн. 2. С. 631—640; Бонди С. М. Комментарии к «Сценам из рыцарских времен» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. М.; Л., 1935. С. 647—668; Загорский М. Пушкин и театр. М.; Л., 1940. С. 196—206.

В окружении Пушкина интерес к Мериме и его творчеству был очень большим. Его имя постоянно встречается в дневниках и письмах А. И. Тургенева; П. А. Вяземский сообщает жене из Парижа о своих встречах с французским писателем; в мрачной камере Кексгольмской крепости В. К. Кюхельбекер записывает 13 июля 1834 г. в дневнике: «Прочел я в “Сыне отечества” повесть Мериме “Этруская ваза”. В ней основа чувственная, даже безнравственная, — при всем том она в высокой степени трогательна»¹. О своем знакомстве с Мериме сообщает в письмах из Франции Е. А. Баратынский.

Несколько позже ранними произведениями французского писателя начинает увлекаться молодой И. С. Тургенев. В 1842—1844 гг. он пишет ряд небольших пьес, чаще всего незаконченных («Неосторожность», «Искушение святого Антония», «Две сестры»), под большим воздействием драматургии Мериме², о чем он сам говорит в наброске предисловия к последней из этих трех пьес: «Кончаю небольшим признанием: “Театр Клары Газуль”, известное сочинение остроумного Мериме, поддал мне мысль написать безделку в его роде»³. Еще ранее, в 1840 г., в письме к М. А. Бакунину и А. П. Ефремову Тургенев набрасывает небольшую сценку «Нечто, или Чемодан»⁴, внушенную чтением «Федерико».

В 1843 г. В. А. Жуковский делает стихотворное переложение новеллы Мериме «Матео Фальконе», горячо поддержанное Гоголем и восторженно встреченное критикой (например, «Москвитянин» писал: «“Матео Фальконе” — произведение удивительное по мастерству стиха, по глубокой правде и образцовой простоте языка»⁵). Правда, Жуковский основывал свою стихотворную повесть не на новелле Мериме непосредственно, а на ее переработке немецким поэтом-романтиком Шамиссо.

С конца 30-х годов все новые произведения Мериме переводятся в России совершенно незамедлительно: в 1837 г. переведена «Венера Ильская», в 1840 — «Коломба», в 1845 — «Арсена Гийо», в 1846 — «Кармен» и «Аббат Обен». Большинство этих повестей и новелл появилось в «Библиотеке для чтения» (лишь «Арсена Гийо» была напе-

¹ Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929. С. 201.

² См.: Гроссман Л. П. Театр Тургенева. М., 1924. С. 31—36; см. также комментарии Ю. Г. Оксмана и А. П. Могилянского в кн.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Т. 2. М.; Л., 1961. С. 539—559; Т. 3. М.; Л., 1962. С. 369—386, 457—461.

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Т. 3. М.; Л., 1962. С. 276.

⁴ Там же. Письма. Т. 1. М.; Л., 1961. С. 197—199.

⁵ Москвитянин. 1846. Ч. 1. № 1. С. 1.

чатана в «Литературной газете»). «Кармен», кроме журнала О. И. Сенковского, была помещена и в «Отечественных записках». Более ранняя повесть Мериме «Двойная ошибка» была «пропущена» русскими переводчиками, и ее напечатали в России лишь в 1847 г. в «Современнике».

Появление этих новелл Мериме в русском переводе не сопровождалось публикацией серьезных критических статей и рецензий. Если русские газеты и журналы и писали о Мериме в эти годы, то чаще всего это были забавные анекдоты из его жизни, почерпнутые, как правило, из французской прессы. Не раз писалось в России о мистификаторстве писателя. Вот как, например, оценила его книгу «Заметки о путешествии по югу Франции» «Библиотека для чтения»: «Книга его холодна как камень и встретила в Париже очень холодный прием. Г. Мериме приобрел такую известность подложными сочинениями, что легко может статься, что он написал путешествие свое по развалинам южной Франции, не выезжая из Парижа»¹.

Первая попытка дать суммарный анализ и оценку творчеству Мериме делается в России в 40-е годы. Попытка эта, к сожалению, незавершенная, связана с именем Н. В. Гоголя. В начале 40-х годов (не позднее 1843 г.) Гоголь набрасывает предисловие к предполагавшемуся переводу повести Мериме «Души чистилища». Обстоятельства написания этой заметки не вполне ясны. Как уже отмечалось, повесть Мериме о Дон-Жуане, напечатанная во Франции в 1834 г., не была переведена на русский язык по цензурным соображениям. Предназначался ли перевод (и предисловие Гоголя) для какого-либо журнала или повесть Мериме должна была выйти отдельной книгой — мы не знаем. Не знаем мы также, почему не состоялось это издание, опять ли наложила запрет цензура, или были на то иные, более невинные причины. Опубликована заметка Гоголя о Мериме была лишь в 1892 г. Н. С. Тихонравовым в дополнительном томе Сочинений писателя.

Трудно сказать, что именно заставило Гоголя обратиться к творчеству Мериме, писателя от него далекого. Правда, в те годы делались попытки сопоставить их произведения. В. Г. Белинский в своей статье «Литературные и журнальные заметки. Отзывы французских журналов о Гоголе» («Отечественные записки», 1846) сочувственно процитировал замечание на этот счет Сент-Бева: «Многие русские сравнивают Гоголя с Мериме. Этого рода сравнения всегда довольно смелы

¹ Библиотека для чтения. 1835. Т. XII. Ч. II. Отд. VII. С. 118—119.

и прилагаются только в некоторых отношениях»¹. Но написано это было уже после того, как Гоголь начал и бросил свою статью.

Статья начинается со следующих многозначительных слов: «Мериме, бесспорно, замечательнейший писатель XIX века французской литературы». Приведя затем суждение Пушкина, Гоголь характеризует творческий метод Мериме, отличающийся точностью и правдивостью деталей и жизненной достоверностью: «Немного произведений вышло из-под пера Мериме, но все они носят яркую печать таланта. Много правды, много верности и в беглых и, так сказать, мимоходом рассыпанных заметках, много познаний и опыта и много познания жизни». Кратко охарактеризовав «Театр Клары Гасуль», он переходит к «Душам чистилища»: «[Предлагаемое] ныне в переводе — Души в чистилище, без всякого сомнения, поразит читателя прекрасным поэтическим созданием сюжета, живым, быстрым, увлекательным рассказом, свежими красками Испании, тонкими наблюдениями, острыми и смелыми замечаниями. И сколько рассыпано ума на этих немногих страницах!». Далее Гоголь развивает мысль о нехарактерности Мериме для литературного процесса во Франции: «Он шел как-то совершенно в стороне. Даже предметы избирал не те, которых требовала модная потребность читателей. Кажется, его не занимали покупатели и слава. Как будто бы в одни только минуты отдыха от жизни и бездельно-делового течения дней ее писал он свои произведения. И самая жизнь его не сходится с общей жизнью Европы»². Наконец, последнее качество подчеркивает Гоголь в творческой манере Мериме: умение французского писателя «схватывать верно местные краски, чувствовать народность и передать ее». Пересказав историю «Гюзлы» и пушкинских «Песен западных славян», Гоголь объясняет успех книги тем, что Мериме удалось «почувствовать и угадать дух славянский», что не выходило у других французов, пытавшихся воспроизвести дух чуждой им нации. «С этой стороны Мериме является в своих созданиях далеко выше своих писателей-соотечественников»³, — заканчивает Гоголь.

В 40-е годы была написана и появилась в печати другая статья о Мериме, совсем иначе оценивающая его творчество.

15 марта 1844 г. парижский журнал «Revue des deux mondes» напечатал новеллу Мериме «Арсена Гийо», а накануне писатель был избран во Французскую Академию. Как только томики журнала стали приходить подписчикам, разразился скандал; вот как сам Мериме рас-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955. С. 423.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 9. М.; Л., 1952. С. 20.

³ Там же. С. 21.

сказал об этом в письме к г-же де Монтихо: «Мое избрание было все-таки встречено довольно благосклонно, но на следующий день по воле случая в *Ревю де де монд* появилась моя повесть и вызвала громадный скандал. Нашли, что она богохульна и безнравственна...»¹

Интересно отметить, что французская критика встретила появление этой новеллы молчанием. Первые отзывы печати появились во Франции не ранее мая 1847 г., то есть уже после того, как «Арсена Гийо» была издана отдельной книжкой вместе с двумя другими новеллами Мериме — «Кармен» и «Аббатом Обеном».

В русской прессе первое сообщение о новом произведении писателя появилось в «Северной пчеле» 27 июня 1844 г. Рецензент болгаринской газеты, скрывшийся под инициалами Р. З., прежде чем остановиться на новелле Мериме, высказал некоторые соображения о типах художественных произведений вообще. Тут он выделил несколько «разрядов» и к первому из них отнес книги, «имеющие целью пользу и усовершенствование человечества»². Затем он писал: «Основная идея романа самая странная. Автор взял из людского общества три лица, а именно: погибшую девицу, сентиментального волокиту и набожную лицемерку. Развив их характеры и приправив разными случаями частной жизни каждого, составил он очень занимательную книгу, которую можно причислить к первому разряду нашей классификации, потому что из нее можно извлечь моральную мысль»³.

17 июля 1845 г. перевод «Арсены Гийо» был напечатан в «Литературной газете». Очевидно, именно эта публикация вызвала появление в «Москвитянине» статьи его критика Н. Левитского «Несколько слов о современной французской литературе» (1846. № 6). Статья эта является критическим разбором новеллы Мериме и посвящена только ей. В начале статьи Левитский сообщал, что им был сделан перевод повести Мериме, он перечитал его, и ему захотелось «объяснить себе, какую цель предполагал сочинитель, пища такую бескладицу»⁴. Общая оценка книги Мериме была самая отрицательная: «Она мне показалась, — писал критик, — до того пустою по вымыслу, ничтожною по содержанию и грязною по изложению, что я постыдился предлагать ее русской публике»⁵. Анализ содержания новеллы Мериме наводит автора статьи на горькие мысли о моральном

¹ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1963. С. 67.

² Северная пчела. 1844. № 144. 27 июня. С. 573.

³ Там же. С. 574.

⁴ Москвитянин. 1846. Ч. 3. С. 241.

⁵ Там же. С. 238.

упадке и разложении европейского общества. Критик не отрицает правдивости произведения Мериме, но считает, что это та «правда», которая должна быть скрыта от глаз и не являться на журнальных страницах. «Если богатые непременно должны быть добродетельны, а бедные порочны, — пишет Левитский, — то лучше им никогда не мириться между собой. Пусть добродетель стоит на высоте и светит, не помрачаясь заразительным дыханием порока, и пусть порок ползает внизу во мраке, не смея подняться до высоты добродетели. Во всяком случае можно сказать, что Проспер Мериме списал свою повесть с современных нравов Парижа, или почитает возможным такого рода нравы»¹. Эта точка зрения, высказанная достаточно определенно, говорит не только о ханжестве и бездушии Левитского, но и об отсутствии у него даже самого поверхностного литературного чутья — ведь Мериме своей новеллой хотел сказать совсем иное.

Состояние современной французской литературы производит на критика «Москвитянина» удручающее впечатление: «Чудовищные люди и чудовищное общество! И такое произведение находит своих читателей, такой писатель имеет своих читателей! К сожалению, надо сказать, что современная французская литература загромождена такими уродливыми произведениями»². Чего же требует Левитский от писателя? «Правдоподобия и согласия с коренными началами меры и нравственности»³. Заканчивает свою статью Н. Левитский весьма характерным призывом: «Писателям других образованных народов предстоит важный труд предохранить своих соотечественников от новой заразы, которая зарождается в Париже и грозит испортить соки нового поколения»⁴.

Как видим, написана статья вполне в духе погодинско-шевыревского представления о «народности» и морально-дидактических задачах литературы. Добавим, что она была опубликована в период глубокого кризиса, переживаемого «Москвитянином», когда М. П. Погодин тщетно искал поддержки у прогрессивно настроенных деятелей культуры, например у Е. Ф. Корша и Т. Н. Грановского, пытаясь влить в гибнущий журнал свежие силы. Усилия эти, как известно, были напрасными, М. П. Погодин сообщал, например, С. П. Шевыреву: «Я спросил их, возьмут ли они свято соблюдать нашу программу, отрекутся ли от дьявола и “Отечественных записок”, будут ли почитать

¹ Там же. С. 243.

² Там же. С. 244.

³ Там же. С. 245.

⁴ Там же. С. 247.

христианскую религию, уважать брак?»¹. Вот какова была программа журнала. Заботой об уважении брака и почитании религии и проникнута благочестивая статья Н. Левитского.

Вскоре на нее откликнулся «Современник» П. А. Плетнева (который как раз в это время передавал журнал Некрасову и Панаеву). Реплика «Современника» была резкой и иронической. Прежде всего подвергалось критике направление «Москвитянина», те идеи, которыми руководствовалась редакция журнала: «Когда журнал издается под влиянием такого образа мыслей, то, естественно, сочувствуешь ему. Он стремится удержать по возможности разлив ложных современных идей, направляя умы к истинному просвещению. Он стыдится ползти за жалкой толпою по грязной дороге»². Что касается Мериме, то, не вставая безоговорочно на его защиту, «Современник» тем не менее писал: «Надобно еще заметить, что Проспер Мериме, которого повесть г. Левитский устыдил напечатать для русской публики, недюжинный писатель: у него есть талант»³.

Интересно отметить, что появление следующих двух произведений Мериме, в том числе «Кармен», быть может, самой популярной из новелл писателя, не вызвало споров в печати, не сопровождалось даже просто развернутыми отзывами в русских журналах и газетах.

Но весьма оживленная полемика разгорелась после появления во Франции переведенной Мериме пушкинской «Пиковой дамы». Повесть Пушкина в переводе Мериме была напечатана в «Revue des deux mondes» 15 июля 1849 г. Примерно через три недели «Северная пчела» сообщила об этом, указав: «Переводчиком подписался известный писатель Проспер Мериме»⁴. 14 сентября в «Санкт-петербургских ведомостях» появился хвалебный отзыв об этом переводе. Рецензент газеты писал: «Этот перевод вполне достоин автора “Кармен”. Все тонкости поэтической речи Пушкина переданы с самою строгою точностью и со всею жизненностью оригинала»⁵. В спор с ним вступили газета «Северная пчела» и журнал «Москвитянин». «Северная пчела», приведя ряд ошибок Мериме, в том числе знаменитое «затянулся», писала: «На поверку же выходит, что перевод плохой, вовсе не художественный, и во многих местах уродующий самый простой

¹ Цит. по кн.: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. Л., 1950. С. 498.

² Современник. 1846. Ч. 43. № 9. С. 322.

³ Там же. С. 323.

⁴ Северная пчела. 1849. № 165. 27 июля. С. 657.

⁵ С.-Петербургские ведомости. 1849. № 204. 14/IX.

смысл подлинника... Проспер Мериме вовсе не знает по-русски; “Пиковую Даму” перевел двоюродный брат его, Генрих Мериме, живший в России около года и кое-как изучивший наш язык, в шутку¹. Столь же критическим был и отзыв «Москвитянина».

Теперь, когда мы так много знаем о Мериме и о его занятиях русской литературой, наиболее забавными кажутся обвинения в незнании им русского языка и в том, что он лишь подписал чужой перевод. Значение этой работы Мериме для популяризации творчества Пушкина во Франции вряд ли можно переоценить, оно очень велико; и этого, к сожалению, не поняли критики из «Северной пчелы» и «Москвитянина». Что же касается ошибок переводчика и вообще переводческих принципов Мериме, то в настоящее время, после работ Л. Коган и О. В. Тимофеевой² совершенно ясно, что Мериме не был переводчиком-дилетантом и многие его неточности вызваны были стремлением сделать Пушкина более понятным французским читателям.

Следующая работа Мериме, посвященная русской литературе, вызвала еще более ожесточенную полемику, чем его перевод «Пиковой дамы». 15 ноября 1851 г., все в том же журнале, Мериме опубликовал статью «Николай Гоголь». Ф. В. Булгарин приветствовал ее в своей газете уже 12 декабря. Против статьи Мериме вскоре выступили Некрасовский «Современник» и «Москвитянин», перешедший теперь в руки так называемой «молодой редакции» во главе с Аполлоном Григорьевым. На этот раз Мериме действительно дал все основания для резкой критики. Он не понял Гоголя, этого глубоко русского писателя. Он пытался вывести его генеалогию, ссылаясь на Стерна, Вальтера Скотта, Шамиссо и Гофмана. Он не понял (да в то время еще и не мог понять) национальных корней творчества Гоголя. Но в оценке русского писателя Мериме допустил и другой просчет: он решил, что Гоголь — сатирик по преимуществу, и поэтому только с такой стороны и рассматривал его произведения, те же из них, которые никак нельзя было причислить к сатирическим, он попросту отказался анализировать. Мериме писал о Гоголе: «Будучи тонким, порой даже до тошным наблюдателем, умея подмечать и смело выставлять смешные стороны, склонный, однако, к преувеличениям, доходящим до шутовства, г. Гоголь прежде всего яркий сатирик. Он безжалостен к зло-

¹ Северная пчела. 1849. № 214. 27 сент. С. 853.

² См.: Коган Л. Пушкин в переводах Мериме. («Пиковая дама») // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. 1939. № 4—5. С. 331—356; Тимофеева О. В. Мериме — переводчик Пушкина. («Пиковая дама») // Учен. зап. Львовского гос. ун-та им. И. Франко. 1953. Т. 24. Вып. 2. С. 121—132.

бе и глупости, но в его распоряжении имеется только одно оружие — ирония»¹. Мериме подчеркивает смелость гоголевской сатиры: «Автор, родившийся в стране далеко не республиканской, тем не менее выказывает много смелости и свободолюбия, громя пороки людей, правящих его страной. Он рисует их продажными, испорченными и деспотическими»². Указывает Мериме и на замечательное изобразительное мастерство русского писателя: «Кажется, что видишь наяву его действующих лиц, что жил среди них, ибо он знакомит нас с их причудами, привычками, малейшими жестами»³.

Как видим, Мериме не понял в Гоголе главного, рассматривая его творчество очень однобоко. Все эти слабые стороны статьи французского писателя были зорко подмечены русскими критиками. И. И. Панаев (под псевдонимом Новый Поэт) писал в «Современнике»: «Кто же будет отрицать ум в Мериме, авторе “Театра Клары Газуль”, “Коломбы” и других произведений, на которых, правда, лежат следы кропотливой и несколько сухой работы, но которых все же нельзя не признать замечательными... От других писателей мы больше ничего бы и не ожидали, но от Мериме, от этого Мериме, который обманул самого Пушкина! признаюсь, это нас поразило»⁴. Указав на все просчеты Мериме в его статье о Гоголе, Панаев тем не менее заключил: «Впрочем, мы, несмотря на недостатки этой статьи, все-таки весьма рады ее появлению: она еще раз доказывает, что, ставя так высоко Гоголя, мы не создавали себе “идола”, что даже и не понимающие ни полноты, ни — повторяем — сущности его таланта склоняются перед ним, и сожалеем только о недостаточности, о неверности представления, которое получит о нем читающая Европа, внимание которой не может не быть обращено на статью, подписанную таким почетным именем, каково имя г. Мериме»⁵.

Более решительным и непримиримым был критик «Москвитянина» (почти наверняка — Ап. Григорьев). Он писал: «Почему-то мы надеялись, что автор *Хроники времен Карла IX, Жакерии* и других произведений, которые принадлежат к числу далеко не дюжинных, скажет несколько дельных слов о нашем первом современном поэте... Мы надеялись на это, во-первых, потому, что взгляд издали, взгляд иностранца, постороннего наблюдателя, важен вообще во всяком деле, — с

¹ Мериме П. Статьи о русских писателях. М., 1958. С. 3.

² Там же. С. 19.

³ Там же. С. 4.

⁴ Современник. 1851. № 12. Смесь. С. 157—158.

⁵ Там же. С. 158—159.

другой стороны, талант самого Мериме ручался бы, казалось, за то, что он поймет Гоголя... И что же мы встретили в статье? Увы — ничего, кроме весьма обыденных суждений, поверхностных или устаревших требований от искусства вообще, от нашего поэта в особенности»¹. В статье «Москвитянина» доказывается, что главная ошибка Мериме состояла в том, что он ограничил творчество Гоголя рамками сатиры. Удивило критика и то, что Мериме совершенно не смог разобраться в таком замечательном творении Гоголя, как «Тарас Бульба». Верно подметил критик «Москвитянина» и полное непонимание французским писателем гоголевского юмора: «Вообще Мериме, к удивлению нашему, вовсе не понимает ни юмора вообще, ни того гиперболического юмора, который составляет характер Гоголевского гения»².

В статьях И. И. Панаева и Ап. Григорьева (если это был он) не было ни озлобления, ни недоброжелательности по отношению к Мериме, было лишь чувство обиды за великого русского писателя и огорчение, что замечательный французский писатель проявил вдруг такую досадную близорукость. Впрочем, на Западе вряд ли в то время кто-нибудь понимал Гоголя. Совершенно справедливо замечание И. С. Тургенева, сделанное как раз в это время (в письме к Полине Виардо от 21 февраля 1852 г.): «Вам известны только самые незначительные из его произведений, и если б даже вы знали их все, то и тогда вам трудно было бы понять, чем он был для нас. Надо быть русским, чтобы это почувствовать. Самые проницательные умы из иностранцев, как, например, Мериме, видели в Гоголе только юмориста английского типа. Его историческое значение совершенно ускользнуло от них»³.

Во всех этих ошибках и просчетах Мериме совершенно не разобрался А. В. Дружинин, опубликовавший в следующем году обширную статью в «Библиотеке для чтения» (где он только что начал работать, уйдя из «Современника»). Статья Дружинина выдержана в резко ироническом тоне и направлена исключительно против «Москвитянина»: «Вот откуда взялись и восторг и ожесточение: Просперу Мериме, замечательному и остроумному сочинителю повестей, романов, исторических сцен... захотелось поговорить с европейской публикой о каком-нибудь очень хитром предмете, высказать несколько мыслей о человеке, не известном Франции, от беллетристических произведений перейти к критике и даже к критике самой трудной — к

¹ Москвитянин. 1851. Ч. 6. № 24. С. 607—608.

² Там же. С. 614.

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 2. М.; Л., 1961. С. 394.

оценке произведений, писанных в чужом государстве, на полужнаком языке, имевших успех в обществе, совершенно чуждом тому обществу, в котором Мериме провел всю свою жизнь. Мериме ухватился за Гоголя... наговорил несколько очень живых фраз, рассыпал там и сям десяток метких мыслей, с важностью обсудил деятельность русских литераторов, назвал Гоголя особую, подражавшую и Стерну и Скотту, и Шамиссо, и Гоффману...»¹. Дружинин, защищая Мериме от справедливых по большей части нападков, ссылается на то, что критики — и у нас и на Западе — не раз ошибались в своих оценках (он приводит в качестве примера отношение критики к Гете и к Шекспиру). «Ежели из нас, русских, — замечает Дружинин, — нет двадцати человек, смотрящих на “Мертвые души” с одной и той же точки зрения, то почему же требовать, чтоб Мериме пошел далее нас?»².

Резкость тона этой статьи следует, конечно, объяснить не передержками и ошибками, допущенными «Москвитянином», а общей атмосферой журнальной полемики и литературной борьбы того времени.

Статье Мериме о Гоголе пришлось сыграть роль одного из главных козырей в руках Ф. В. Булгарина, последовательно и неуклонно ведущего борьбу против Гоголя и «натуральной школы». Как уже было сказано, «Северная пчела» приветствовала статью Мериме. Менее чем через два месяца после смерти великого русского писателя Ф. В. Булгарин выступил в своей газете со статьей «Журнальная всякая всячина», где писал: «Мнение наше известно читателям Северной пчелы, и оно совершенно сходствует с мнением одного из лучших европейских критиков Проспера Мериме (см. “Северная пчела”, 1851, № 277, 12 дек.). Мы всегда говорили одно, что Н. В. Гоголь был приятный рассказчик, умел смешить и забавлять своими карикатурами, и только»³. И в дальнейшем Булгарин в своих нападках на Гоголя всегда старался опереться на авторитет Мериме (см., например, «Северная пчела», 14 августа 1854 г., 5 ноября 1855 г. и др.).

Так Мериме оказался невольным участником ожесточенной борьбы в русской литературе.

Наша мысль о том, что в статьях, направленных против работы Мериме о Гоголе, не было недоброжелательства по отношению к французскому писателю, подтверждается хотя бы появлением в том же «Москвитянин» большой статьи Ап. Григорьева, содержащей подробный анализ творчества Мериме. К сожалению, статья эта оста-

¹ Библиотека для чтения. 1865. Т. III. Ч. 2. Отд. VII. С. 217.

² Там же.

³ Северная пчела. 1852. № 87. 19 апр. С. 345.

лась незавершенной, так как ее автор вскоре покинул редакцию журнала. После наброска статьи Гоголя, обзор Ап. Григорьева — это первая серьезная работа о Мери́ме в русской печати.

Начинается статья с верного замечания о том, что пора русской критике обратиться самой к тем иностранным писателям, чьи произведения в России хорошо известны, не раз переводились, но не получили еще развернутой оценки. Статья Ап. Григорьева и призвана восполнить этот пробел (как и его предыдущие статьи о Теккерее и Мюссе). Хотя она и осталась незавершенной (автор продвинулся не очень далеко, он остановился перед разбором «Жакерии»), общий взгляд критика на творчество Мери́ме выражен в ней достаточно полно и определенно. Для Ап. Григорьева Мери́ме — писатель огромного таланта, поразительной наблюдательности и высокого художественного мастерства. Но, с точки зрения русского критика, Мери́ме недостаточно реализовал эти свои возможности, хотя все его произведения блестящи и стоят на самом высоком литературном уровне. «В самом писателе, — замечает Ап. Григорьев, — нет ничего, кроме огромного внешнего таланта, нет, главным образом, любви к человеку, уважения к жизни, сочувствия к ее явлениям»¹. Мери́ме, по мнению критика, — это художник, оторванный скептицизмом от высоких жизненных идеалов, отравленный этим скептицизмом. Отсюда — внешняя ирония, легковесность, скольжение по поверхности жизни и нежелание проникнуть в ее глубь. «И вот ваш Проспер Мери́ме, — пишет Ап. Григорьев, — постоянно иронически относящийся к своей врожденной способности отождествляться с предметами своей художественной разработки, из всякого труда выносящий одно — легкий скептицизм, способный схватывать, как великий художник по натуре, грандиозный колорит явлений и событий, но неспособный полюбить их, проникнуть в их смысл, поверить их идеалам. У Мери́ме всякое отношение к идеалу подорвано: скажем парадокс, если угодно, но парадокс верный: родился Мери́ме в стране комизма, в России, он был бы великим комиком»². И скепсис и ирония Мери́ме оказываются направленными не на окружающую писателя действительность, а на самую «художническую деятельность»³.

Следует заметить, что легенда о холодном скептицизме Мери́ме, в распространении которой он, конечно, сам был повинен, была широко известна в русских литературных кругах. В этом отношении очень по-

¹ Москвитянин. 1854. № 11. Отд. 3. С. 133.

² Там же. С. 137—138.

³ Там же. С. 139.

казательно первое впечатление И. С. Тургенева от знакомства с французским писателем. «Я познакомился со многими литераторами, и с Мериме, — писал И. С. Тургенев из Парижа М. Н. Лонгинову, — Похож на свои сочинения: холоден, тонок, изящен, с сильно развитым чувством красоты и меры и с совершенным отсутствием не только какой-нибудь веры, но даже энтузиазма»¹.

Новые произведения французского писателя, особенно те, которые были посвящены России, русской истории, привлекали в эти годы внимание русских критиков. Среди ряда откликов на эти работы Мериме следует указать большую статью профессора Харьковского университета А. Зернина, напечатанную в «Библиотеке для чтения»². В целом же в конце 50-х годов и особенно в 60-е годы интерес к творчеству Мериме в России значительно падает. Достаточно сказать, что в это время не появилось ни одного нового перевода произведений французского писателя (за исключением переиздания отдельной книгой «Двойной ошибки» в 1859 г.), не было специально отмечено его избрание в члены Общества любителей Российской словесности (апрель 1862 г.), не появилось развернутых рецензий на его новые переводы с русского языка, на его статьи об А. С. Пушкине и И. С. Тургеневе. Объясняется это, конечно, условиями литературной и идеологической борьбы в России тех лет, в которой произведениям французского писателя вряд ли могло найтись место.

В 70-е годы картина почти не меняется. Русские газеты, заполненные сообщениями о бурных политических и военных событиях в Европе, почти не откликнулись на смерть Мериме (23 сентября 1870 г.), если не считать проникновенного некролога И. С. Тургенева, напечатанного в «С.-Петербургских ведомостях» (1870 г., 6 октября). В этом некрологе Тургенев высказал мысль, которая затем была подхвачена и развита рядом русских литературоведов и критиков. Он писал: «Под наружным равнодушием и холодом он скрывал самое любящее сердце»³.

В середине декабря 1873 г. в Париже вышли два тома «Писем к незнакомке» (этой «незнакомкой» была давняя приятельница П. Мериме Женни Дакен). А. Н. Пыпин в «Вестнике Европы» Стасюлевича дважды рецензировал эту первую публикацию переписки Мериме (в январе и марте 1874 г.), причем во второй статье привел очень большие вы-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 3. М.; Л., 1961. С. 97.

² Библиотека для чтения. 1868. Т. 147. Январь. Отд. 3. С. 1—64.

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Т. 14. М.; Л., 1967. С. 212.

держки из писем (эта статья называлась «Собственный роман литератора»). Пыпин подчеркнул, что в письмах личность Мери́ме предстает совсем в новом свете, он указал на большое историко-литературное и чисто художественное значение переписки, но, однако, отметил чрезвычайный политический индифферентизм ее автора.

Русская «меримеистика» 70-х годов исчерпывается этой и рядом других статей, менее значительных, о «Письмах к незнакомке», несколькими небольшими заметками и упоминаниями о Мери́ме, да переводом новеллы «Голубая комната» (1871 г.).

В 80-е годы наступает заметное оживление интереса к французскому писателю. В 1882 г. наконец выходит полный перевод «Хроники» (под названием «Варфоломеевская ночь»). На это произведение еще в 1870 г. указывал А. Н. Плещеев в письме к М. А. Маркович: «Есть много хороших вещей старых — у нас не переведенных. Во французской литературе например Хроника времен Карла IX Мери́ме»¹. Переводятся «Локис» (под названием «Медведь», 1885 г.) и «Переулочной госпожи Лукреции» (1884 г.). Ряд вещей появляется в новых переводах; особо следует отметить «Этрусскую вазу», переведенную Д. В. Григоровичем, и повесть «Коломба», переведенную В. М. Гаршиным. Гаршин писал матери 20 ноября 1881 г.: «Недавно мы прочли Мери́ме “Colomba”, что это за прелесть! Просто подмывает перевести попробовать; не знаю только, была ли она напечатана по-русски. Я что-то не слыхал об ней раньше, несмотря на то, что это просто классическое произведение. Странное дело: в “Colomba” Мери́ме мне ужасно напоминает Толстого в “Казаках”, только, конечно, более шут народный, потому что француз»². Гаршин работал над переводом долго и трудно, признаваясь в одном из писем брату, что «переводить хорошим языком в 10 раз труднее, чем писать самому»³. Перевод Гаршина был напечатан в 1883 г. Его перевод, как и перевод Д. В. Григоровича «Этрусской вазы», относится к числу образцовых, поэтому он был затем много раз переиздан.

Уже с конца 70-х годов в русском литературоведении все шире начинает разрабатываться тема «Мери́ме и Пушкин». Первоначально она рассматривалась лишь с одной стороны: исследователи занимались по преимуществу историей «Песен западных славян» и неизбежно обращались к «Гюзле» Мери́ме (работы А. Н. Пыпина,

¹ Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения. Т. 6. М.; Л., 1961. С. 322.

² Гаршин В. М. Письма. М.; Л., 1934. С. 228.

³ Там же. С. 248.

В. Д. Спасовича, А. Будиловича). В 80-е годы этот аспект проблемы взаимоотношений двух писателей продолжает изучаться, но возникает и другой — отношение Мериме к Пушкину (речь И. С. Тургенева на открытии памятника поэту, статьи Н. И. Стороженко и В. К. Шульца). Отношение Мериме к Гоголю, а затем и Тургеневу также становится предметом научного изучения. Большой интерес вызывает в России публикация во Франции переписки Мериме с Паницци. Так, рецензент «Вестника Европы» (1881. Т. 3. Кн. 6. С. 892—898) подчеркивает большое литературное значение этой переписки и указывает, что эти письма раскрывают истинное отношение Мериме к Наполеону III и его политике. В 1886 г. в «Северном вестнике» появляется статья М. Цебриковой «Два романтизма во Франции», в которой Мериме, вместе со Стендалем, отнесен к «романтизму прогресса». В 1888 г. выходит в русском переводе и основной источник работы М. Цебриковой — глава из книги Г. Брандеса «Романтическая школа во Франции» (Русская мысль. № 12. С. 80—114).

В 90-е годы Мериме делается еще более популярным в России. Многие издательства перепечатывают его книги; вновь выходит «Хроника времен Карла IX», «Матео Фальконе», «Видение Карла XI», «Взятие редута», «Коломба», «Локис». Впервые переводится на русский язык «Жакерия» (драматургом и переводчиком Д. В. Аверкиевым, 1891 г.), «Таманго» (под названием «Черный царь», 1895 г.), «Души чистилища» (под названием «Дон Жуан де Марана», 1897 г.), «Джуман» (1896 г.). Многие из этих книг выходят в дешевой «Дорожной библиотеке» Суворина. Перевод «Жакерии» вызвал несколько сочувственных откликов, в том числе упоминание Н. К. Михайловского¹.

Появление во Франции книг и статей о Мериме (прежде всего работ Огюстена Филона) встречается в России с большим интересом. Зинаида Венгерова в отзыве на книгу О. Филона «Мериме и его друзья» развивала собственный взгляд на писателя как на романтика, очень рано перешедшего к реализму: «Под влиянием Стендаля Мериме сделался реалистом и внес в французский романтизм стремление к тщательному изучению жизни, верность деталей в бытовых описаниях и психологический анализ, который в школе Виктора Гюго менее всего отличался точностью, ввиду погони за сценичностью эффектов... Мериме принадлежит, как мы видели, та струя реализма и философского скептицизма, которая соединяет романтиков с психологическим романом, намеченным Стендалем и развившимся лишь го-

¹ Русское богатство. 1893. № 4. С. 127, 134.

раздо позже»¹. Рецензии на эту книгу О. Филона помещают также «Русский вестник» и «Новое время» (1893, 1894).

Новую попытку характеристики творческой манеры Мериме делает З. Венгерова в рецензии на очередную работу О. Филона. «Через все рассказы Мериме, — пишет З. Венгерова, — проходит та же философия жизни: полугрустная, полускептическая, сочетающая романтизм чувств с исканием значения чувств и страстей для высших целей бытия. Этой философии соответствует художественная манера Мериме, его умение схватить характерные подробности и обнажить неожиданные глубины натуры в самых легкомысленных действиях и поступках»².

В связи со столетним юбилеем А. С. Пушкина появляется ряд работ о творческих взаимосвязях двух писателей (статьи П. Д. Драганова, Пл. Кулаковского, Н. С. Гольдина, Н. Демидова, П. А. Лаврова). Небольшие разделы о творчестве Мериме содержатся в переводимых в эти годы историях французской литературы — Г. Лансона, Э. Фаге, Э. Даудена, Ж. Пеллисье.

В первые два десятилетия XX века Мериме остается в числе самых читаемых в России французских писателей. Книги его переиздаются очень часто (за это время вышло не менее трех десятков его книг; одна «Кармен» была переиздана 9 раз, не считая публикаций в сборниках). Выходят Избранные рассказы Мериме в очень неплохих для того времени переводах В. С. Урениус и с предисловием такого тонкого знатока западной культуры, как П. П. Муратов (1913 г.).

З. А. Венгерова свой перевод «Жакерии» (1903 г.) снабжает небольшой вступительной статьей, повторяющей основные положения ее прежних рецензий на книги О. Филона. Новой в этой статье, кстати сказать изобилующей фактическими неточностями (например, «Хроника» названа здесь драмой, а комедия «Недовольные» — новеллой), была мысль о том, что Мериме своим интересом к деталям, своей сухой документальностью предвещает натурализм.

Историки русской литературы (Н. К. Козмин, И. И. Замотин) в своих исследованиях, посвященных литературе первой половины XIX века, начинают рассматривать вопрос о восприятии в России произведений французских романтиков (в том числе и Мериме) и их воздействии на русский литературный процесс. В этой связи подробно анализируется деятельность Н. Полевого в «Московском телеграфе». Взаимоотношения и творческие связи Мериме с Пушкиным, Гоголем,

¹ Вестник Европы. 1894. Т. 4. Кн. 7. С. 443—444.

² Там же. 1899. Т. 1. Кн. 2. С. 843.

Тургеневым получают более углубленное, документально обоснованное истолкование в трудах А. Яцимирского, Д. Н. Овсяннико-Куликовского, Б. Л. Модзалевского, П. Н. Сакулина, Н. Энгельгардта, В. П. Горленко, Г. И. Чудакова, Н. О. Лернера, Н. Трубицына, А. А. Чебышева, Г. И. Чулкова, Б. В. Томашевского. В выходящей под редакцией профессора Петербургского университета Ф. Д. Батюшкова «Истории западной литературы» помещается небольшой очерк Ю. А. Веселовского о Мериме. По мнению Веселовского, «популярность французского писателя объясняется свойственным ему дарованием выдающегося рассказчика, яркого стилиста, чуткого и проницательного психолога»¹. Писатель выводится за рамки романтизма, но помещается несколько неопределенно — между романтизмом и реализмом. Заметим также, что творчество Мериме рассматривается в главе, посвященной кроме него Ксавье де Местру, Эжену Сю и Александру Дюма-отцу. Точка зрения на Мериме (причем не одного Ю. А. Веселовского, а всей русской критики и литературной науки тех лет) сводится к следующему: «Мериме был одновременно искусным, изобретательным рассказчиком и проницательным психологом, прекрасно изображавшим внутренний мир своих героев»².

Символистская критика писала о Мериме редко. Из наиболее удачного укажем сопоставление героев произведений Тирсо де Молины и Мериме у К. Д. Бальмонта (в его сборнике статей «Горные вершины», кн. 1. М., 1904), но для русского поэта более важен был испанский драматург Золотого века, чем французский писатель века девятнадцатого. Вместе с тем, эта статья Бальмонта вызвала одобрительный отзыв А. А. Блока: «Страницы, относящиеся к иностранцам (а таких большинство), как-то увереннее, напряженнее, красивее. Здесь Бальмонт делает чудеса, говоря языком почти ритмическим, достигающим напряженности лучших его стихотворений. Такова, например, передача изображения Дон-Жуана у Тирсо де Молины и у Мериме»³. Вообще, надо заметить, что разработка темы Дон-Жуана у Мериме привлекала русских критиков и раньше; отметим здесь интересную работу Е. Г. Брауна⁴.

Своеобразным итогом предреволюционному изучению творчества Мериме явилась блестяще написанная статья М. А. Петровского, опубликованная в качестве предисловия к небольшому сборнику но-

¹ История западной литературы. Т. 2. М., 1913. С. 468.

² Там же. С. 473.

³ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 536.

⁴ Браун Е. Г. Литературная история типа Дон-Жуана. СПб., 1889.

велл писателя («Четыре повести», 1919). Здесь детальному и тонкому анализу подвергнуто стилистическое мастерство Мериме и высказана интересная и глубокая мысль о типологической близости прозы Мериме и Пушкина.

Уже в первые годы Советской власти Мериме становится одним из самых популярных французских классиков. А. М. Горький включает его произведения в проспект издательства «Всемирная литература». Вскоре это издательство выпускает — впервые на русском языке, полностью — «Театр Клары Гасуль» (1922 г., перевод В. Ходасевича). В этом же году появляются еще не переведившиеся комедия Мериме «Недовольные» (она с успехом ставится в Московском драматическом театре) и новелла «Федерико» (журнал «Петербург», № 2). В 1926, 1927, 1929 гг. появляются сборники новелл писателя. Небольшими книжками выходят и отдельные его произведения; особенно часто переиздаются «Таманго» и «Кармен». Появляется немало переделок и переработок произведений Мериме; так, в 1923 г. Лев Лунц выпускает свою переработку «Жакерии», а А. В. Луначарский пишет пьесу «Медвежья свадьба» по новелле Мериме «Локис». Постановка пьесы Луначарского, а также «Жакерии» в Народном театре (Ленинград) и «Театра Клары Гасуль» в театре им. Евг. Вахтангова (Москва) и театре МГСПС вызывает оживленную полемику в печати.

В 20-е годы закладываются основные направления в изучении творчества Мериме, получившие дальнейшее развитие в 30-е годы.

Открывшиеся перед исследователями архивы позволили полнее и глубже представить взаимоотношения Мериме с деятелями русской культуры. Особенно неутомимым и страстным пропагандистом творчества французского писателя в нашей стране становится А. К. Виноградов, горячо поддержанный А. М. Горьким. В 1924 г. Виноградов публикует отдельной книжкой (под несколько претенциозным названием «Разоблаченный Стендаль») обе статьи Мериме о Бейле. Еще через четыре года, в 1928 г., выходит капитальнейшая работа Виноградова «Мериме в письмах к Соболевскому», основанная на тщательных архивных изысканиях, быть может, спорная в некоторых своих выводах, но написанная темпераментно, увлекательно и, главное, вводящая в научный обиход массу неизвестных материалов, содержащих письма Мериме к С. А. Соболевскому, Л. С. Пушкину, М. Н. Погодину и др., а также касающихся А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. Мицкевича. А. М. Горький приветствовал выход книги Виноградова, которому писал: «Прекрасным Вашим подарком, интереснейшей и любовно сделанной книгой, Вы меня глубоко тронули и обрадовали,

уважаемый Анатолий Корнелиевич! Мериме я ценю высоко и, как мас-теру, отвожу ему место между Стендалем, Бальзаком и Флобером»¹.

После выхода книги «Мериме в письмах к Соболевскому» Виноградов продолжает изучать русские связи писателя, печатает на эту тему ряд статей в советских и иностранных журналах. Итогом этих работ исследователя явилась книга «Мериме в письмах к Дубенской. Письма семье Лагрене» (1937 г.) — публикация новых материалов переписки писателя, снабженная обстоятельной статьей Виноградова «Мериме и его русские друзья», весьма уязвимой в ряде деталей, но в целом верно определяющей круг русских интересов и знакомств Мериме.

Художественно осмысленный образ писателя возникает и в беллетристических сочинениях Виноградова — его романах и романизированных биографиях — «Три цвета времени» (1931), «Повесть о братьях Тургеневых» (1932), «Байрон» (1936), «Стендаль и его время» (1938). Собирался Виноградов написать и большую биографию Мериме, но эту работу ему осуществить не пришлось.

Выступает Виноградов и как переводчик Мериме; многие книги писателя выходят в отредактированных им старых или заново выполненных переводах. В 1930 г. им издается большой однотомник избранных произведений писателя, куда, помимо вещей уже известных, вошли ранее не переводившиеся полностью «Гюзла», четыре статьи о русских писателях, отрывки из большой исторической работы Мериме «Дон Педро I, король Кастилии». Этот однотомник примечателен был также тем, что в нем была небольшая статья о Мериме, принадлежащая перу А. В. Луначарского.

Следует отметить, что марксистское литературоведение на первых порах прошло мимо творчества Мериме. Скажем, если Бальзак легко укладывался в социологические схемы, то Мериме явно для этих схем не подходил. Так, если в первом издании известного курса В. М. Фриче (Очерки по истории западноевропейской литературы. 1908) Мериме был бегло упомянут в числе других французских прозаиков первой половины XIX века, то при последующих переизданиях «Очерков» (1922, 1927, 1931, 1936 гг.) это упоминание исчезает. Почти не касается творчества Мериме и автор другого популярного курса истории западноевропейской литературы, так же много раз переизданного, — П. С. Коган.

В книге А. В. Луначарского «История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах» (1924 г.) также не нашлось места для

¹ Вопросы литературы. 1969. № 3. С. 21.

Мериме. Зато позже А. В. Луначарский посвятил Мериме специальную статью. «Гений безвременья» — так назвал он свою статью о Мериме. Главное, что он подчеркивает в творчестве писателя, — это его внешняя аполитичность, бестенденциозность: «Внешне эти произведения до крайности холодны. Никогда никакой тенденции, поэт не желает служить ничему, кроме своей потребности. Во всем большом его мастерстве авторские чувства отсутствуют или глубоко скрыты. Никакого лиризма. Основная цель — удивлять, не удивляясь, и волновать, не волнуясь»¹. Но Луначарский убедительно показывает, что эти холодность и аполитичность были продиктованы страстной, непримиримой антибуржуазностью Мериме: «Бестенденциозность Мериме пропитана одной тенденцией — противопоставлением строгого, чистого и честного артиста отвратительному буржуа, ненавистному обывателю»². В заключение Луначарский оценивает Мериме очень высоко, полагая, что его книги «остаются для всех грядущих поколений великолепными достижениями человеческого ума»³. В этой статье Луначарского, написанной исключительно темпераментно и увлеченно, вызывает некоторое недоумение лишь обозначение эпохи Мериме как некоего «безвременья». Слово это, более или менее применимое к поздним годам жизни писателя (когда, кстати сказать, он почти совсем отошел от творчества), вряд ли верно определяет 20, 30, 40-е годы, когда Мериме принимал живое участие в литературной борьбе и творил рядом со Стендалем, Бальзаком, Гюго, Беранже, Мюссе, Жорж Санд.

В конце 20-х годов по инициативе А. А. Смирнова объединяется группа переводчиков, создавших новые переводы всех основных произведений Мериме. Результатом этой работы было издание в 1927—1929 годах семитомного Собрания сочинений Мериме, под редакцией А. А. Смирнова, М. А. Кузмина и М. Л. Лозинского. Собрание это не было полным: отсутствовала драматургия, не было «Гюзлы», были не все новеллы. Но впервые на русском языке Мериме был издан в таких образцовых переводах, с таким содержательным научным аппаратом и в таком изящном, отличающемся большим вкусом оформлении (В. А. Фаворского).

В 1933—1934 гг. вышло новое издание Собрания сочинений, на этот раз в трех, но более объемистых томах (специальный том был посвящен театру). Вступительная статья А. А. Смирнова к этому изданию — лучшее, что было написано в 30-е годы о творчестве Мериме

¹ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1965. С. 55.

² Там же.

³ Там же. С. 57.

в целом, хотя в этот период литература о писателе весьма обильна. В этой тонкой и изящно написанной работе, анализирующей весь творческий путь писателя, прослежено становление в нем реализма и выработка свойственной Мериме писательской манеры, внешне сухой и бесстрастной, но внутренне полной скрытых эмоций, бурных страстей и непримиримой ко всему пошлому, мещанскому в жизни и искусстве. После работ А. А. Смирнова разговоры о романтизме Мериме становятся анахронизмом; это видно хотя бы на примере небольшой, но содержательной статьи Ю. Спасского «Реализм в романтических масках»¹ или исследования А. М. Левитиной².

В тяжелые годы Великой Отечественной войны массовым тиражом выходит небольшой сборник новелл Мериме; статей о писателе в это время почти не появляется.

После окончания войны произведения Мериме переиздаются очень часто; из десятков всевозможных изданий отметим лишь двухтомник, подготовленный А. А. Смирновым и Б. Г. Реизовым (1956 г.), и том Драматических произведений Мериме с интересным предисловием В. А. Дынник (1954 г.). Наконец, в 1963 г. выходит шеститомное, наиболее полное, Собрание сочинений писателя, куда, помимо художественных произведений, вошло большое число литературно-критических статей, три книги «Путешествий» и избранные письма. Издание отличается тщательностью переводов (редактор Н. М. Любимов) и подробным историко-литературным комментарием. Следует отметить содержательную вступительную статью В. А. Дынник. Однако массовый характер издания (тираж каждого тома — 350 000 экз.) не позволил включить в шеститомник все художественные произведения Мериме (впрочем, за пределами Собрания сочинений осталось немного — три поздних пьесы, набросок незавершенного писателем романа и ряд его статей (о Фруассаре, Агриппе д'Обинье, Теодоре Леклерке, Гоголе), а также дать полностью, без незначительных сокращений его «Путешествия».

Очень точно выразил отношение к французскому писателю в нашей стране А. Н. Толстой: «А холодный Мериме сияет, не тускнея»³.

¹ Советское искусство. 1985. 5 авг.

² Левитина А. М. Романтизм и реализм в новеллах П. Мериме // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1939. Т. 26. Кафедра всеобщ. лит. С. 187—211.

³ Толстой А. Н. Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1949. С. 561.

ЗАБЫТАЯ ПЬЕСА ВИКТОРА ГЮГО



Растянувшаяся на три года комедия обманов, заигрывания с народом, обещаний, фальсифицированных выборов и снова обманов закончилась грубым фарсом: в результате государственного переворота 2 декабря 1851 года Шарль-Луи-Наполеон Бонапарт, этот ничтожный племянник великого дяди, пришел к власти. Виктор Гюго, как и другие депутаты-республиканцы Законодательного собрания, был вынужден покинуть Францию и удалиться в изгнание.

Началось двадцатилетие непрерывных скитаний на чужбине — Бельгия, Лондон, наконец, островки Джерси и Гернсей — годы политической борьбы и творческого труда.

Гюго уже не молод. Давно отгремели романтические споры в салонах Нодье и Делеклюза, яростные схватки романтиков с классиками, шумная премьера «Эрнани» и не менее шумная полемика вокруг «Собора Парижской богородицы», вокруг знаменитого предисловия к «Кромвелю», вокруг первых поэтических сборников Гюго.

Прославленный драматург, теоретик и глава романтической школы и тонкий лирик, член собрания сорока «бессмертных» — Французской Академии — и страстный политический борец, к своему пятидесятилетию, скромно отмеченному в изгнании, Виктор Гюго завоевал преданную любовь одних, непримиримую, нескрываемую ненависть других. Вот почему в 1851—1870 годах, живя вдали от родины, писатель ни на минуту не прекращал жить ее интересами и вносить свой посильный вклад в борьбу за свободу и справедливость как революционер и публицист. Но прежде всего, конечно, как художник: как поэт, как романист, как драматург.

Годы изгнания стали одним из самых плодотворных и важных периодов в творчестве писателя. Гюго пишет свои известные памфлеты «Наполеон Малый» и «История одного преступления» (1852), публикует сборники стихов «Возмездия» (1853) и «Созерцания» (1856), создает свои замечательные романы «Отверженные» (1861—1862),

«Труженики моря» (1866), «Человек, который смеется» (1869). Наконец, в эти годы Гюго вновь — после долгого перерыва — обращается к драматургии: ранней весной 1866 года он заканчивает свою пьесу «Вознаграждение — тысяча франков».

Первый важный этап творческой эволюции Гюго — двадцатые и тридцатые годы XIX столетия — ознаменовался торжеством романтизма как наиболее передового творческого метода, утвердившего себя в борьбе не только с классицизмом, олицетворявшим все наиболее консервативное и в литературе, и в политике, и в жизни, но и с реакционным, мистическим романтизмом Шатобриана, де Местра и их последователей, уводивших литературу в мир экзотики и беспочвенных вымыслов. Виктор Гюго остался верен принципам прогрессивного романтизма и тогда, когда уже в начале тридцатых годов книгами Стендаля, Мериме и Бальзака заявило о себе новое литературное направление — критический реализм. И лишь во второй половине века, когда читатели искали ответы на «проклятые вопросы» жизни в филантропических и сентиментальных писаниях Жорж Санд и Эжена Сю, а книжные лавки захлестнула волна мещанского чтива, Виктор Гюго стал единственным наследником реалистических традиций во французской литературе.

Однако, обратившись к реализму, Гюго тем не менее сохранил многие присущие его ранним произведениям романтические черты, начиная с пристрастия к историческим темам и кончая любовью к неожиданным развязкам, мелодраматическим ситуациям, необузданным характерам. Таковы главные герои двух его романов — Жан Вальжан из «Отверженных», Жильят из «Тружеников моря». И в других произведениях Гюго шестидесятых годов мы постоянно сталкиваемся с этим своеобразным переплетением черт романтизма и реализма. Очень характерна в этом отношении драма Гюго «Вознаграждение — тысяча франков».

История создания этой пьесы такова.

Ранняя весна 1866 года. Седые волны Атлантического океана глухо рокочут, разбиваясь о прибрежные камни острова Гернсей. Дует холодный ветер, колеблет пламя свечи на столе писателя в Отвилляхузе. Выправлены последние гранки романа «Труженики моря». В марте книга выходит из печати. Гюго расстается с морем, с его смелым тружеником Жильятом, и мысли его неожиданно обращаются к прошлому, к тому времени, когда он был молод, когда его властно влекли к себе театр, огни рампы, шумная публика в зале, пыльная полутьма кулис. Гюго давно уже не писал пьес, еще более давно

не ставил их на сцене. Провал «Бургграфов» 7 марта 1843 года надолго оттолкнул его от театра.

Теперь в памяти всплывают картины прошлого. Париж... набережные Сены... костюмированные балы и игорные дома... влюбленные в окошках мансард, бедные и благородные молодые люди и очаровательные девушки.

Постепенно складывается замысел пьесы. Гюго пишет быстро: 5 февраля набросаны первые сцены, 19 закончен первый акт, а 29 марта рукопись завершена. Начало апреля уходит на незначительную стилистическую правку. И вот пьеса готова.

Это единственная драма Гюго, написанная им не на историческую тему. В ней нет реальных исторических персонажей, нет королей, их фаворитов, нет придворных. Нет того «местного» и исторического колорита, которым отличались прежние пьесы Гюго. Напомним их: «Инес де Кастро» (1818), «Эми Робсарт» (1826), «Кромвель» (1827), «Марион Делорм» (1829), «Эрнани» (1830), «Король забавляется» (1832), «Лукреция Борджиа» (1833), «Мария Тюдор» (1833), «Анжело — тиран Падуанский» (1835), «Эсмеральда» (1836), «Рюи-Блаз» (1838), «Близнецы» (1839), «Бургграфы» (1842), «Торквемада» (1867).

В драме «Вознаграждение — тысяча франков» действие перенесено в современную писателю Францию: события происходят в середине января 1828 года, то есть в годы царствования Карла X. Правда, в одном месте пьесы упомянут король Людовик, а по некоторым бытовым приметам узнаются черты, характерные для эпохи Июльской монархии. Но это не так уж важно, события пьесы могли бы происходить и в обстановке Второй империи, в любую эпоху, когда существует социальное неравенство и лицемерная буржуазная мораль. Нет в драме и общественного конфликта: казалось бы, перед нами мелкие интересы, частные судьбы обыкновенных людей, «простых смертных».

Общий план пьесы несложен, несмотря на запутанность и замысловатость сюжетных ходов. Уже с первых сцен драмы на первый план выдвигается ее центральный герой — выброшенный из общества буржуазной моралью каторжник Глапё. Он — своеобразная параллель образа Жана Вальжана, хотя в романе образ этого любимого героя Гюго раскрыт, конечно, полнее и глубже. Да и сама тема драмы, ее персонажи, изображенные в ней события во многом напоминают «Отверженных»; пьеса невольно воспринимается как инсценированные эпизоды романа, не вошедшие в основной текст книги. Жан Вальжана и Глапё роднит не только печальная судьба каторжника, но и неисчерпаемый запас доброты и жизненной энергии. Остальные пер-

сонажи драмы — и усталая от жизни Этьенетта, и еще не отчаявшаяся Сиприена, и верящий в себя и в свою звезду Эдгар Мар — лишь послушные марионетки в руках судьбы. Они вздыхают и плачут под ее безжалостными ударами, у них нет ни сил, ни умения бороться. Один Глапьё противопоставляет свой трезвый ум и смелость слепому провидению. Подобно хитрому и находчивому Скапену Мольера, он соединяет возлюбленных, путает карты проходимцу, спасает от смерти героя, достает ему деньги и вырывает его из цепких когтей «правосудия».

В пьесе есть все, что является неизменным атрибутом мелодрамы: есть убогие мансарды и дворцы богачей, есть добродетельные героини и отталкивающие злодеи, есть связки старых писем, таящие тайну героев, есть торжество «добра» в финале и любовь, пронесенная через всю жизнь. «Вы знаете эту старую историю, — восклицает один из персонажей драмы. — Любовь на чердаке. Убогая мансарда, тайные свидания, беззаботность юности, не думающей о будущем».

Но в пьесе Гюго есть нечто, что отличает ее от веселых, сентиментальных и чуть-чуть грустных мелодрам Пиксерекура, Дюма-сына, Ожье или Сарду. Это «нечто» — образ главного героя пьесы, образ Глапьё. Не будь его, все ограничилось бы обыкновенным мелодраматическим конфликтом со счастливой развязкой: после сложных перипетий, после отчаяния и попыток самоубийства, после грязных интриг злодея «добро» бы торжествовало, а «порок» был бы наказан. На первый взгляд в пьесе все так и происходит: барон де Пюанкарраль находит наконец свою Этьенетту, ничто не мешает больше счастью Эдгара Мара и Сиприены, майор Жедуар получает свои деньги, а все происки Русселина полностью разоблачены. На сцене кидаются друг другу в объятия, целуются и вытирают легкие слезы счастья. А Глапьё, который все это устроил? Два жандарма охраняют его; снова — нескончаемые потоки судейского красноречия, снова — солоноватый морской воздух каторги на отдаленных островах.

Так Виктор Гюго бросает вызов буржуазному обществу и его морали. Единственный персонаж драмы, который добивается чего-то бескорыстно, — это нищий и голодный Глапьё. Он одерживает победу не только над Русселином, но и над богатым, умным и добрым господином де Понтремом. И эта — моральная — победа не менее важна, чем разоблачение махинаций Русселина. Поэтому весьма многозначительны слова Глапьё, брошенные им г-ну де Понтрему. «Мы, люди с пустым желудком, имеем перед вами маленькое преимущество: мы можем спасти человека».

Как и в других своих пьесах, Гюго строит этот образ на приеме контраста, даже парадокса: преступник оказывается носителем самых человеческих, привлекательных черт характера, а добропорядочный преуспевающий Русселин — всего отталкивающего и низменного. (Вспомним хотя бы противопоставленные по этому же принципу образы Франциска и Трибуле из драмы «Король забавляется».) В образе Глапьё как бы соединены черты характеров двух других героев Гюго — житейская мудрость и человечность Жана Вальжана со смелостью, находчивостью и остроумием Гавроша. Образ Глапьё — один из обаятельнейших в творчестве Гюго.

Глапьё выполняет в пьесе еще одну функцию: он часто отходит в сторонку и как бы дает остальным героям действовать самостоятельно; но он не только наблюдает, он комментирует происходящие на сцене события, и тогда в его речах слышится голос самого Гюго. Характерная для драматургии писателя тема «личины», маски, которая спадала и открывала перед зрителем подлинное — прекрасное или отталкивающее — лицо героя, решается теперь благодаря присутствию на сцене Глапьё по-новому: теперь маска падает сразу, обнажая острый социальный по своей природе конфликт.

Другие образы пьесы — и барон де Пюанкарраль, и Этьеннетта, и Эдгар Мар, и Сиприена, и Русселин — созданы по уже знакомым схемам. Исключение, быть может, составляют лишь г-н Понтрем и г-н Барютен — веселые великосветские гуляки, — которым не чужды как доброта и великодушие, так и эгоизм и душевная черствость.

Пьеса Гюго не была направлена против какого-то определенного порока буржуазного общества; она выносила этому обществу суровый приговор, обвиняя его в бездушии и несправедливости, исправить которую не могут ни великодушие богачей, ни справедливость судей.

Весьма примечательна сценическая история драмы Гюго. Ее рукопись пролежала в архиве писателя почти шестьдесят лет: лишь в 1934 году она была опубликована в очередном томе Полного собрания сочинений писателя. Автор отказался от публикации своей пьесы, отказался он и от ее постановки на сцене. Он писал Марку Фурнье, директору парижского театра Порт-Сен-Мартен: «Для того чтобы драма, написанная мною этой зимой, могла быть поставлена на сцене, необходимы условия свободы, в которой во Франции отказано всем, а мне больше, чем кому-либо. Поэтому я вынужден отложить это. Вообще же эта драма написана для представления ее в театре и вполне сценична. Но, вполне отвечая требованиям драматического искусства, она

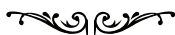
меньше отвечает требованиям цензуры. Я подожду — моя драма появится на сцене в тот день, когда вновь придет свобода»¹.

Впервые драма Гюго увидела свет рампы лишь весной 1961 года. Она была поставлена Юбером Жину, директором «Драматического центра восточной Франции». Летом 1961 года спектакль был показан в Париже, на подмостках театра «Амбигю», одного из старейших народных театров Франции. Успех превзошел все ожидания. Вот что пишет об этом Жермен Фарж, современный французский театральный критик: «После первых же представлений спектакль вызвал единокдушный восторг рецензентов: “Лучшая пьеса сезона...”, “Самый любопытный и самый забавный спектакль...”, “Наконец-то новая, правдивая и прекрасно сыгранная пьеса...” Изысканная театральная публика Парижа, в высшей степени заинтригованная, хлынула в театр “Амбигю”, где давался спектакль».

...Опубликованная в 1934 году, пьеса Гюго «Вознаграждение — тысяча франков» стала новым важным этапом сложной творческой эволюции его драматургии. Появившись на театральных подмостках, она вписала новую страницу в полуторавековую сценическую историю его театра. Из факта чисто литературного она превратилась в значительное событие театральной жизни страны; пьеса Гюго стала через девяносто пять лет после ее создания достоянием не одних эрудитов-филологов, а тех, для кого она была написана, — того демократического зрителя, который и во времена Гюго, и в наши дни наполняет театральную галерку и жадно ловит со сцены каждое слово правды, справедливости, свободы.

¹ *Hugo V. Correspondance*. Vol. 11. Paris, 1950. P. 545.

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ — ПИСАТЕЛЬ И ПУТЕШЕСТВЕННИК



Писатели великие создают характеры и ситуации не просто непреходящей художественной ценности, но такие, которые принято называть вечными, ибо они моделируют универсальные человеческие качества и отношения. Писатели значительные, но не великие, как правило, лучше всего выражают именно свою эпоху, ее сиюминутные интересы, мимолетные волнения, переменчивые вкусы, устойчивые предрассудки. В творчестве таких писателей с наибольшей полнотой и ясностью отражается сам смысл литературного процесса, его ведущие тенденции и доминанты. Такие писатели образуют пестрый и подвижный фон, неизбежный и необходимый, на котором ярко и рельефно выделяются фигуры титанов. Эти писатели второго ряда пишут обычно много и разнообразно, трудясь в наиболее типичных и популярных жанрах литературы своего времени. Но их творческое наследие все-таки предмет не только узкого интереса историков и эрудитов. И из-под их пера выходили подчас произведения значительные и самоценные, являющиеся примечательными памятниками своего времени. Произведения эти, конечно, прежде всего характеризуют их эпоху и их авторов, но могут представлять интерес и для читателей последующих эпох. К таким писателям относится и Теофиль Готье.

Друг Гюго и Бальзака, их верный и надежный соратник в литературной борьбе, Теофиль Готье вошел в историю литературы как незаурядный лирический поэт, как увлекательный рассказчик — автор большого числа романов, повестей и рассказов, как влиятельный в свое время литературный, театральный и художественный критик. Он был в той или иной мере причастен ко всем заметным явлениям культурной жизни эпохи. Будучи моложе своих более именитых современников примерно лет на десять, он всегда оставался «младшим», поэтому был не только сотоварищем, но и учеником. И, как всякий уче-

ник, он бывал решительнее и радикальнее своих учителей, он подхватывал их начинания и идеи и как бы доводил их до логического конца. «Младший» романтик, Готье в то же время стал «старшим» для следующего поколения прозаиков и поэтов — Флобера, Бодлера, так называемых парнасцев. Тем самым в Готье воплотились непрерывность и преемственность литературных традиций.

С жизнью и творчеством Готье неразрывно связаны две легенды, как и всякие легенды, действительность несколько упрощающие и искажающие. Одна — это легенда о красном жилете как символе романтического бунтарства, отстаивания в литературе и искусстве всего самого передового и революционного. Действительно, Готье надел такой жилет и появился в нем на знаменитой премьере «Эрнани» Гюго 25 февраля 1830 года, когда молодые романтики дали решительный бой всему устаревшему, отжившему в искусстве, что вызвало решительный же отпор, но завершилось полной победой. В обывательском представлении этот красный жилет и буйная грива волос стали непременным атрибутом человеческого и писательского облика Готье. Позже, на склоне дней, в своей незавершенной «Истории романтизма» Готье вспомнит об этом жилете не без горечи. «Мои книги, мои стихи, мои статьи, мои путешествия — все забудется, — напишет он, — помнить будут только мой красный жилет. Эта искра не погаснет и тогда, когда все, что со мною связано, будет давно уже поглощено ночною тьмой, и выделит меня из толпы современников, которые писали не лучше, чем я, но при этом носили темные жилеты. Впрочем, я не возражаю против такого представления обо мне: этот гордый и вызывающий облик свидетельствует не только о дурном вкусе начинающего живописца, но и о довольно симпатичном презрении к общепринятому мнению и к показной благопристойности»¹. В действительности Готье надел этот вызывающий жилет лишь однажды и, как увидим, не был столь последовательным, столь безоговорочным сторонником крайних новаций в литературе и искусстве, сторонясь романтических крайностей, отдавая должное отточенности стиля, чувству меры, национальным традициям.

С последним связана и вторая легенда о Готье, второе устойчивое и труднопреодолимое суждение о нем как о теоретике и пропагандисте теории «искусства для искусства», — суждение, определившее если не однозначно отрицательную, то по крайней мере двойственную оценку его творческого наследия.

¹ Готье Т. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1972. С. 530.

С этой легендой сложнее. Действительно, в многочисленных и разнородных работах Готье можно встретить немало утверждений и формулировок, подхваченных затем и развитых его последователями и учениками. Готье и вправду не раз писал о том, что искусство существует только в себе самом и для себя, что оно выше природы, тем более выше повседневной, приземленной действительности, что мысли о целесообразности и пользы искусства следует решительно отбросить. Отсюда был закономерен шаг к созданию образа творца — художника или поэта, отгородившегося от безучастной толпы, замкнувшегося в некоем уединении и создающего произведения уже не для немногих избранных, а лишь для одного себя. Сам Готье жил и творил иначе, но не раз высказывался в таком роде.

Высказывания Готье могут быть правильно поняты только при историческом подходе к самому писателю, к его творческому наследию, его эпохе.

Начнем с последней. Творчество Готье приходится на время Июльской монархии и Второй империи, когда буржуазные отношения и, что еще важнее, буржуазные нравы и буржуазные вкусы приобретали все большее распространение и вес. Поэтому романтизм Готье (как и его современника Альфреда де Мюссе) был во многом уже реакцией не на просветительство и связанную с ним революцию (как у консервативных романтиков типа Шатобриана), а на повсеместное наступление мещанства, его взглядов и его вкусов. Против этого «господства лавочников» в 30-х годах выступали многие (например, Стендаль). Теория независимости искусства, его поднятости над повседневной жизнью была вызвана неприятием Готье той жизни и того искусства, которые выростали у него на глазах. Литература и искусство обуржуазивались, приобретали откровенно коммерческий характер, становились товаром. Но не делались от этого демократичнее. Это прозорливо подмечали многие, в том числе и Готье. Добавим также, что высокое представление о поэзии и поэте отчетливо не только у Готье; мы находим его в программных выступлениях и в творчестве молодого Гюго. Готье лишь развил и отчасти заострил его мысли.

Так, с молодой запальчивостью Готье писал в предисловии к своему роману «Мадемуазель де Мопен», одном из первых его своеобразных литературных манифестов: «Нет, болваны, нет, надувшиеся кретины, книга не желатин, и из нее супа не сварить, из романа не скроишь пары сапог, из сонета не смастеришь клистира; драма не железная дорога, хотя все это — вещи весьма полезные и двигающие человечество по пути прогресса... Из метонимии не сошьешь ночного колпака, из срав-

нения не сделаешь домашних туфель, антитезу не используешь в качестве зонтика и, к сожалению, из звонких рифм не выкроишь жилета. Я глубоко убежден, что ода — плохая одежда на случай зимних холодов и что точно так же не одеться в строфы, антистрофы и эподы»¹.

Готье стоял за высокое искусство, противопоставляемое им ремесленным поделкам и подделкам. Он был за мастерство, а не за мастеровитость, хотя отдавал должное чувству формы и владению профессиональным мастерством.

Отдавая приоритет форме, Готье никогда не противопоставлял ее идее произведения, то есть тому «пафосу» (если употребить излюбленное выражение Белинского), который произведение одушевляет и ради которого оно в конце концов и создается. Для Готье искусство было, конечно, отражением жизни, причем всей жизни, во всем ее противоречивом многообразии. Но право выбора, право определения «угла зрения», бесспорно, принадлежало художнику. Тем самым искусство для Готье — это отражение жизни и преображение жизни (отбором, заострением, привнесением понятия об идеале и т. д.). Вот откуда столь резкие суждения писателя о том, что искусство выше природы, столь часто подвергавшиеся критике. «Искусство не фотография, — писал однажды Готье, — оно должно идеально перевоплощать действительность»². Или в другом месте: «Искусство больше, чем красота, больше, чем правда, оно более могущественно, чем натура; натура глупа, она не осознает себя, она без мыслей, без чувств»³. И все же природа, «натура» прекрасна: Готье превосходно чувствовал ее красоту и умел запечатлеть в своих книгах.

Отметим также интерес Готье к современным формам жизни, а следовательно, и к современным формам искусства, современным критериям и канонам прекрасного. И вот что примечательно: Готье тонко подметил вторжение в литературу, в поэзию искусства, его своеобразного языка, что произошло как раз в эпоху зрелого романтизма. В конце жизни Готье напишет: «Это вторжение искусства в поэзию было и осталось одной из главных особенностей новой школы (имеются в виду романтики, современники Готье. — А. М.) и позволяет понять, почему первые ее приверженцы вербовались чаще из художников, чем из литераторов. Великое множество предметов, образов, сравнений, которые прежде считались совершенно непригодными для

¹ *Gautier T. Mademoiselle de Maupin. Paris, 1966. P. 20—21.*

² Цит. по: *Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. М., 1987. С. 155.*

³ Там же.

поэзии, вошли в литературный язык и остались в нем. Область литературы расширилась, и теперь она вобрала в свой громадный круг изобразительные искусства»¹.

Писатель-романтик, Готье не был в своих предвзятостях и страстях ограничен какой-то одной эпохой или видом творчества, и, как увидим, хронологический разброс изображаемого им был достаточно велик. Он часто писал о прошлом (а также о географически отдаленном или о нереальном, что одно и то же), но не меньше — о ему современном. Так, фантастические происшествия во многих его повестях происходят во вполне реальном Париже. И далеко не случайно он однажды заметил, что «мир стали и газа не менее прекрасен в своем движении, чем античный мир в своем мирном сне»². Поэтому художник, по Готье, — человек своего времени и неизбежно разделяет его идеалы и предрассудки. Об этом иной сторонник «чистого искусства» сказал бы со вздохом сожаления, для Готье же это было нормальным положением вещей.

Нельзя забывать, что творческий путь Готье протекал в период распространения позитивизма и заметных успехов точных наук и техники. Последнее могло испугать и оттолкнуть, но могло сделать суждения и оценки более трезвыми. Не случайно от романтического бунта Готье очень скоро перешел к несколько ироническому изображению своих современников, тех молодых людей, которые воспринимали жизнь узко «романтически», то есть исключительно как жизнь поэта, навязывая жизни несвойственные ей страсти и конфликты.

Итак, отстаиваемая Готье теория «искусства для искусства» в его художественной практике, как и в теоретических выступлениях, обобщалась представлением о высоком назначении искусства и его творца. Из этого нередко делались выводы о самодовлеющей роли формы в искусстве. Что же, форма в произведениях Готье и его наиболее талантливых последователей действительно обращает на себя внимание, но она — совершенна.

Современник и соратник выдающихся французских писателей своего времени — от Стендаля, Гюго, Бальзака до Бодлера и Флобера, Готье в своем многоликом творчестве как бы заполнял неиспользованные ниши, обозначал их и при этом оставался художником самобытным и оригинальным. На фоне движения литературы той эпохи его творческий путь может показаться несколько «неправильным»: в пору особой популярности «неистового романтизма» (Петрюс Борель,

¹ Готье Т. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. С. 487.

² Цит. по: Турчин В. С. Указ. соч. С. 156.

Жюль Жанен, Гюстав Друино и др.) с его пристрастием к изображению мира кровавых преступлений и чудовищных страстей, с его интересом к низменным формам жизни, в которых угадывалось и отгадывалось бурное столкновение противоречивых интересов и характеров, Готье создает совсем иные произведения: с одной стороны, ироничные, высмеивающие крайности романтизма, с другой — открывающие в серой повседневности высокую поэзию, скрытое очарование вещей. А в более поздние годы Готье как бы возвращается вспять и пишет исторический роман, пронизанный глубоким знанием национальной истории и национального характера, поисками того «местного колорита», который был краеугольным камнем романтической литературы конца 20-х и 30-х годов.

Творческий путь Готье был долгим. Писатель знал моменты безусловного литературного успеха, периода стойкой читательской популярности. Но значительно реже — успеха финансового. Даже напротив: Готье был неутомимым тружеником, но не раз стоял на грани настоящей нищеты. Он рано начал жить литературным трудом, не боялся этого труда, но очень часто остро тяготился им.

Теофиль Готье родился 30 августа 1811 года в семье чиновника налогового ведомства. Первые годы своей жизни будущий писатель провел на юге Франции, в Провансе, и внешне он был типичный южанин — смуглый цвет лица, курчавые темные волосы. Но вся его сознательная жизнь оказалась связанной с Парижем. Здесь он учился в коллеже, получил звание бакалавра, в юности брал начальные уроки живописи у известного в свое время художника Луи-Эдуарда Риу, позже публиковал все свои книги, здесь он умер 23 октября 1872 года, здесь же и похоронен.

Первые литературные опыты Готье были одобрены и поддержаны молодым Виктором Гюго, уже ставшим признанным главой новой школы. И эти одобрение и поддержка не были случайны: на ранних поэтических книгах Готье, прежде всего на его сборнике «Стихотворения» (1830), который он несколько раз перерабатывал и дополнял, переиздавая, лежит печать творчески воспринятых уроков Гюго. Мы находим здесь и необузданную восточную экзотику, и парафразы античных сюжетов и мифов, и безоглядное погружение в пленительный мир Средневековья с его сумрачными, но такими очаровательными замками и с очаровательными же «безжалостными красавицами», и неподдельный интерес к современному городу с его острыми социальными конфликтами, несколько нарочитыми «тайнами» и своеобразной красотой узких улочек, старинных фасадов. Наконец, необы-

чайно тонкое и очень личностное восприятие мира природы, отчасти перекликающееся с такими поэтическими циклами Гюго, как «Осенние листья» и «Песни сумерек». Уже здесь Готье обнаружил уверенное мастерство пейзажиста (уроки, полученные в мастерской Риу, не прошли даром): живописность стала отличительной чертой его творчества, его литературных приемов, его восприятия жизни. Он научился в немногих словах, на первый взгляд почти случайных, выбранных наудачу, но стоящих именно на своем месте, набросать и картины прошлого — Древнего Египта, Греции, Рима, средневековой Франции (в них Готье выступил незаурядным мастером исторического пейзажа), и картины современности. С особым лиризмом и филигранной точностью он воссоздавал картины природы исконных французских провинций, причем не в экстремальные моменты ее существования, то есть не в грозу, бурю, не под ярким солнцем или в ледяных тисках, а в обычный серенький денек, порой слегка заштрихованный дождем, как, например, в замечательном стихотворении «Пейзаж»:

Нигде ни единой птицы,
Нигде не качнется лист,
И только дрожат зарницы,
И запад багров и мглист;

Направо — земля сырая,
Размокших полей штрихи,
Над серым пятном сарая
Кривой силуэт ольхи;

Налево светится глухо
Водой затопленный ров,
По сизой глине старуха
Бредет с вязанкою дров,

А дальше только дорога,
Петляя, словно тесьма,
Уходит в сумерки лога
За синий контур холма.

(Перевод А. Гелескула)

Такие неброские пейзажи мы встретим затем на полотнах Коро и его последователей, художников барбизонской школы (со многими из них Готье дружил и охотно о них писал).

Чисто зрительным, живописным восприятием действительности отмечен и самый знаменитый лирический цикл Готье — его «Эмали и камеи» (1852—1872). Главное в книге — поэзия описательная. Опять, уже в который раз, Готье создает серию исторических пейзажей, отточенных, уравновешенных, четких по внутреннему ритму, ясных по словесному рисунку. Тут и Древний Египет, и античная Греция, и красочная Италия в пору венецианского карнавала, и загадочная, манящая Испания, и сумрачное Средневековье. Но с наибольшей поэтической открытостью нарисованы в книге простые пейзажи и картины и отображены вызываемые ими простые же чувства — проносящееся по небу облако, начало весны в городе, просто чайная роза или фиалка и т. д. Но за всеми этими непритязательными набросками скрывается и определенный философский смысл — шемящее сожаление об изменчивости и быстротечности жизни, о мимолетности и одновременно нетленности природы и красоты. Поэзия обыденности, лирика «прозаических мелочей», раскрывающаяся в полной мере и в этом сборнике Готье, во многом предвосхищает аналогичные мотивы в творчестве таких крупных поэтов середины и второй половины века, как Бодлер и Корбьер. Но в «Эмалях и камнях» открывается перед читателем и иной талант Готье-лирика — его умение передать сложность и простоту любовного чувства. Эта тема в книге неизменно решается в элегическом ключе: книга была создана стареющим поэтом, много в своей жизни любившим и много страдавшим, но также очень многое в любви открывшим и преодолевшим; вот отчего любовные стихи сборника поражают правдивостью и какой-то проникновенной человечностью.

Теофиль Готье, видимо, писал стихи всю жизнь (отметим его раннюю поэму «Альбертус» и более поздний цикл «Испания»). Но не менее значительны его достижения и открытия в области прозы. Уже двадцатилетним молодым человеком он публикует фантастическую новеллу «Кофейница» (1831), навеянную творчеством Гофмана. Свообразная романтическая фантастика, подчас трактуемая несколько иронически, надолго задерживается в его творчестве. Так появляется целый цикл новелл и повестей — «Омфала» (1834), «Мертвая возлюбленная» (1836), «Трубка опиума» (1838), «Ножка мумии» (1840), «Клуб любителей гашиша» (1846), «Аррия Марцелла» (1852), «Превращение» (1857) и др., а также «Роман мумии» (1857) и роман «Спирит» (1866). Одни из них написаны на квазиисторические темы, другие используют восточную экзотику или мотивы контактов с потусторонним миром. Но во всех этих произведениях на первом плане — ненавязчиво ироническая трактовка сюжета, обста-

новки, персонажей. Это ирония и по отношению к общим местам романтизма, его героям, его мироощущениям и чувствованиям, и по отношению к воспроизводимому прошлому, во многом условному, и по отношению к условному же Востоку, и к самой фантастике. Сложным коллизиям любовных отношений и переживаний посвящены повесть Готье «Фортунио» (1838), в которой один из героев предпочитает любимой женщине изображенную на портрете Тициана красавицу, новелла «Золотое руно» (1839), где герой влюбляется в портрет молодой женщины, написанный Рубенсом, а также небольшой роман «Милитона» (1847).

И в фантастических новеллах, и в реалистических произведениях Готье выступает и как тонкий стилист, и как мастер увлекательной интриги, и как вдумчивый наблюдатель непредсказуемых движений человеческого сердца. С удовольствием окунаясь в эту фантастику и экзотику, в сложный мир человеческих отношений, Готье блестяще воссоздает то обстановку античного театра, то двор фараонов, то атмосферу восточного гарема, то, напротив, повседневный быт парижских великосветских салонов, лавок антикваров, студенческих мансард.

Среди произведений молодого Готье следует отметить его сборник сатирических, насквозь ироничных повестей «Молодая Франция» (1833) и исторический роман «Мадемуазель де Мопен» (1835—1836). В первой из этих книг Готье изобразил с очень точными бытовыми и историческими приметами своих юных современников — молодых людей, либо романтически влюбляющихся и страдающих, остро переживающих разочарование в жизни, либо пребывающих в иллюзорном, выдуманном ими мире Средневековья, но одновременно пускающихся в циничный загул, либо находящих утешение в непритязательной любви розовощекой горничной. Вторая книга должна была стать подлинным историческим романом во вкусе Дюма или Вальтера Скотта (по крайней мере этого ждал от автора издатель). Но роман получился странный. Во-первых, совершенно условной оказалась его историчность, хотя его героиней было вполне историческое лицо — известная певица и политическая авантюристка середины XVII века Аделаида де Мопен. Итак, Готье как бы описывал Францию XVII столетия, но подлинных примет времени, тем более «местного колорита» в книге не было. Получалось немного искусственное, условное прошлое — с замками, дуэлями, переодеваниями, всяческими любовными квипрокво, что стало затем часто воспроизводиться на оперной и балетной сцене, в том числе и в таком знаменитом балете, как «Жизель» (1841), созданном Аданом по либретто Готье. В романе раз-

ные сюжетные линии причудливо переплетаются, повествование ведется то от лица автора, то от лица его героев — юного д'Альбера или мадемуазель де Мопен. Д'Альбер выглядит разочарованным молодым человеком, каких было немало в романах и повестях первой половины XIX века, а похождения героини очень напоминают галантные приключения персонажей гривуазных сказочек предшествующего столетия. Мадемуазель де Мопен втягивается в романе в серию авантюрных походов, в ходе которых ей приходится облачиться в мужское платье и принять имя Теодора. Д'Альбер, несмотря на свои двадцать лет, настолько уже разочаровался в жизни, что ищет в ней не смысла, а лишь красоты. Поэтому он — герой созерцательный, а следовательно, и пассивный. Его колебания между двумя героинями — просто красивой Розеттой и идеально прекрасной Мопен-Теодором — отражают не трудный выбор совершенства, а его относительность и в какой-то мере иллюзорность.

Другой знаменитый роман Готье — «Капитан Фракасс» (1863) — отстоит от первого почти на тридцать лет. Он тоже описывает далекий XVII век, но описывает глубоко и точно, хотя и не с археологической достоверностью Флобера, а в духе Вальтера Скотта — как век головокружительных авантур, засад, погонь, покушений, кровавых дуэлей и роковых любовных поединков. Высокий мир возвышенных побуждений и страстей гротескно совмещен в романе с низким миром своекорыстных интересов и обыденных треволнений. Мир «плаща и шпаги» соприкасается в книге с миром бродячих комедиантов, нищих, воров и пьяниц. В романе Готье воссоздана красочная и яркая картина Франции, и в этой картине нашлось место и для роскошных дворцов вельмож, и для крестьянских лачуг, и для золота, мрамора, бархата и атласа, и для грязного тряпья или убогого реквизита провинциальных актеров. К их трупам пристал главный герой романа, обнищавший дворянин барон де Сигоньяк, проделывающий со своими новыми товарищами нелегкий путь по французским проселкам. На этом пути его ждет борьба и за собственное достоинство, и за правое дело — он оказывается в водовороте политической борьбы своего времени. Завершается роман и свадьбой, и неожиданно свалившимся богатством (на таком счастливом конце настаивал издатель Готье), но смысл произведения, конечно, не в этом торжестве справедливости. Положительными героями книги становятся люди благородные по своей натуре — искренне любящие, способные на самопожертвование, готовые к взаимовыручке, великодушию и доброте. И такими людьми оказываются не только носители старинной дворянской чес-

ти — отпрыски некогда могущественных феодальных родов, но и представители народа — крестьяне, торговцы, комедианты, то есть труженики. А это для мировосприятия Готье было очень важно.

Теофиль Готье хорошо знал XVII век; он был внимательным читателем его писателей и поэтов, а некоторым из них он посвятил блестящие очерки в своей книге «Гротески» (1844). Книга эта создавалась долго, с 1834 г., когда писатель начал печататься в газетах и журналах. К более активному сотрудничеству в прессе привлек Готье в 1835 г. Бальзак, пригласивший его в свой еженедельник «Кроник де Пари». С 1836 г. Готье становится постоянным «фельетонистом» газеты Эмиля де Жиардена «Ла Пресс», для которой он редактирует «романы с продолжением», пишет очерки, обзоры выставок, отзывы на театральные постановки, рецензии на новые книги и т. д. Печатается Готье и в других газетах, а также в наиболее популярных и влиятельных журналах своего времени. С 1855 г. он становится одним из самых видных сотрудников «Монитёр юниверсель», официальной газеты Второй империи.

Помимо книги «Гротески» Готье выпустил еще несколько сборников журнальных и газетных статей; так появились «Изящные искусства в Европе» (1856), «Современное искусство» (1856), «История драматического искусства во Франции за последние двадцать пять лет» (1858—1859).

В газетах и журналах печатались и многочисленные путевые очерки Готье.

Всю свою жизнь Теофиль Готье был неутомимым и любознательным путешественником. В почтовых каретах, на пароходах и по железной дороге, а порой и на верблюдах он объехал немало стран. Он бывал в Англии, Бельгии, Голландии, в Италии и Испании, в Германии, Греции и Швейцарии, в Турции, Египте, Алжире. Свои путевые заметки он нередко собирал в книги. После поездки в Испанию он выпустил замечательную книгу «За горами» (1843). Менее интересны его книги «Италия» (1852) и «Константинополь» (1853). Книга о путешествии по Северной Африке так и не была написана, сохранились лишь многочисленные подготовительные материалы. К числу интереснейших «путевых картин» следует отнести и описание его путешествий по России.

Во времена Готье путешествия не были редкостью. Не были редкостью и их описания. Жанр «путешествий» уже знал свои шаблоны. Готье выступил против них в газетном «фельетоне» и самими своими книгами. В описываемых странах он призывал искать не экзотику, не случайное и странное, а наиболее типическое, характерное. И искать,

конечно, красоту и живописность — в природе, архитектуре и искусстве, в обычаях и нравах.

В Россию Готье приезжал дважды. Первое путешествие, ограничившееся посещением Петербурга и Москвы, было, однако, длительным: писатель выехал из Парижа 15 сентября 1858 года и вернулся домой лишь 27 марта следующего года. Ехал он собирать материалы для серии альбомов «Художественные сокровища древней и новой России». Издание, начатое в 1861 году, завершено не было. Второе путешествие Готье приходится на август—октябрь 1861 года. На этот раз писатель побывал на Волге и на Нижегородской ярмарке.

Путевые очерки Готье публиковались во французских газетах и журналах по мере их написания (первый очерк — 11 октября 1858 года); это значит, что автор работал над ними на месте, посылая готовый материал в Париж. Очерки, описывающие первое путешествие, печатались с перерывами до начала января 1860 года. Точно так и второе путешествие тут же находило отражение в печати (в газете «Монитёр юниверсель» с 31 октября по 12 декабря 1861 года). Но в 1864—1866 годах в журналах появились новые статьи Готье о России, в основном посвященные древнерусскому искусству. Все эти публикации были собраны автором в двухтомник небольшого формата, напечатанный издателем Шарпантье в 1867 году.

Книг о России во Франции появлялось немало. Их тональность, да и талантливость были, конечно, различными. Много шуму надедали путевые очерки А. де Кюстина «Россия в 1839 году» (1843), где была дана резко отрицательная оценка николаевского режима. Книга Кюстина, написанная во многом с помощью информации, полученной в русских либеральных кругах (А. И. Тургенев, П. А. Вяземский, П. Я. Чаадаев и др.), носила ярко выраженный политический характер. Иной предстала Россия в многословных и во многом недостоверных описаниях Дюма-отца. Его книга «Из Парижа в Астрахань» (1858) была, однако, пронизана искренней симпатией к России. Это следовало бы подчеркнуть, ведь книга появилась вскоре после окончания Крымской войны, когда во Франции еще не улеглись антирусские настроения.

Готье поехал первый раз в Россию в год выхода книги Дюма. Поехал тоже с открытым сердцем и с чувством симпатии к стране и ее народу. Отметим сразу же: в книге Готье совсем нет политики, нет оценок царского режима, нет рассказа об отмене крепостного права, а ведь второе его путешествие пришлось как раз на этот поворотный момент в истории России. Это не было, однако, какой-то близорукостью или индиф-

ферентностью. Просто перед Готье стояли иные задачи. Это книга путевых очерков, печатавшихся первоначально в газетах и журналах («фельетонность» книги не была преодолена автором при ее отдельном издании, и разножанровость очерков в ней чувствуется).

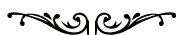
Книга Готье решительно отличается от книги Дюма. Перед нами произведение не только опытного газетчика-очеркиста, но и художественного критика и даже просто человека, наделенного художественным, живописным восприятием действительности. Этот художнический взгляд постоянно ощущается, ощущается с первых же страниц — так описано море, так описан зимний Петербург, катания на Неве, бал в Зимнем дворце, Щукин двор, Москва, Троица и т. д. Порой описания складываются в замечательные по тонкости, по чувству цвета пейзажные миниатюры. Вот, например, одна из волжских зарисовок: «Вот и еще раз долгие сумерки летних дней колдовски обволакивали окрестности: бесконечные оттенки оранжевого, лимонного цветов, отсветы хризопраза расцветивали небо на заходе солнца. На этом сияющем фоне, словно фигуры на золотистом фоне византийских икон, по берегу реки темными силуэтами вырисовывалось все, что нам встречалось: деревья, пригорки, дома, далекие церкви. Небольшие слоистые черно-голубые облачка, растрепанные ветром, плыли ключьями наискось. Полускрывшееся за лесом солнце переливалось в листве миллионами световых пятен, река повторяла это восхитительное зрелище, слегка приглушая его яркость своими коричневыми водами. Ставшие видными в нарождающейся темноте искры кружились серпантинном в дыму парохода, а в тени берегов блестели светлячками или бродячими звездочками фонари рыбаков, которые шли поднимать верши». Что это — стихотворение в прозе или описание картины какого-нибудь знаменитого пейзажиста? И подобных зарисовок в книге множество. Это и не случайно: автором книги был не только зоркий наблюдатель и настоящий поэт, но и талантливейший художественный критик. Разница лишь в том, что теперь перед ним была действительность не творимая, то есть все-таки в реальности не существующая, а истинная, им открываемая и познаваемая, но, конечно, новая и во многом неожиданная.

Неожиданная в двух отношениях: с одной стороны, просто незнакомая (природа, климат, нравы и т. д.), с другой же — ошеломляющая и своими просторами, и чертами характера местных жителей, и их обликом (Готье не раз пишет о спокойной красоте и силе простых русских людей), и высотами искусства, и культурой светского общества. Готье, как известно, не очень склонен был интересоваться экзотикой, но все-таки где-то сознавал, что едет в «страну северных оленей и

белых медведей». Однако совершенно чужим оказался только климат (через всю книгу проходят довольно комичные жалобы на свирепость русских морозов), остальное Готье восхитило и понравилось.

Готье был наблюдателем зорким, но все же «посторонним»; поэтому он чего-то не заметил, на что-то не обратил должного внимания. Но то, что он описал, он описал подробно и красочно. Он описал Петербург, Москву, Ярославль, Нижний Новгород такими, какими они были на рубеже 50-х и 60-х годов прошлого века, какими они теперь давно уже перестали быть. И в этом еще одно из достоинств его книги, не утратившей значения и в наши дни.

ДРАМАТУРГИЯ ЭДМОНА РОСТАНА



Эдмон Ростан достаточно долго и плодотворно работал в литературе, но, как это нередко случается, в историю ее вошел главным образом как автор одной книги — героической комедии об известном в свое время поэте, философе и дуэлянте Сирано де Бержераке. В самом деле: эта пьеса обеспечила ее автору мировую славу и вот уже более ста лет с успехом идет на сценах театров многих стран. К тому же созданный драматургом образ подменил собой реального человека; если сейчас и знают Сирано, то прежде всего по пьесе Ростана, а не по его собственным сочинениям, как бы значительны они ни были. Длинный нос Сирано так же вошел в поговорку, как копые Дон Кихота или шпага д'Артаньяна. Отдельные стихи из пьесы стали пословицами и давно уже пополнили словари цитат и крылатых слов. Многие поколения зрителей аплодировали смелости и остроумию Сирано де Бержерака, негодовали на коварство де Гиша или легкомысленность Роксаны, оплакивали вместе с нею смерть героя. Чрезвычайная популярность пьесы заставила и историков литературы вновь обратиться к сочинениям Сирано и по-новому оценить этого замечательного современника Корнеля и Мольера.

Ко времени создания «Сирано де Бержерака» Ростан был уже довольно известным поэтом, к нему уже пришел театральный успех. Но новая пьеса как бы отодвинула на задний план, перечеркнула все до того созданное писателем.

Жизнь его протекала на зависть удачно и спокойно. Он родился 1 апреля 1868 г. в Марселе. Детство писателя прошло в этом шумном приморском городе, овеянном романтикой дальних странствий. В порт заходили огромные океанские суда и выплескивали на залитую жгучим солнцем набережную все пестрое богатство своих трюмов. Бронзовые от загара грузчики сносили по прогибающимся сходням тяжелые тюки с заморскими товарами. В порту пахло смолой, солью и пряностями. Жаркое солнце Прованса, разноязыкий говор толпы,

яркие краски природы, соленый морской ветер, надувающий паруса, — все это мы найдем затем в пьесах и стихах Ростана.

У родителей будущего поэта, в их гостеприимном доме часто собирались представители местной интеллигенции. Здесь бывали знаменитые тогда поэты Мистраль и Обанель, мечтавшие о возрождении древней провансальской культуры. В доме Ростана постоянно разгорались споры о литературе Прованса, о Джауфре Рюделе и Бертроне де Борне, легендарных поэтах-трубадурах XII столетия. Но на книжной полке маленького Эдмона, рядом с изданиями стихов и биографий трубадуров, вскоре появились томики Виктора Гюго и других французских романтиков. Особенно внимательно и взволнованно читал он их пьесы. Уже очень рано мальчика начал неудержимо влечь к себе театр, таинственная суэта кулис, смелые благородные герои, бросающие со сцены вызов пошлости обыденной жизни.

Вскоре семья перебирается в Париж, и Эдмона отдают в коллеж Святого Станислава. Ростан усиленно читает драматургов-классиков, продолжает увлекаться пьесами Гюго и Мюссе. Юноша учится вполне сносно, но его совершенно не интересуют юридические науки и карьера адвоката, о которой мечтал для него отец. Уже в коллеже Эдмон решает, что будет драматургом, и пишет довольно слабую пьесу на сюжет одного модного романа. Зимой 1888 года парижский театр Клюни ставит пьесу Ростана «Красная перчатка». На премьере зрители хлопали и вызывали автора, но это не был подлинный успех, о котором мечтал талантливый и самолюбивый молодой человек.

По окончании коллежа Ростан остался в Париже. Благополучие семьи позволило ему вести жизнь светского денди, посещать литературные салоны и художественные выставки, всецело посвятить себя литературе. Он пишет много и быстро. Следом за «Красной перчаткой» появляется комедия Ростана «Два Пьеро, или Белый ужин» и сборник стихотворений «Шалости музыки». Уже в этих книгах обнаружилось основные черты таланта Ростана: виртуозное мастерство стиха, изящество и легкость языка, некоторая приподнятость чувств, уравновешиваемая большой долей иронии. Вскоре пришла известность, затем и слава. В пору своих первых литературных успехов Ростан познакомился с молодой поэтессой Роземондой Жерар, несколько экзальтированной и романтически настроенной красавицей, которая стала его женой. Отныне Роземонда принимала участие во всех творческих делах Ростана, ее пленительные черты можно различить в героинях его произведений, ей он посвятил свою пьесу «Принцесса Греза». Роземонда стала его музой, вдохновительницей

его книг, первым их пристрастным судьей. Склонный к переосмыслению старинных поэтических легенд, Ростан сам творил о себе легенду. Это была легенда об испепеляющем любовном чувстве, о самозабвенном поклонении прекрасной даме. Эдмон и Роземонда обменивались пылкими любовными посланиями, охотно читали их в салонах, вписывали в альбомы друзей. Здесь многое было от позы, многое — данью моде или стремлением к популярности. Но, несомненно, поэт был искренен в своих стихах, обращенных к жене, ибо искренность в любви ценилась им очень высоко, и ею он наделил всех своих героев.

Современник поздних парнасцев и символистов, Ростан искал для себя иные ориентиры. Как лирик, он, бесспорно, следовал традициям Мюссе с его жизнерадостной шаловливостью, не очень глубокой философичностью и несколько напускной меланхолией, сквозь которую неудержимо прорывается упоение жизнью. Мы найдем это и у Ростана, но это не было бескрылым эпигонством: поэт, бесспорно, обладал своим собственным видением мира, своеобразным лирическим темпераментом, тонким эстетическим чувством, богатой языковой палитрой. К тому же опыт французской поэзии середины и второй половины века не прошел для него даром. Он впитал и изумительное чувство формы парнасцев и напряженную экспрессивность символистов. Отложились в его творчестве и характернейшие черты искусства конца века — любовь к утонченным цветовым сочетаниям, изысканной орнаментике, заимствованным из прошлого сюжетам.

Действительно, все пьесы Ростана в той или иной степени «вторичны»: они либо по-своему перерабатывают старинные исторические или литературные сюжеты («Принцесса Греза», «Самаритянка», «Сирано де Бержерак», «Орленок»), либо используют образный строй, лирическую атмосферу произведений иных эпох (так, «Романтики» — это «поговорка» Мюссе в костюмах и декорациях Ватто, «Шантеклер» — поэтичнейшая аллегория в духе средневековых поэм и народных сказок). Но эта «вторичность» — отнюдь не свидетельство беспомощности поэтического вдохновения Ростана. «Вторичность» эта — результат поисков национальных традиций и отказа от мелкого и легковесного драматического искусства его времени, лишённого сильных чувств и больших мыслей.

Первый настоящий успех пришел к Ростану, когда в 1894 г. театр Комеди Франсез поставил его комедию «Романтики», написанную тремя годами ранее. Сюжет пьесы несложен: двое молодых людей, Сильвета и Персине, любят друг друга, но, начитавшись всяческих книг, мечтают о возвышенной романтической любви, о масках, пере-

одеваниях, похищениях, яростных схватках и ночных погонях. Их отцы, чтобы добиться желаемого ими брака, разыгрывают вековую вражду (Сильвета и Персине грезят об участии Ромео и Джульетты) и нанимают актеров, инсценирующих похищение, что дает возможность Персине «завоевать» возлюбленную в смелом поединке. Бесспорно, этой пьесой Ростан развенчивал прекраснодушную мечту о романтике, которой нет места в обыденной жизни современных буржуа. Иногда полагают, что начальная ремарка пьесы — «Действие происходит где угодно, лишь бы костюмы были красивы» — свидетельствует об известном отрыве писателя от национально-исторической почвы. Подобный упрек вряд ли справедлив. Комедия и своим пафосом утверждения сильного искреннего чувства, и своей иронией примыкает к национальной поэтической традиции. Это комедия, и поэтому ее героини подчас смешны и из-за своей наивной веры в романтику, и из-за полнейшей неприспособленности к реальной, а не вычитанной из книг жизни. Но комедия эта лирическая, поэтому мы прощаем ее героям их забавные сумасбродства и верим в чистоту и искренность их чувств. Пьеса «Романтики» покорила публику прежде всего своим блеском и изяществом, тонкой иронией и веселостью, превосходно переданной драматургом атмосферой молодости и весны, а также несколько печальной мечтой о романтических движениях души и благородных, возвышенных поступках.

Много света, ярких красок, сильных чувств и в другой известнейшей пьесе Ростана, его «Принцессе Грезе», созданной в 1895 году. Но общая тональность пьесы иная. В качестве ее сюжетной основы драматург взял широко распространенную в Средние века легенду о любви трубадура Джауфре Рюделя к триполийской принцессе Мелиссанде (или Мелисинде). В старинной биографии поэта рассказывалось, что он полюбил Мелисанду, никогда не видя ее, лишь слыша восторженные рассказы о ней паломников. Рюдель сложил о принцессе множество превосходных стихов, а затем, желая увидеть ее, снарядил корабль и отправился в Триполи. Во время пути он тяжело заболел, и спутники думали, что он не дотянет до берега. В порту Мелиссанда пришла на корабль, и Рюдель успел увидеть ее, прежде чем испустил дух.

В легенде о трубадуре Рюделе Ростана привлекла чистота и сила его чувства, преображающего не только самого героя, но и его окружающих — от простых матросов, спутников Рюделя, в недалеком прошлом грубых и жестоких пиратов, до самой Мелисанды. Ведь и в душе этой надменной красавицы происходит разительная трансформация: чистота и одухотворенность Рюделя передается и ей, после кончины возлюбленного она как бы прозревает. Отныне помыслы ее направлены не на

сомнительные мирские удовольствия, а на служение правому (в понимании людей ее времени, конечно) делу: она идет в монастырь, а шумную ватагу матросов воодушевляет на участие в крестовом походе.

Ученые оспаривали правдивость популярной легенды о Рюделе, было доказано, что характерный для его лирики мотив «любви издалека» является всего лишь поэтическим приемом, а история его романтической любви целиком вымышлена. Однако пьеса Ростана, особенно превосходное исполнение роли Мелисанды знаменитой Сарой Бернар, вызывали энтузиазм зрителей и восторженные отклики критики. В пору господства на французской сцене поверхностных, легковесных пьес из великосветской жизни (произведения Сарду, Ожье и мн. др.) Ростан стремился вернуться к драматургии сильных характеров и больших чувств. Но творчество драматурга, по крайней мере раннее его творчество, было направлено не только против бессодержательных модных пьес, но и против одностороннего раскрытия действительности в произведениях писателей-натуралистов, сторонников Эмиля Золя. Ростан стремился вернуться к традициям Виктора Гюго, в пьесах которого романтический пафос сочетался с высоким представлением о личном достоинстве человека. В русле этой традиции написана и «Принцесса Греза».

Однако современники видели в пьесе не только прославление сильного чувства, но и пленительную средневековую экзотику, которая как раз в это время входила в моду. Ростан отдал ей щедрую дань: в пьесе немало примет именно такого поверхностного, чисто живописного понимания Средневековья. Эта внешняя красивость несколько смазала сложность и драматичность глубинного конфликта пьесы. А ведь в ней сталкиваются не только две противоположные точки зрения на любовь — возвышенную, которую отстаивают в своих взволнованных тирадах Бертран д'Алламанон и брат Трофимий, и скептически-обыденную, разделяемую медиком Эразмом и некоторыми другими персонажами драмы.

В действительности в центре пьесы об одержимом любовью принце-поэте оказывается не анемичный и бездеятельный Рюдель, а решительный и смелый красавец Бертран. Он тоже поэт, легко поддающийся женским чарам. Но он также верный друг и человек долга. Своей безрассудной отвагой и силой поэтического слова он завоевывает сердце капризной скучающей красавицы, но завоевывает его не для себя, а для умирающего Жофруа. Лишь на какое-то мгновение, как в бреду, поддается Бертран неодолимому очарованию Мелисанды, чтобы тут же стряхнуть его с себя, отказаться от радости разделенной любви. Поэтому

«Принцесса Греза» — это пьеса не только о всепобеждающей силе чувства, но и о любви, трагически подавленной, принесенной в жертву. Тут перед нами как бы набросок основной лирической коллизии следующей пьесы Ростана, его несравненного «Сирано де Бержерака».

Ее премьера состоялась в парижском театре Порт-Сен-Мартен 28 декабря 1897 года при огромном стечении публики. Близкий друг Ростана, писатель Жюль Ренар, записал в своем дневнике в день премьеры: «Как я счастлив! Как мне хорошо! Дружба Ростана утешает меня в том, что я родился слишком поздно и не жил в обществе Виктора Гюго»¹. А вот запись от 30 декабря: «Ах, Ростан, не надо меня благодарить ни за то, что я так вам аплодировал, ни за то, что я страстно защищал вас от ваших врагов, которых уже почти не осталось!...»²

Действительно, критики разных взглядов и разных общественных направлений были почти единодушны в высокой оценке и героической комедии Ростана, и спектакля театра Порт-Сен-Мартен. Это был не просто успех, это был триумф. Но триумф, прежде всего романтического театра, воспринятый (и не без оснований) как возрождение национальных поэтических традиций, и в первую очередь, конечно, традиций Виктора Гюго.

Характерно, что театральные деятели враждебного Ростану направления истолковали успех «Сирано» как досадную «вспышку романтизма». Андре Антуан, один из борцов за реализм на французской сцене, писал в своем дневнике вскоре после премьеры: «Я сразу же понимаю последствия той катастрофы, которую означает для нас эта реакция публики, внезапно возвращающейся к романтическому театру, и так как пьеса, как говорят, необычайно изящна и живописна, то именно вокруг нее сгруппируются все расплывшиеся несколько лет тому назад силы, направленные против нашего реалистического движения. Это третья вспышка романтизма, которую предчувствовали Ришпен, Мендэс, Бержера, Банвиль и некоторые другие, пытавшиеся на протяжении четверти века создать большую лирическую пьесу и занимавшиеся поисками в области комедийного стиха, но не осуществившие того чуда, которое совершил Эдмон Ростан»³. Действительно, реакционная критика использовала успех пьесы Ростана для ожесточенных нападок на реалистическую драматургию. Но сам Ростан в этой очередной кампании повинен был менее всего.

¹ Renard J. Journal. Paris, 1959. P. 306.

² Там же. С. 307.

³ Антуан А. Дневники директора театра. М.; Л., 1939. С. 366.

Ростан не случайно посвятил свою пьесу замечательному французскому актеру Коклену-старшему (1841—1909): своим исполнением роли Сирано Коклен во многом способствовал успеху комедии. А. В. Луначарский писал о его трактовке центрального образа пьесы: «У Коклена он был прежде всего гасконский бреттер, богема с острой шпагой, острым умом, острым языком. Коренастая фигура, заносчивая посадка головы, вздернутый кверху знаменитый нос трубой, хулиганство в движениях, находчивость гавроша в речи. Уже потом вы узнаете, что острословие этого веселого солдата доходит до степени большого литературного таланта. Во всяком случае, вы понимаете, что вояка этот, между прочим, и поэт в часы досуга, потому что богатое воображение не уместится в обыденной шутовщине»¹.

Герой пьесы Ростана был действительно человеком незаурядным, он оставил яркий след в истории французской литературы и общественной мысли.

Савиньен де Сирано де Бержерак родился в 1619 году в Париже в семье небогатого дворянина. Детские годы он провел в деревне, а с двенадцати лет учился в парижском коллеже Бове, типичном учебном заведении того времени, где, кроме пустой зубрежки, иных методов обучения не знали. Мальчик пополнял свои знания сам; уже юношей он слушал лекции знаменитого философа Гассенди, увлекался литературой и театром. Как и большинство дворян той эпохи, Сирано избрал себе военную карьеру. Он был зачислен в роту гасконцев и быстро перенял их веселый и беспорядочный образ жизни, лихую отвагу и удаль. Анри-Николя Ле Бре, товарищ его школьных лет, так вспоминал о молодости Бержерака: «Когда я по окончании учения и по требованию отца поступил на службу в гвардию, я настоял на том, чтобы мой друг вместе со мной вступил в роту господина де Карбона де Кастель-Жалу. Дуэли, которые в то время казались единственным и самым быстрым средством приобрести известность, в несколько дней доставили ему такую славу, что гасконцы, которые почти целиком составляли эту роту, смотрели на него как на демона храбрости и числили за ним столько поединков, сколько дней прошло со времени его вступления».

Сирано принял участие в военных действиях при осаде Муазона, «где мушкетный выстрел пронзил ему грудь насквозь», и в ряде других военных операций. При осаде Арраса в 1640 году, по словам того же Ле Бре, «он получил удар саблей в горло». Но и на этот раз уцелел.

Смелый солдат и отчаянный дуэлянт был также замечательным поэтом, глубоким философом, оригинальным драматургом. После

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 6. М., 1965. С. 434.

1641 года Сирано оставил службу, поселился в Париже и вел жизнь литературной богемы. Как раз в это время он создает свои главные литературные произведения: комедию «Осмеянный педант» (1647), трагедию «Смерть Агриппины» (1653), утопические романы «Иной свет, или Государства и империи Луны» (изд. 1656) и «Комическая история государств и империй Солнца» (изд. 1662).

В произведениях Сирано обращает на себя внимание не только многообразный талант их автора, но и его смелость. Таким был он и в жизни — и на поле боя, и на шумной парижской улице, и в королевских апартаментах. Как заметил М. Горький, «герой комедии Ростана — один из тех немногих, но всегда глубоко несчастных людей, на долю которых выпадает высокая честь быть лучше и умнее своих современников. Чем выше над толпой поднимается голова такого человека, тем больше ударов падает на эту голову»¹.

Действительно, остроумный, взбалмошный и неуживчивый, гордый в своей одинокой бедности, Сирано нажил себе при жизни немало врагов, а после смерти стал достоянием легенды. Умер он в результате несчастного случая в 1655 году.

Ростан в своей комедии отказался от некоторых второстепенных деталей облика реального Сирано (тот, например, не был, как известно, гасконцем, не был влюблен в свою кузину и не умер столь поэтично, как изображено в пьесе), но в целом драматургу удалось уловить основное в характере этого примечательного человека — его смелость, правдолюбие, природный ум, независимый нрав. Добавив к облику героя некоторые романтические черты, Ростан создал характер яркий, самобытный, запоминающийся, характер героический. Отсюда понятен восторг М. Горького, писавшего А. П. Чехову: «Вот как надо жить — как Сирано»².

Ростан любит выводить главного героя на сцену не сразу. Так, выход Сирано тщательно подготовлен. Он является в момент крайнего драматического напряжения, и его первые слова подобны разорвавшейся бомбе. Еще не видя Сирано, мы узнаем о нем многое: он смел, остроумен, дерзок, у него длинный нос и он не привык спускаться своим врагам. А затем Сирано почти все время на сцене. Характер его не меняется, он как бы поворачивается к зрителю новыми гранями. Сначала это веселый скандалист, срывающий театральное представление, несмотря на протесты публики. Затем мы знакомимся с его остроумием, мастерством фехтовальщика и мастерством поэта. От действия к действию

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М., 1953. С. 303.

² Горький М. Собр. соч. Т. 28. М., 1954. С. 118.

образ Сирано раскрывается все полнее, усложняется. Он предстает перед нами и как пылкий влюбленный, и как самоотверженный друг, и как человек большого ума и обширнейших знаний. В четвертом действии Сирано выказывает не только отчаянную смелость и хладнокровие, но и незаурядный талант военачальника. То грубой шуткой, то ласковым словом он подбадривает своих солдат (как это делал в «Принцессе Грезе» Бертран, поднимавший дух отчаявшихся матросов), а в самый критический момент боя воодушевляет их, воскрешая в их памяти картины родной Гаскони. Несмотря на весь яд своих насмешек, Сирано добр и сердечен. Он искренне любит своих друзей — бездомного поэта Линьера, ворчливого Ле Бре, комичного поэта-пирожника Рагно. Он легко, без излишнего позерства отдает последние деньги актерам, потечески заботится о своих солдатах. Он легко прощает своих друзей и никогда не прощает врагов. И вся жизнь его проходит в борьбе с извечными его противниками — ложью, подлостью, завистью, лицемерием. Верный друг Ле Бре так рассказывает о печальной судьбе Сирано:

Все, что предсказывал когда-то я ему,
Сбылось, к большому горю моему.
Теперь он в нищете, все от него далеки,
И плакать я над ним готов.
Да, слишком смело уж бичует он пороки
И этим создает везде себе врагов.

Всю свою жизнь Сирано оставался одиноким мечтателем, поэтом, который жизнь свою «прожил, как поэт». Полет крылатой мечты Сирано противопоставил пошлой обыденности. Как поэт, Сирано стремится преобразовать мир, видеть его иным, прекрасным и справедливым, полным гармонии. Он отдает себе отчет в том, что его мечты иллюзорны и прекраснодушны, но он не может расстаться с этим воображаемым миром. В знаменитой сцене из второго действия де Гиш прямо сравнивает Сирано с героем Сервантеса, а его борьбу — с борьбой Дон Кихота с ветряными мельницами. О донкихотстве Сирано уже не раз говорилось. Но между героем Ростана и сервантесовским Рыцарем Печального Образа есть огромная разница. Оба смелы до безрассудства и благородны до самоотречения. Оба стремятся защищать слабых, восстанавливать попорченную справедливость, помогать бедным. Но Дон Кихот видит жизнь лишь сквозь призму своего безумия; поэтому он сражается с ветряными мельницами, винными бурдюками и деревянными куклами. Он не понимает реаль-

ной жизни, и она жестоко ему за это мстит. Сирано правильно находит своих врагов. Но перед ним — совсем не марионетки.

У Сирано множество недругов — это представители так называемого «высшего света», придворные проходимцы и прихлебатели, льстецы, нечистые на руку финансисты, мракобесы всех мастей, просто глупцы. И Сирано обрушивает на них все свое остроумие, всю силу своего язвительного и ясного ума, а если нужно — и клинок своей шпаги. Как и Дон Кихот, Сирано думает о себе в последнюю очередь, но в отличие от испанского рыцаря он метко разит своих врагов. Надменный де Гиш ошибся — Дон Кихоту-Сирано безумие не застилает глаз и в руках у него не смешное треснувшее копьецо, а грозный клинок д'Артаньяна.

Вообще не следовало бы видеть в де Гише основного врага нашего героя. Во-первых, де Гиш не всемогущ, а во-вторых, если бы перед Сирано был один де Гиш, наш герой наверняка справился бы с ним. Бержерак бросает вызов всему обществу, он не хочет отказаться от мысли, что острым словом, метким ударом шпаги можно избавить человечество от царящего в мире зла, сделать жизнь прекрасной и гармоничной. Хотя этот бой Сирано с самого начала проигран (пусть наш герой и выгнал со сцены бездарного Монфлери, и жестоко проучил светского хлыща Вальвера — все это маленькие частные победы), он ведет его до конца, отступая, но не отступая. И в этом Сирано действительно сродни рыцарю из Ламанчи. Оба они не тот или иной вариант социального типа, а человеческий характер, пусть рожденный определенными историческими условиями, но эти условия преодолевший, далеко вышедший за рамки своего века, по сути дела универсальный.

Но есть поединок, в котором Сирано отступает с первого же шага. Это поединок за сердце Роксаны. Он любит ее давно и трудно, отчаиваясь и надеясь. Следуя заветам романтического театра, Ростан делает своего героя, смелого, умного и великодушного Сирано, некрасивым. А кого же может полюбить отталкивающий урод? Конечно, только первую красавицу. В любви к Роксане, а не сражаясь на аванпостах Арраса, Сирано показывает чудеса самоотречения. Так комедия о смешном правдолюбце и непонятом философе превращается в лирическую драму о неразделенной, непонятой любви. Сирано не только прощает своему счастливому сопернику намеренные дерзости, не только бережно относится к нему в походе, он отдает ему свое перо, свой ум, свое сердце. Красавец Кристиан де Невилет — неотесанный провинциал, не умеющий связать двух слов и уж совсем не владеющий изысканным языком любовной переписки. В пьесе несколько раз возникает мотив глупости

Кристиана. Однако Кристиан совсем не глуп. В первой сцене с Сирано он и смел и остроумен. Ему просто не хватает столичного лоска, литературной одаренности. Но вот Кристиан начинает повторять слова и мысли Сирано — и постепенно преобразуется. Общение с Бержераком просветляюще, облагораживающе действует на окружающих. Не без влияния Сирано кондитер Рагно с головой уходит в прекрасный мир поэзии; ветренный и влюбчивый Кристиан делается серьезнее и строже.

Меняется и Роксана. Между прочим, надо решительно отбросить представление о ней как о «голубой» героине. Это характер сложный и глубокий, это женщина, ищущая больших чувств и тонких переживаний. Если Сирано почти все время на сцене, то Роксана появляется перед зрителем сравнительно редко. В первом действии лишь реакция публики Бургундского отеля говорит о ее присутствии на представлении. Но еще не видя ее, мы узнаем о ней очень многое: Роксана умна, красива, своенравна, она привыкла ко всеобщему поклонению и сурова со своими воздыхателями. Такая же она и во втором действии, в той знаменитой сцене, когда она рассказывает Сирано о своем увлечении красавцем Кристианом. Третий акт — это подлинный акт Роксаны. Ее ум, обаяние, хитрость, находчивость, любовный порыв раскрываются в сценах с де Гишем, Сирано, Кристианом, капуцином. В течение этого действия Роксана проходит длинный путь от своенравной красавицы до женщины, смело борющейся за свою любовь. Такой она предстает и в четвертом акте, появляясь среди солдат Сирано на передовом бастионе.

Проходит пятнадцать лет. Погиб Кристиан, еще более обеднел и ожесточился Сирано, иной стала и Роксана. Пьеса, начатая как веселая комедия, приобретающая в четвертом акте героическое звучание, заканчивается как лирическая драма. Два поединка Сирано — борьба против лицемерия и неправды окружающей жизни и борьба за сердце Роксаны — стягиваются в один узел. Тот поединок, исход которого был предрешен, заканчивается гибелью героя. Но Сирано оказывается победителем во втором поединке, в котором он, смешной урод, заранее считал себя побежденным. В умирающем Сирано Роксана узнает автора всех тех страстных любовных писем, которые она столько лет тайно хранила, и понимает, что любила она не красивую оболочку — Кристиана, — а прекрасную душу и недюжинный ум — Сирано. Герой гибнет, но пьеса заканчивается победой человека, гимном человеческому разуму, гимном одиноким мечтателям, никогда не поступающим своими принципами и ведущим за них борьбу до конца.

Героическая комедия «Сирано де Бержерак» — это пьеса о поэте, написанная большим поэтом. Это подлинная вершина творчества Ростана. Как поэт, автор достигает здесь отточенного мастерства. Стих комедии гибок, выразителен и легок. Он то плавно течет, то стремительно несется вперед. Поэту одинаково удаются и большие философские или лирические монологи, и динамичные диалоги, подлинные словесные поединки. Рифмы Ростана, как правило, свежи, неожиданны, исполнены смысла; велика их организующая роль. Продуманна и совершенна композиция пьесы. После стремительного начала, в котором много веселья, откровенной буффонады, наступает некоторое замедление второго акта. Третий акт — это, казалось бы, кульминация, за которой должна последовать развязка. Но еще большей кульминации действие достигает в четвертом акте (осада Арраса). Пальба и язг оружия сменяются тихим шелестом листьев и боем монастырских часов в последнем действии. Многообразен, порой утонченно изыскан, порой откровенно грубоват язык пьесы. Языковым характеристикам персонажей Ростан уделял очень большое внимание. Подчеркнуто правильна и холодна речь надменного аристократа де Гиша; речь Рагно соткана из забавного смешения кулинарных и поэтических терминов. Роксана говорит вначале, как утонченная «причудница», затем, охваченная большим чувством, она вкладывает в слова подлинный жар своего сердца. Но наиболее богата оттенками речь Сирано. Здесь и весь набор слов и выражений, характерных для модного тогда придворно-аристократического стиля — в письмах к Роксане, которые он пишет за Кристиана, здесь и настоящий научный трактат о космических полетах — в разговоре Сирано с де Гишем, здесь и остроумные словесные дуэли, и лирические дуэты с Роксаной, и глубокие философские монологи, и образцы тонкой пейзажной лирики, и приподнятые маршевые интонации — в романтическом гимне гвардейцев-гасконцев и т. д.

Постановка «Сирано» принесла Ростану славу и деньги. Драматург поселился в роскошном особняке в центре Парижа, устраивал домашние концерты и великосветские приемы, собирал произведения искусства, путешествовал, построил виллу в Пиренеях. Он стал модной знаменитостью. Но это не значит, что он замкнулся в своем узком красивом мирке. Он и раньше не был бесконечно далек от общественной жизни. Так, в 1894 году он поставил свою подпись под обращением группы писателей, требовавших пересмотра дела Дрейфуса. В марте 1897 года Ростан выступил с публичным чтением своего стихотворения «За Грецию», призывая помочь грекам в их борьбе против турецкой агрессии. В 1901 году поэт написал стихотворение «Крюгеру»,

приветствуя борьбу буров за независимость. Патриотическими настроениями, интересом к героическому прошлому своего народа, а не каким-то запоздалым бонапартизмом была вдохновлена и новая пьеса Ростана «Орленок», над которой он работал в 1898—1899 годах. Она была поставлена 15 марта 1900 года в театре Сары Бернар.

И эта драма, бесспорно, произведение большого мастера. Но печальная история сына Наполеона I герцога Рейхштадтского была лишена подлинной героичности. Поэтому в обрисовке центрального персонажа пьесы доминируют не возвышенные интонации, а интонации трогательные, подчас даже слезливо-сентиментальные. Романтически настроенный, неуравновешенный, гордый, но морально слабый герой драмы и не идеализируется автором. Все его замыслы с самого начала обречены на неудачу, хотя и создается впечатление, что юношу губит лишь глупейшая случайность. И в этой пьесе чистая романтическая любовь, благородные порывы молодого сердца наталкивались на бездушие света и холодную расчетливость большой политики. Здесь последние побеждали. Юный герой драмы терпел поражение и погибал. Но это были поражение и гибель, так сказать, физические. Морально герцог Рейхштадтский побеждал своих могучих противников, побеждал потому, что не изменял своим идеалам, хотя и платил за верность им собственной жизнью.

Но трагедия юного герцога — это не только трагедия неудачливого заговорщика. Это также трагедия человека, не имеющего подлинной родины, мечтающего о родине своих романтических грез, о Франции, которую он, по сути дела, не знает, и не принимающего вторую родину, Австрию, оказывающуюся местом его фактического заточения. И одновременно это трагедия слабой личности, сознающей свою слабость и свою никчемность, мечтающей о славе отца, но прекрасно понимающей, что он и отец несопоставимы.

Герцог Рейхштадтский в пьесе Ростана — во многом безвольная игрушка в чужих руках. Но тем не менее за его душу идет ожесточенная борьба. Разные персонажи драмы принимают в этой борьбе не одинаковое участие. Так, мать герцога Мария-Луиза более увлечена светским флиртом, чем судьбою сына. Пассивен австрийский император Франц, равнодушны придворные. И основное столкновение происходит между всемогущим Меттернихом и простым гренадером Фламбо, из тех наполеоновских «ворчунов», что проделали с императором Франции все его походы. Фламбо постоянно одерживает верх над австрийским канцлером, он является для впечатлительного юноши олицетворением далекой родины и неувыдаемой славы его отца.

Политическим расчетам Меттерниха Фламбо противопоставляет не логику, не доводы разума, а неодолимую силу своих патриотических чувств. Поэтому борьба с Фламбо Меттернихом полностью проиграна. Единственное, что он может получить, — это бездыханное тело юного герцога. И знаменитая фраза Меттерниха, заключающая пьесу, — «австрийский на него надеть мундир!» — это признание его поражения, признание торжества патриотических идей, веры в величие Франции.

Ростан устами Фламбо не идеализирует наполеоновские походы; напротив, он рассказывает о крови и грязи, о тяжелых мучениях умирающих, о тяготах солдатской службы. Но эта суровая правда не лишает взволнованные тирады Фламбо напряженной героичности. Возвышенная романтика пронизывает почти все сцены, в которых участвует старый гренадер. Это особенно заметно в заключительной сцене пятого акта, где с большой поэтической силой и драматургической изобретательностью изображен ночной разговор юного героя на поле боя под Ваграмом с тенями павших.

Образ Фламбо олицетворяет собой простой народ Франции, подобно тому, как олицетворял его Рагно в «Сирано де Бержераке» или грубоватые матросы в «Принцессе Грезе». Представители народа в пьесах Ростана всегда оказываются на стороне главного героя. И далеко не случайно именно Фламбо противостоит в «Орленке» политика-ну Меттерниху. Ростан, разрабатывая «наполеоновскую легенду», выступил в этой пьесе не как бонапартист или ярый националист, а прежде всего как талантливый поэт-патриот.

В 1903 году Ростан был выбран во Французскую Академию. Светская жизнь, а затем тяжелый недуг, слишком рано сведший его в могилу (поэт скончался 2 декабря 1918 года), отрывали его от творческого труда. Следующую свою пьесу он завершил лишь в 1910 году. Это был «Шантеклер», поставленный в театре Порт-Сен-Мартен в феврале того же года.

В этом произведении поэт ставил перед собой сложную задачу. По сути дела, это аллегория о правде в искусстве, о его назначении. Действие пьесы разворачивается на птичьей ферме, а на сцене появляются ее пернатые обитатели. Но иносказания поэта легко расшифровываются. Под видом птиц и зверей Ростан выводит представителей различных слоев современного ему общества, в том числе литераторов-декадентов, и противопоставляет им всем красавца петуха Шантеклера, «певца зари», поборника простоты и правды в поэзии. Шантеклер — это еще один вариант Сирано. Он идеалист, верящий в добро и справедливость, стремящийся повсеместно утверждать ее и

оберегать. Далеко не случайно он влюблен в окружающую природу, подлинный источник его вдохновения:

А я! Давно уж я способен в восхищенье
Застыть при виде трав иль нежного цветка, —

признается он.

Глубоко символично, что герой пьесы может петь лишь после того, как прикоснется к земле. Эта достаточно прозрачная аллегория отражает и собственные творческие позиции Ростана, неизменно подчеркивавшего живительность обращения к национальным поэтическим традициям. Совсем не случайно Шантеклер в своей трогательной наивности убежден в общественной пользе своего пения: он искренне верит, что им он заставляет вставать Солнце. Для себя же он не ищет ни награды, ни славы:

Да, знай, что я пою не для забавы эха,
От песни я не жду ни славы, ни успеха.
Мне нужно, чтобы свет торжествовал над тьмой,
И в пенье — вера вся, и труд, и подвиг мой.

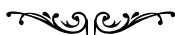
Иногда полагают, что в пьесе Ростана слишком много символики и аллегории. А как же иначе! Таков жанр этого произведения, в котором поэт выступает во всеоружии своего таланта. Да, в «Шантеклере» много аллегорий, но они ясны, необыкновенно точны, иногда подчеркнута ироничны, иногда же глубоко лиричны. И действие в этой аллегорической пьесе построено мастерски, в ней немало эффектных сюжетных ходов, драматичных сцен, и финал не может не держать в напряжении читателя или зрителя до самой последней реплики пса Пату.

Обращение к миру природы бесспорно обогатило, расцветило новыми неожиданными красками языковую палитру Ростана. Но не сделало язык пьесы манерным. Словесное разнообразие и богатство не противоречило основной установке автора — быть ясным.

«Шантеклер» Ростана весь пронизан радостным восприятием жизни (хотя в пьесе и есть печальные нотки), одухотворенным, восторженным любованием щедрой природой южной Франции, наполнен подлинным культом солнца, без которого погибло бы все живое. Т. Л. Щепкина-Куперник, которая с замечательным талантом перевела на русский язык почти все произведения Ростана, имела основание так сказать об их авторе: «Он всем наслаждался конкретно и все стороны своей жизни поворачивал к солнцу»¹.

¹ Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М.; Л., 1948. С. 100.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕАТР МОРИСА МЕТЕРЛИНКА



Стоя недалеко от
смерти, мы так нуждаемся в
красоте!

«Пелеас и Мелисанда»

Когда любишь, надо
жить, и чем сильнее любишь,
тем необходимее жить.

«Аглавена и Селизетта»

Каждая историко-культурная эпоха вырабатывает свой, только ей свойственный язык, в терминах которого описывается мир и человек в их взаимной соотнесенности и обусловленности. Этот язык обнаруживает себя на разных уровнях и отражается в целом комплексе разнородных явлений. При этом в каждой из историко-культурных эпох роль ее отдельных компонентов, их соразмерность бывает разной. Так, скажем, место литературы определяется набором внутри- и вне-литературных факторов и может быть доминирующим или, напротив, подчиненным. Подчиненность не означает, однако, ущербности, недоразвитости, слабости. Даже напротив: литература может быть очень богатой и многообразной, очень «сильной» и тем не менее — подчиненной основной культурной доминанте своего времени. Таким основным эстетическим пафосом эпохи диктуются и жанровые предпочтения, то есть преимущественная разработка тех или иных литературных форм, и тематика произведений, и их образный строй.

Не стала здесь исключением и эпоха рубежа XIX и XX столетий. В ее осмыслении и оценке давно пора отказаться от мысли о кризисе культуры, породившем очень своеобразные художественные явления, эстетическая ценность которых открывается, быть может, в полной

мере лишь в наши дни. Это был кризис лишь в том смысле, что неумолимо уходили в прошлое старые идеалы, старые формы, и это ощущение перелома, смены вех и ориентиров не могло не выливаться подчас в трагические образы, не рождало очень глубокого, а потому почти неизбежно пессимистического взгляда на человека и окружающий его мир. Это был, однако, если можно так выразиться, продуктивный пессимизм, стимулирующий мысль, открывающий еще неведомые черты в действительности и способствующий, даже требующий создания совсем нового поэтического языка. И вот теперь становится ясным, что этот новый язык означил выход культуры к новым горизонтам, а то, что нам казалось в этом языке «красивостью» не очень высокого вкуса, оказалось на деле очень красивым, ибо эстетические критерии были в то время однозначно выведены на первое место. Этого не могли смутно не почувствовать даже убежденные критики такого искусства. Так, давно ставшая хрестоматийной статья М. Горького «Поль Верлен и декаденты» (1896) пестрит противоречиями и оговорками: критикуя Верлена и его последователей, пролетарский писатель невольно подпадал под обаяние его творчества и на каждом шагу отдавал должное его таланту.

Эпоха перелома, рубежа XIX и XX веков ярко и неповторимо выявила себя, пожалуй, во всех видах творческой деятельности. В области изобразительного искусства, искусства прикладного, архитектуры она определяется обычно как эпоха модерн¹, в области литературы (а также отчасти музыки и театра) — как эпоха символизма. Вряд ли стоит подробно останавливаться на истории символизма в западноевропейской литературе; отметим лишь его некоторые характерные черты, и при этом будем иметь в виду, что теоретические постулаты символизма нередко противоречили его живой практике, что его мастера далеко не вполне выполняли предначертания теоретиков, что вообще искусство шире, ярче и долговечней лежащих в его основе теоретических построений.

Символисты исходили, прежде всего, из понимания символа как адекватной замены вещи, ее более высокого и совершенного существования. Символ скрывал вещь, но и помогал ее пониманию, делал его более широким и богатым, причем это понимание рассматривалось как процесс более важный, чем даже обладание самой вещью. Так заявляло о себе главенство духа над бытом, над повседневной действительностью, над натуралистическим, то есть неизбежно при-

¹ См. об этом: *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки, история, проблемы. М., 1989.

митивным и плоским ее истолкованием. Поэтому, по определению одного из теоретиков символизма, Жана Мореаса (1856—1910), символизм был «воплощением Идеи в осязательной форме, которая, однако, не является самоцелью, но, служа выражению Идеи, сохраняет подчиненное положение»¹. Развернутую и емкую характеристику символизма мы находим у Реми де Гурмона (1858—1915), в его знаменитой «Книге масок». «Что такое символизм?» — спрашивал Реми де Гурмон. И отвечал: «Если держаться прямого, грамматического значения слова, почти ничего. Если же поставить вопрос шире, то слово это может наметить целый ряд идей: индивидуализм в литературе, свободу творчества, отречение от заученных формулировок, стремление ко всему новому, необычному, даже странному. Оно означает также идеализм, пренебрежение к фактам социального порядка, антинатурализм, тенденцию, направленную к тому, что есть в жизни характерного, тенденцию передавать только те черты, которые отличают одного человека от другого, желание облекать плотью лишь то, что подсказывается конечными выводами, то, что существенно»². Это поразительно полная характеристика, несмотря на свою краткость, она высвечивает главное, не навязывая искусству категорических императивов.

Добавим лишь, что язык символов требовал опоры и на предшествующую традицию; так в искусстве символизма появилось необычайно широко используемое иносказание — перенесение действия, его оформление в духе некоего условного и совершенно внеисторичного Средневековья. Так возникли все эти замки, королевны, рыцари, которые кочуют из книги в книгу, из пьесы в пьесу и из картины в картину (заметим в скобках, что в средневековом стиле оформлялся и повседневный быт той эпохи, где соседствовали паровое отопление с потолочными балками, лифты с резными каминами и дверями, телефонные аппараты со стрельчатыми окнами в частых свинцовых переплетах; и жить в этой несколько странной обстановке было необычайно удобно и уютно). На этом условном средневековом фоне, не имеющем точных хронологических привязок, было легко вводить фантастические мотивы, разворачивать феерические сцены. Последнее было особенно важно по двум причинам. Непредсказуемость и прихотливая свобода феерии позволяли изображать сложность и неординарность человеческих отношений, вообще положения человека в мире. Кроме того, именно язык феерии как нельзя лучше помогал раскрытию сокровенной идеи вещей и явлений, которая представляла собой некую тайну, требую-

¹ *Moréas J.* Les Premières armes du symbolisme. Paris, 1889. P. 17.

² *Gourmont R. de.* Le Livre des Masques: Portraits symbolistes. Paris, 1914. P. 8.

шую разгадки. Средневековый маскарад противопоставлял изображаемое некрасивой повседневности, лишенной, в концепции символизма, какой бы то ни было красоты, одухотворенности, а следовательно и справедливости, неуничтожаемого доброго начала. В то же время мидиевистические травести символизма обнажали предмет — человека, мир, их взаимосвязи — все-таки не до рационалистического конца, неизменно оставляя хотя бы небольшой покров тайны, которая никогда не может быть разгадана однозначно; напротив, она предполагает множественность истолкований, тем самым перебрасывая мостик от фантазии изображения к фантазии восприятия. Отсюда — столь важная для символизма свобода интуитивного познания, а значит и свобода творчества. Отсюда же — многозначность образа, темы, сюжета, то есть свобода в выборе путей и способов описания, истолкования, распознавания действительности. Отсюда, наконец, — тот дуализм, та постоянная игра в передаче абстрактного через конкретное и — чаще и настойчивей — конкретного через абстрактное.

Первое издание «Книги масок» появилось в 1892 г. И открывалась книга литературным портретом не Верлена, бесспорного зачинателя символизма, и не Малларме, его самого влиятельного мэтра, создавшего школу, а Мориса Метерлинка, тогда еще едва начавшего символистского поэта и драматурга. Такое предпочтение понятно: ранний Метерлинк хорошо укладывался в те достаточно мягкие рамки, которые намечал для литературы символизма Реми де Гурмон. В его лице как бы происходило воплощение одного из важнейших требований символизма и наиболее примечательных черт эпохи — слияние, взаимопроникновение разных искусств. В данном случае — литературы, театра, музыки, живописи. Ведь Метерлинк был драматургом, а подлинный синтез искусств возможен был только в театре. И еще: Метерлинк был бельгийцем, то есть находился на некоей периферии французской культуры, был ближе к ее фольклорным корням и — как неофит и провинциал — более последовательно и строго выполнял предназначения нового направления.

В литературе символизма наибольшего расцвета и зрелости достигли лирика и драматургия (хотя, конечно, существовали и символистская новелла, и символистский роман); в творчестве Метерлинка произошло как бы соединение того и другого: он создал символистский поэтический театр.

Метерлинк и в Бельгии был провинциалом: он происходил не из столичного Брюсселя, а из заштатного Гента, города шахтеров и художников. Морис Метерлинк родился 29 августа 1862 г. в семье нота-

риуса. Он учился в местном иезуитском коллеже, что приобщило его к христианской вере, имевшей прочную основу в широких народных кругах. Учился Метерлинк в Лувене и Париже. Во французской столице он бесспорно приобщился к новым литературным веяниям. По возвращении на родину Метерлинк занялся адвокатурой и одновременно, уже во второй половине 80-х гг., стал сотрудничать в передовых журналах «Молодая Бельгия» и «Валлония».

Жизненный и творческий путь Метерлинка был долгий¹. Писатель пережил две мировые войны, ему приходилось отправляться в изгнание и вновь возвращаться в родные места. Он умер в Ницце 5 мая 1949 г.

В конце прошлого века между Францией и Бельгией происходил живой культурный обмен; в бельгийские города нередко приезжали с лекциями французские литераторы, в том числе Верлен и Малларме. Один из визитов последнего многое решил в судьбе Метерлинка. 13 февраля 1890 г. глава символистского движения прочел в Гентском Артистическом и Литературном Кружке лекцию о французском писателе-романтике Вилье де Лиль-Адане (1838—1889). И тема лекции и сам лектор живо интересовали Метерлинка, и не приходится удивляться, что он оказался в числе слушателей парижской знаменитости. К тому времени Метерлинк уже был автором двух книг — сборника стихов «Теплицы» («*Serres chaudes*») и пьесы «Принцесса Мален» («*La princesse Maleine*»). Обе они были изданы в Генте, в 1887 и 1889 г., на средства автора микроскопическим тиражом. Метерлинк представил Стефану Малларме, по всей видимости, Жорж Роденбах (1855—1898), сам поэт-символист, чьи поэтические сборники выходили с конца 70-х гг. Малларме бурно одобрил первые опыты Метерлинка (позже, в 1893 г. он напишет о Метерлинке статью), и молодой бельгиец сделал решительный выбор в пользу литературы. Следующие его книги печатаются уже в Брюсселе, а начиная с 1896 г. — в Париже. Восторженная статья Октава Мирбо (1850—1917), видного драматурга и романиста, открыла Метерлинку дорогу и к французским издателям, и на парижскую сцену. Мирбо сравнил «Принцессу Мален» с лучшими драмами Шекспира, что было, конечно, если и не кощунственным, то наивным преувеличением, но легко объяснялось: наконец появился драматург, яркий, талантливый, самобытный, который

¹ Литература о жизни и творчестве Метерлинка, естественно, очень велика; на русском языке см.: *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973. С. 27—162 (здесь и подробная библиография); *Андреев Л. Г.* Сто лет бельгийской литературы. М., 1967. С. 293—351.

ощутимо противостоял и плоской, поверхностной драматургии «бульваров» с их пошловатыми комедиями и водевилями и псевдоглубокими драмами из светской жизни и драматургии натуралистической, перегруженной социальными проблемами, к тому же решаемыми достаточно прямолинейно.

Вскоре и сам Метерлинк перебрался во Францию. Он поселился сначала в Париже, но затем переехал в купленное им старинное аббатство Сен-Вандриль в Нормандии. Точную зарисовку этого обиталища драматурга дал К. С. Станиславский, посетивший Метерлинка в пору работы над постановкой «Синей птицы».

«Среди густого леса, — вспоминал Станиславский, — мы подъехали к громадным монастырским воротам. Загремела щеколда, и ворота растворились. Автомобиль, который казался анахронизмом в средневековой обстановке, въехал в монастырь. Куда ни повернись — остатки и следы нескольких веков исчезнувшей культуры. Одни здания и храмы разрушены, другие сохранились. (...) В комнатах нижнего этажа были устроены столовая и маленькая гостиная, а над ними, во втором этаже, коридор, во всю длину которого были расположены кельи монахов. Они преобразованы в спальни, в кабинет Метерлинка, его жены, в комнаты для секретаря, для прислуги и проч. Здесь проходит их интимная домашняя жизнь. Совсем в другом конце монастыря, пройдя ряд библиотек, церковок, зал, попадаешь в большую комнату, где устроен рабочий кабинет писателя с выходом на чудесную старинную террасу. Здесь, в теневой стороне, когда пекло солнце, он и работал. Отведенная мне комната находилась совсем в другой стороне, в круглой башне, в бывших покоях архиепископа. Не могу забыть ночей, проведенных там: я прислушивался к таинственным шумам спящего монастыря, к трескам, ахам, визгам, которые чудились ночью, к бою старинных башенных часов, к шагам сторожа. Это настроение мистического характера вязалось с самим Метерлинком»¹.

Писатель купил это аббатство уже после того, как были созданы его первые пьесы. В них он как бы провидел контуры своего будущего жилища. Впрочем, монастырь Сен-Вандриль, каким его увидел и описал Станиславский, был куда более радостен и уютен, чем обстановка первых метерлинковых драм.

Ранний этап творческой эволюции драматурга связан с его четырьмя пьесами, написанными между 1889 и 1891 гг. Это «Принцесса Мален», «Непрошенная» («L'intruse», 1890), «Слепые» («Les Aveugles», 1890), «Семь принцесс» («Les sept Princesses», 1891). В этих произведе-

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980. С. 335—336.

дениях много общего, хотя сюжеты их различны, а действие разворачивается в разные эпохи. Общее — это стилистика, тональность, отношение к человеку и миру.

Правда, о времени действия можно говорить только применительно к «Непрошенной», в остальных же пьесах оно совершенно неопределенно. Столь же неопределенно и место действия, хотя обстановка проработана автором старательно и настойчиво. Более того, она, эта обстановка, играет едва ли не ведущую роль, она создает настроение, она переполнена подсказками и намеками, помогающими разгадать некую тайну, но одновременно мешающими разгадать эту тайну до конца. Потому-то атмосфера таинственности в очень большой степени насыщает действие («Есть много таинственных явлений, которые происходят, несмотря ни на что», — говорит один из персонажей «Принцессы Мален»).

Все эти пьесы написаны поэтом. Это дает о себе знать не риторическими изысками и декламационными приемами: Метерлинк счастливо избегает романтических украшений (чем нет-нет, да грешил, скажем, его современник Эдмон Ростан), он любит простое, даже обыденное слово. Избегает он и ярких сценических эффектов, что не исключает красочности сценического действия (особенно в «Принцессе Мален» и «Семи принцессах»). При известной монотонности, подчас даже нарочитой (персонажи Метерлинка нередко бормочут себе под нос, как бы говорят сами с собой), действие в пьесах весьма напряжено. Напряжение это создается исподволь, казалось бы проходными и малозначительными репликами, беглыми ремарками, на первый взгляд еле заметными поступками персонажей.

Вот первая пьеса Метерлинка. Ее не следует рассматривать саму по себе, она важна в контексте дальнейшего творчества драматурга. Эта драма не может не показаться — теперь — слабой, ибо в ней много прямолинейного и нарочитого, драматургические приемы и ходы еще на поверхности, поэтому видна их машинерия. В последовавших вскоре пьесах такой открытости приемов и навязывания символов Метерлинк научился избегать. Конфликт пьесы, в которой ясно видны ее средневековые и фольклорные источники, довольно прост. Действие разворачивается в обстановке весьма условного Средневековья. Дан даже исторический фон — столкновение «одной части» и «другой части» Голландии (чего, конечно, в реальной истории не было). Королева Анна (которая почему-то названа «королевой Ютландии»), возлюбленная старого короля Ялмара (он правит «одной частью» Голландии), желает погубить героиню, дабы на ней не женился юный

принц. Такое желание понятно: Анна хочет женить принца на своей собственной дочери, не обладающей ни красотой, ни обаянием, ни одухотворенностью принцессы Мален.

Однако героиня пьесы, дочь погибшего короля «другой части» Голландии Марселла, — это не просто невинная жертва. Нет, никаких коварных или злых поступков она не совершает, даже напротив — она покорно и обреченно дает себя убить. Однако образ ее, этого слабого юного существа, приобретает зловещие черты, из реплик разных персонажей мы узнаем, что она напоминает восковую куклу, позеленевшую утопленницу и т. д. Так или иначе, она оказывается связана — стилистически и идеологически — с болотом, кладбищем, туманом, гнилостными испарениями, вечером, смертью. Недаром старый король Ялмар восклицает: «Она ведет меня в лес преступлений». Впрочем, слова эти относятся и к королеве Анне. Они обе загоняют Ялмара в гибельную западню, одна своим безволием и бездействием, другая — чрезмерной активностью. Весьма симптоматично, что принцесса Мален появляется в замке неизвестно откуда — как бы из окружающей, совсем не равнодушной, а враждебной и губительной природы и приносит в него разлад и смерть. Замок оказывается «пропитан ядом». Недаром и собаку принцессы зовут весьма многозначительно — Плутонем.

Первая пьеса Метерлинка перегружена легко расшифровываемыми символами, не очень таинственными намеками, столь же просто разгадываемыми предзнаменованиями. Так, по сцене с назойливой повторяемостью проходит процессия из семи монахинь в черном, шепчущих заупокойные молитвы, в гавани появляется черный корабль, на небе восходит черная луна, кровлю замка охватывает зеленое пламя и т. д. Шумы ветра, крики ночных птиц, поскрипывание замковых ворот — все в пьесе многозначительно и символично. Самые напряженные сцены развертываются на фоне ужасающей грозы («В такую ночь мало ли что может случиться!» — восклицает один из придворных). Рядом с подчеркнутой болезненностью, тленностью героини неустанно нагнетаемые мрачные символы создают ощущение предопределенности, безысходности, рока. Принцесса Мален обречена, и ее не могут спасти ни заботы кормилицы, ни любовь юного принца, ни бегство. Просто никто из героев пьесы, ее, так сказать, положительных героев (а ими оказываются обычно молодые люди) не способен на активное действие, на продуманный поступок, на попытку вырваться из роковых уз. Но обречен и старый король — его ждет безумие (мастерски изображенное драматургом), так как он оказыва-

ется не в состоянии перенести все те переживания, что обрушиваются на его плечи, обречена и королева Анна — она погибает от руки принца, мстящего за свою поруганную любовь.

Таким образом, персонажи пьесы символически разведены по четырем группам. Это участливые, но бессильные наблюдатели, которые неспособны, да и по своему статусу не могут вмешиваться в действие, хотя подчас и пытаются это сделать (например, кормилица); это юные возлюбленные, ничего не предпринимающие, чтобы обрести счастье; это злое, активное начало (королева Анна), действующее, однако, как бы не по своей воле, а во исполнение предначертаний рока; наконец, король Ялмар, самая трагическая и самая человечная фигура в пьесе. Все возникающие конфликты — это результат его бездеятельности, опрометчивых решений, непростительных слабостей, попросту его старости. Если, по концепции драматурга, мир представляет собой необъятное поле борьбы темных сил с безоружным и слабым добром, то с наибольшей остротой эта борьба разворачивается в душе Ялмара, которая, как уже говорилось, не выдерживает и ломается. Человек приземленного, обыденного сознания, он все на что-то надеется, вернее, как это свойственно натурам слабым, откладывает неприятное «на потом», и тем самым лишь подталкивает и усугубляет трагическую развязку.

«Принцесса Мален» — это во многом драма ожидания. Все ее герои ждут чего-то, но и зритель также обречен автором на ожидание. Впрочем, ожидают они только плохого, только смерти, только конца. Уже с первых сцен пьесы ожидание трагических событий все нарастает. Герои все время задают друг другу тревожные и тревожащие вопросы, они что-то выспрашивают, выпытывают, стремятся узнать. Но упорно ничего не предпринимают сами, не действуют. Общаются они между собой, но на деле это соприкосновение двух начал, двух сфер — обыденной и некой надмирной Неизвестности, таинственной и безжалостной. Старый мрачный замок притягивает их к себе, заманивает в лабиринты своих темных коридоров, череду комнат и залов, это замкнутое пространство для героев губительно, но столь же враждебно им и открытое пространство окрестных роц и лесов: там бушует буря, там притаились обманчивые топи, там воздух полон смертоносных испарений, пропитан дыханием смерти.

Тема смерти долго и настойчиво будет привлекать к себе Метерлинка, волновать и интересовать его, и он посвятит ей в 1913 г. специальное философское исследование. Тема смерти проходит через всю раннюю драматургию Метерлинка, рисуящую не просто неизбежность смерти, но ее напряженное ожидание, даже какое-то стрем-

ление к ней. В книге «Смерть» Метерлинк писал: «В нашей жизни и в нашей вселенной лишь одно событие для нас важно — это наша смерть. Она образует центр, в котором сходятся для заговора, направленного против нашего счастья, все силы, не подвластные нашей бдительности. Чем больше наши мысли стараются удалиться от смерти, тем теснее они смыкаются вокруг нее. Чем больше мы ее боимся, тем она становится страшнее, ибо она питается лишь нашим страхом. Желая забыть о ней заполняет ею свою память, пытающийся бежать от нее повсюду только ее и встречает»¹.

В ранних пьесах такое бессильное ожидание смерти было изображено на конкретных примерах. Так, мы находим это в блестяще написанной одноактной драме «Непрошенная». Само название пьесы многозначительно: действительно, смерти роженицы не хотят, надеются избежать ее родственники и тем не менее ее ждут все — ее муж, отгоняющий от себя тяжелые мысли, его брат («Дядя»), человек эгоистичный, равнодушный и холодный, три ее дочери, всецело занятые собой. Мысли о возможной смерти им удается рационалистически и эгоистически отогнать. Этого не может сделать Дед (то есть отец роженицы), он весь заострен на этой мысли, он полон предчувствий и страхов. Поэтому он все время прислушивается к внешним шумам, к скрипу балконной двери, к лаю собак за стенами дома (тоже замка, хотя действие и происходит «в наши дни»). Тут Метерлинк вводит очень важную для него деталь: дед не просто стар, он совершенно слеп. Но он чуток в значительно большей степени, чем другие персонажи пьесы. Он обладает внутренним зрением, которого они лишены. Лишь он не утратил, в отличие от других действующих лиц, подлинной духовности, сердечности, человечности. В этом отношении интересно обратить внимание на его эмоциональные поединки (не всегда выявленные открыто) с Отцом, Дядей, тремя дочерьми (отметим попутно, что родственные связи обозначены в драме с точки зрения молодого поколения, и это тоже имеет определенный смысл). Все оппоненты деда, нередко просто отмахивающиеся от него, являются носителями релятивистского, бесконечно плоского, обыденного сознания. Особенно приземлен и пошел в своих жизненных позициях Дядя (с его возгласом «Да ведь правды нет!»). Поэтому лишь слепой старик верно почувствовал приближение рокового конца.

Так рядом с темой смерти появляется в творчестве Метерлинка тема слепоты. Она звучала и раньше: уже плохо видел король Ялмар из «Принцессы Мален», был совсем слеп Дед в «Непрошенной», бу-

¹ Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Т. IV. П., 1915. С. 366—367.

дет плохо видеть король Аркель из «Пелеаса и Мелисанды». Слепы все действующие лица одноактной драмы Метерлинка «Слепые». Некоторые — от рождения, другие — от старости, третьи, видимо, — из-за какой-то болезни. То есть, для одних это вполне естественное состояние, для других нечто относительно новое в их жизни. Но вот что примечательно: никто из них не тяготится своей слепотой, принимает ее как должное, как непреложный закон существования. Видит один грудной ребенок, принесенный слепой матерью, но он тоже посвоему слеп, так как ничего не понимает, еще лишен речи и не может предупредить их об опасности. Сначала слепые напряженно ждут своего поводыря-священника, но как вскоре обнаруживается, он внезапно скончался и уже никогда не выведет их из леса. Тогда они начинают просто ждать. Ждать, боясь приближения Неизвестного, но не будучи в состоянии не ждать. Удел человека, таким образом, это слепота, ожидание и смерть.

Трагизм одиночества слепых, каждого в отдельности и всех вместе, передан Метерлинком с большой силой. Напряжение в пьесе все время нарастает, оно как морские волны прокатывается по толпе слепых. Но создается это лишь обменом коротких реплик, отрывочными разговорами, вспыхивающими то тут, то там. Символична обстановка действия — небольшая поляна среди густого леса, доносящийся и все нарастающий шум морского прибоя, неумолимо сгущающиеся сумерки, медленно покрывающие толпу хлопья снега. Более умело, чем в «Принцессе Мален» драматург играет этими символами, достаточно легко разгадываемыми и все же оставляющими некоторые вопросы без ответа (например, что за шаги слышат слепые в конце драмы? Это шаги смерти или шаги избавителя? Ответа нет, вернее, остается возможность обоих ответов).

Такая символика, вообще характерная для драматургии Метерлинка, иногда вызывала возражения. Так, Максимилиан Волошин настойчиво писал об избыточности символики у раннего Метерлинка. «Метерлинка, — писал Волошин в 1911 г., — другой ересиарх современных русских драматургов, и притом более сознательно-ответственный за свои ереси. Есть нелепость в самом понятии “символический театр”, потому что театр по существу своему символический и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций. Театральное действие само по себе не может совершаться нигде, как во внутренней, преображенной сфере души зрителя — там, где имеют ценность уже не вещи и существа, а их знаки и имена. В душе зрителя все, что происходит на сцене, естественным процес-

сом познания становится символом жизни. Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей, пережеванной и наполовину переваренной. Всякая символическая пьеса производит такое впечатление: причем же здесь зритель? Автор сам просмотрел свое произведение, понял его, истолковал, им наслаждался, вывел из него поучение, и зрителю совершенно нечего делать и незачем присутствовать при этих авторских интимностях. Такое впечатление производит на сцене и символизм Метерлинка»¹.

Тот же набор символов, что и в предшествующих пьесах, находим мы и в одноактной драме Метерлинка «Семь принцесс». Здесь, как и в «непрощенной», нет имен, просто Король, Королева, Принц. Действие происходит, конечно же, в замке. Его владельцы стары и очень больны, ждут неумолимо приближающейся смерти. Это тоже «драма ожидания» и «драма конца», но он несколько иной, чем в других пьесах Метерлинка. И здесь обыграно замкнутое пространство, оно даже выдвинуто на первый план, становится сюжетобразующим фактором. В этом замкнутом пространстве, на мраморных ступенях замкового зала спят семь принцесс, причем, это не просто сон, это болезнь, медленное томительное умирание. А за окнами замка — мрачная болотистая местность, кое-где поросшая дубовыми и сосновыми рощами. Закатное солнце окрашивает все в блеклые, тускнеющие тона, как на многих картинах Пюви де Шаванна (1824—1898) и Мориса Дени (1870—1943).

Принц восклицает, глядя на своих сестер-принцесс: «О, как они красивы!» Королева же поясняет: «Они почти не живут с тех пор, как они здесь. Они здесь с тех пор, как умерли их родители... В этом замке слишком холодно... А они из теплых стран... Они ищут всегда солнца, а его почти не бывает здесь... Сегодня утром оно показалось ненадолго на канале, но деревья слишком велики... Слишком много тени, — сплошная тень... Здесь слишком много туманов, и небо никогда не бывает безоблачно...». Чего хочет принц? — Поскорее проникнуть в замок, разбудить, растормошить сестер, вернуть их к жизни. Но путь в замок сложен: все двери и окна тщательно заперты и пройти туда можно только через подземный ход, ведущий в склеп. Могильная плита склепа находится в зале, недалеко от спящих принцесс. С опасностью для жизни Принц проникает в подземный ход, попадает в склеп, с невероятным трудом поднимает снизу могильную плиту, подходит к спящим. Они постепенно просыпаются, меняют позы, привстают. Но не все. Одна остается лежать — она уже мертва. А за окнами мечутся,

¹ Волошин М. Лики творчества. М., 1988. С. 389.

волнуясь, Король и Королева, сбежавшиеся слуги, солдаты, крестьяне, но усилия их напрасны: они не могут проникнуть в зал. Надрывно кричит Королева за окном: «Отворите! Отворите! Отворите!». «Неожиданно медленно спускается черный занавес».

Что это, появление живого в обители смерти, или сам Принц, молодой, деятельный, полный сил, олицетворяет собой смерть (недаром он проходит через склеп)? Ожидание встречи оборачивается неизбежным концом? Может быть и сам Принц явился в этот отмеченный смертью замок, чтобы умереть вслед за своими сестрами (на последнее намекает мелькающий за окнами силуэт корабля, удаляющийся навсегда)? Как и полагается в символистской драматургии, на все эти вопросы не дается ответа.

Отметим в этой драме столь прямолинейно обозначенный мотив преграды, которую надо преодолеть. Было это и раньше, скажем, в «Принцессе Мален»: там кормилица безуспешно пыталась открыть дверь в комнату, в которой как раз в этот момент убивали героиню. Там ей это не удалось и спасение не подоспело. В «Семи принцессах» Принц проникает через преграду, но проникает слишком поздно.

И в этой драме Метерлинка исходом человеческого существования (и существования персонажа на сцене) оказывается смерть. То, что принцессы больны — понятно: тут и дурной климат, и тоска. Но почему к ним нельзя войти, заставить их встряхнуться, поесть — все-таки остается не объясненным. Вся драма представляет собой изящную лирическую поэму, описывающую этих молодых девушек, таких красивых, таких хрупких, таких бледных, словно они изображены на каком-нибудь гобелене прерафаэлитов. Описание это сделано Метерлинком мастерски: семь принцесс, их изящные одежды, волны их восхитительных волос видит зритель (так предполагается), но о них все время говорят Король, Королева, Принц, и их голоса, то расходясь, во сливаясь в унисон, то вторя друг другу, соединяются в певучую мелодию, нежную, трепещущую и тревожную.

Мастерство поэтического слова — без прямого употребления стиха — было в высокой степени свойственно Метерлинку, почему он и стал создателем именно поэтического театра. В полной мере это относится и к следующему этапу его творчества, связанному с первым общеевропейским успехом драматурга.

На протяжении немногим более двух лет Метерлинка пишет и печатает четыре пьесы. Это «Пелеас и Мелисанда» («Pelléas et Mélisande», 1892), «Алладина и Паломид» («Alladine et Palomides», 1894), «Там,

внутри» («Intérieur», 1894) и «Смерть Тентажиля» («La Mort de Tintagiles», 1894).

«Пелеас и Мелисанда» стала одной из самых репертуарных пьес драматурга и вскоре же была положена на музыку (Г. Форе, К. Дебюсси, А. Шонбергом, Я. Сибелиусом и др.). В этой пьесе Метерлинк во многом возвращается к драматургической структуре «Принцессы Мален», но счастливо избегает условностей и чрезмерностей своей первой драмы. Действие, конечно, разворачивается в старом замке и вокруг него, здесь правит король совершенно вымышленного государства Алемонда, Аркель, опять здесь принцы, опять не очень-то ясно каким образом попавшая сюда девушка и т. д. Замок стар и мрачен; но послушаем одного из действующих лиц, мужа Мелисанды Голо: «Правда, этот замок очень стар и очень сумрачен... Он очень холоден и очень велик. И все его обитатели уже стары. И окрестности тоже печальны — все эти леса, все эти старые, темные леса. Но ведь при желании можно все это оживить». Последнее замечание знаменательно: в пьесе появляются активные персонажи, причем, не только среди носителей зла (каковой была королева Анна в «Принцессе Мален»).

Появление в старом замке Мелисанды (происхождение ее неясно, но сделан намек: она уронила в бассейн корону) приносит всем радость, потому что это как бы пробуждает всех от спячки, вселяет бодрость и романтические мечты. Она наделена неброским, неназойливым обаянием. Король Аркель в конце пьесы скажет о ней: «Это было существо столь тихое, столь робкое, столь молчаливое... Это было маленькое таинственное существо, существо как все...».

«Пелеас и Мелисанда» — это драма о неодолимой и возвышающей любви. Выйдя замуж за надежного, симпатичного, но несколько грубоватого и прямолинейного Голо, героиня полюбила его брата, романтического и юного Пелеаса, являющегося полным антиподом Голо. Мелисанда на первых порах пытается бороться со своим чувством, но эта внутренняя борьба напрасна и кончается победой любви. Любовники начинают мучиться этой запретной любовью, но не могут, да в конце концов и не хотят ее одолеть. Более того, они не желают ничего скрывать и решают во всем открыться, чтобы охватившая их любовь не была тайной. Голо все принимает иначе; он не может ни понять, ни простить, и, застигнув любовников в парке, набрасывается на них с кинжалом, убивает Пелеаса и слегка ранит Мелисанду. Голо глубоко раскаивается. Но поздно: Мелисанда, несмотря на все старания врачей, умирает. Умирает, родив перед этим ребенка. Она умирает не от маленькой ранки, нанесенной ей кинжалом мужа, и не от родов

(как можно было бы подумать). Она умирает от потрясения, от тоски, от разлуки с любимым. Умирает от гибели их любви. Умирает потому, что ей на роду было предназначено умереть («Она родилась для смерти», — говорит Доктор).

«Для того, чтобы любить, нужно видеть», — говорил один из персонажей «Слепых». «Когда любишь, надо жить, и чем сильнее любишь, тем необходимее жить», — скажет героиня одной из следующих пьес Метерлинка. Так и в «Пелеасе и Мелисанде». Появление этой хрупкой девушки в замке как бы вселяет в него живую жизнь и открывает его обитателям глаза. И опять под «зрением» здесь понимается не только буквальная способность видеть. Почти ослепший король Аркель разглядел в Мелисанде обаятельное таинственное существо. Пелеас увидел в ней идеальную возлюбленную. Лишь Голо, который, казалось бы, обладает зрением надежным и зорким, не разглядел в девушке ее подлинной души, увидев лишь красивую, влекущую к себе женщину.

Любовь Пелеаса и Мелисанды немного напоминает меланхолическую идиллию: даже светлое чувство героев окрашено в печальные тона («Часто бывает грустно, когда любишь», — говорит Пелеас), и это не некая печать предопределенности, неизбежности трагической развязки, которой отмечено действие. Здесь Метерлинк отдает известную дань романтическим представлениям о любви, в которой всегда есть небольшая примесь печали.

Эта пьеса Метерлинка недаром привлекла столько композиторов: она не просто очень лирична, она внутренне пронзительно музыкальна. Она музыкальна и в четком словесном ритме высказываний персонажей — с перекличкой реплик, со столь любимыми драматургом повторами и переспросами, она музыкальна в несколько замедленном, меланхолическом разворачивании конфликта, в продуманной череде небольших, достаточно компактных сцен, в самой мягкой обрисовке действующих лиц (это и их самораскрытие, и их оценка другими персонажами). И хотя пьеса заканчивается трагически — Пелеас убит братом, Мелисанда тихо умирает от тоски и горя, — драма, рождает светлое чувство, благодаря прозрачной чистоте любви двух молодых и прекрасных душ, уничтожить которую как бы не в состоянии даже смерть. Это качество драмы верно подметил Александр Блок, который считал, что она «принадлежит к тем пьесам Метерлинка, в которых прежде всего бросается в лицо свежий, разреженный воздух, проникнутый прелестью невыразимо лирической. Пленительная простота, стройность и законченность — какая-то воздушная готика в утрен-

ний, безлюдный и свежий час. Это не трагедия, потому что здесь действуют не люди, а только души, почти только вздохи людей, «реальные собственной нереальностью», как сказал когда-то Реми де Гурмон. Но по стройности и строгости очертаний — это параллельно трагическому. Главное же, это просто — невыразимо просто и грустно, как бывает осенью, когда последние листья улягутся на земле, а в небе среди голых черных сучьев засияет бледная, разреженная лазурь»¹.

Драмой о любви стала и следующая пьеса Метерлинка, «Алладина и Паломид». Старый король Абламор любит юную прекрасную Алладину. Но в нее влюбляется Паломид, жених дочери Абламора Астолены. Эта любовь, вспыхнувшая в его сердце внезапно, как бы помимо его воли и намерений, оказывается взаимной. Астолена тоже привлекательна. К тому же она обладает сильным, незаурядным характером. Она — единственная из дочерей короля, оставшаяся в живых (и в этой пьесе присутствует мотив умирания, тлена, близящегося конца; действие разворачивается, конечно, в старинном замке, стены которого давно обветшали). Силу жизни вдохнула в Астолену любовь к Паломиду. И в первых сценах она счастлива этой любовью. Но она вскоре же узнает правду. И тогда она решает пожертвовать собой, своим счастьем, бежать из замка, дабы не мешать влюбленным соединиться. Но жизнь решает иначе.

Как и в «Пелеасе и Мелисанде», героиня появилась в замке неизвестно откуда. Она пробуждает любовь в старике короле, дает ему мимолетную надежду на счастье, но в целом же она вносит в размеренную и по сути дела замирающую, еле теплящуюся жизнь замка деструктивное начало, толкает героев на дурные поступки. Так, Абламор решает всеми доступными средствами расстроить этот такой непрощенный роман. Сначала он связывает Алладину в ее комнате, причем связывает ее же собственными волосами (эту деталь отметим: у всех героинь Метерлинка непременно очень длинные и очень красивые волосы), но Астолена и сестры Паломида ее освобождают. Тогда он заточает любовников в подземелье, но и тут им на выручку приходит Астолена и другие персонажи. Они пробивают в толстой стене темницы отверстие, и солнечные лучи заливают эту мрачную комнату. Итак, любовники спасены, угрюмый Абламор бежал. Но Алладина и Паломид заболевают. Они простудились в подземелье. Однако причина их болезни и смерти иная: борьба за счастье, за любовь бесполезна. Все всё равно обречены. Впрочем, в этой очень лиричной драме Метерлинка важно появление двух новых тем — это попытки борьбы

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 198.

со злом, по крайней мере сопротивления ему, и самопожертвование в любви. На последнее не был способен Голо в «Пелеасе и Мелисанде», несмотря на его позднее раскаяние, на это теперь стала способна Астолена, на это окажется способной героиня одной из будущих пьес Метерлинка, «Аглавена и Селизетта».

Но до этой пьесы Метерлинка, как известно, написал еще две драмы. В одной, «Там, внутри», рассказано, казалось бы, об очень заурядной ситуации. Семья — отец, мать, дочери (все они видны за окнами их дома, на втором плане) — собралась к столу, занята обычными домашними вечерними делами. Все совершенно обыденно и прозаично. Но произошла трагедия: в окрестной реке нашли утопленницу. Она из этой семьи. Возможно, она покончила с собой. Собирается толпа. Это и случайные прохожие, и соседи. Они обсуждают случившееся, жалеют покойницу, жалеют ее родню. Никто не решается пойти и сказать им, что произошло, предупредить. Напряжение в толпе все нарастает: вот-вот принесут труп. А в комнате за окнами продолжается обыденная, мирная жизнь.

В известной мере — это тоже «драма ожидания». Но здесь ждут трагической развязки не персонажи, а зрители. Им-то известна правда. В пьесе очень ясно была выражена мысль Метерлинка, что подлинно трагична повседневность, а не какие-то звездные моменты истории. И это трагическое подстерегает нас на каждом шагу.

Совсем иначе решаются темы любви и смерти в «маленькой драме для марионеток» «Смерть Тентажиля». Писатель, так определяя жанр своего произведения, имел в виду все-таки не только способ его сценического воплощения. С точки зрения Метерлинка, человек — не более, чем марионетка в руках переменчивой судьбы. В то же время судьбу направляет какая-то высшая сила, причем, как правило, враждебная человеку. Против этой судьбы возможен, конечно, протест, но он обычно не приводит к успеху. Так и в этой драме. Трагическую развязку предрекает в ней все. Вот первая реплика Игрены, задающая тон всей пьесе: «Вокруг нас уже ревет море, деревья стонут. Поздно. Луна скрывается за тополями, которые со всех сторон затемяют дворец». Этот замок (конечно же замок!) очень стар и ветх. «Замок разрушается, — говорит Игрена, — но никто не обращает на это внимания... Стены трескаются и как будто исчезают во мраке...». Под стать мрачному замку, примостившемуся в узкой долине, а потому вечно окутанному туманом и сыростью, и его хозяйка — старая королева, жестокая, своенравная и подозрительная. Она боится посягновения на свою власть, а потому карает любое проявление свободолюбия.

Послушаем опять Игрону, она говорит о королеве: «Она давит нашу душу, точно могильный камень, и никто не смеет его свалить». Но в Игроне просыпается воля к сопротивлению, когда в замке появляется ее младший брат Тентажиль. Появление подростка, видимо, почему-то встревожило королеву, и Игрона вступает с ней в борьбу. Она пытается вырвать Тентажиля из рук королевских служанок, но силы слишком не равны, и юный герой уведен за мрачную стальную дверь, открыть которую невозможно. Пьеса кончается проклятиями Игрены, еще раз осознавшей свое бессилие.

Тентажиль, таким образом, олицетворяет собой марионетку, человеческую слабость перед лицом рока, неясной неизбежности, воплощенной в лице королевы. Игрона — это живое начало жизни, человеческая активность, правда, еще не добывающаяся успеха, недаром драматург вложил в ее уста такую тревожную, пессимистическую, безнадежную фразу: «Будущему я не доверяю».

«Смерть Тентажиля» — одна из самых мрачных, самых беспросветных пьес раннего Метерлинка. При всех ее небольших размерах, драма эта является своеобразным итогом определенной линии театральных (и философских) опытов писателя.

Следующие три пьесы Метерлинка — «Аглавена и Селизетта» («Aglavaine et Sélysette», 1896), «Ариана и Синяя Борода» («Ariane et Barbe Bleue», 1896) и «Сестра Беатриса» («Soeur Béatrice», 1900), заменяя собой уверенную зрелость драматурга, в то же время являются своеобразным переходом к новому этапу его творчества.

«Аглавена и Селизетта» — это тоже драма о незаконной, недозволенной, но ломающей все преграды любви. Хотя действие также происходит в неприменном замке и окружающем его парке и во вполне неопределенную эпоху, здесь нет таинственных намеков, загадочности, фантастики. Появление здесь того или иного персонажа очень логично и понятно. Напротив, все очень просто: Аглавена — вдова брата Селизетты, и совершенно естественно, что она приезжает в его семью, к его бабушке Мелигране. Обе женщины, чьи имена вынесены в заглавие пьесы, молоды и прекрасны, но красота Селизетты не так броска, даже в чем-то обыденна, тогда как красота Аглавены — особая. Мелеандр, возлюбленный, жених или муж Селизетты (это единственное, что в пьесе не вполне прояснено, да это и не важно, ведь это не бытовая драма), говорит об Аглавене так: «Она непохожа на других женщин... Это особенная красота, редкостная, одухотворенная красота, вечно меняющаяся и многообразная, если можно так выразиться... красота, которая дает высказаться душе, никогда ее не

прерывая... Потом ты увидишь, какие у нее необыкновенные волосы — они как будто тоже мыслят... Они смеются или плачут, смотря по тому, весела она или грустна, даже тогда, когда она сама еще не знает, быть ей радостной или печальной... Я никогда в жизни не видел волос, которые жили бы такой напряженной жизнью» (вспомним особое внимание Метерлинка к волосам его героинь, к их красоте, их, если можно так выразиться, поэзии). Любовь играет в жизни Аглавены огромную роль. «Одни любят так, другие — иначе, — говорит она, — любовь проявляется по-разному, но она всегда прекрасна, ибо она — любовь». Не приходится удивляться, что нестойкий, как большинство мужчин, Мелеандр теряет голову и влюбляется в Аглавену. Поняв оба, что они любят и любимы, они начинают терзаться, испытывая угрызения совести. Впрочем, сама Селизетта способствует их сближению, надеясь (или делая вид, что надеется), что Мелеандр любит каждую из них по-своему. Да и герою порой так кажется. Вот он признается Аглавене: «Иногда мне кажется, что я люблю ее почти как тебя. Иногда я даже как будто люблю ее больше, чем тебя, потому что она дальше от меня и непостижима...». С необыкновенной тонкостью изображает драматург сам процесс постижения Селизеттой правды. Здесь раскрывается и ее душевная чуткость, и выдержка, и неподдельное горе. На какое-то время она переживает себя. Но такая любовь втроем не может долго продолжаться. Это понимают обе женщины, и в значительно меньшей степени — Мелеандр, который чувствует себя в столь двусмысленной ситуации в достаточной мере удобно, если не просто уютно. Начинается поединок благородства и великодушия. Аглавена решает уехать, ее просят остаться. Селизетта, натура не то чтобы более цельная и сильная, но более глубокая и тонкая, чем уже многое видевшая в жизни и пережившая Аглавена, принимает свое решение. Она каким-то внутренним, необычайно чутким чувством осознает, что не сможет ни видеть счастья любящих, ни получить назад возлюбленного, который на самом-то деле любит другую. Но движет ею не эгоистическая забота о своем внутреннем мире, душевном благополучии и покое, а готовность к самоотдаче, к самопожертвованию во имя счастья близких ей людей. Но было бы ошибкой полагать, что Аглавена — это бездумная покорительница сердец. Нет, она знает и заботу о ближнем («Я люблю только такие страдания, — признается она, — которые могу снять с других и возложить на себя...»), и настоящую доброту («Теперь я узнала, — говорит она в конце пьесы, — что доброте не нужно быть мудрой, что ей лучше быть человеческой и безумной...»).

Она уже не хочет с головой окунуться в любовь, чтобы отогнать все несчастья, как она надеялась сделать вначале. Она тоже способна на самопожертвование, на решительные поступки. Но их общей, столь запутавшейся судьбой распоряжается Селизетта: инсценировав случайное падение с башни, она умирает. И это было предрешиено? И здесь властвовал рок? Вряд ли. Просто жизнь сложна и непредсказуема, и трагедия может ворваться в самую спокойную, идиллическую обстановку. И тут уж смерть не дремлет. Недаром намек на то, что смерть всегда является неожиданно, что она всегда на чеку, звучит уже в первой сцене, когда Мелеандр, еще до появления Аглавены, читает ее письмо: «Мы не заметили гостью, которую никогда не приглашают и которая всегда занимает место ожидаемого счастья». А что же любовь? Как всегда у Метерлинка, это мощная сила, но ей никогда не удается побороть зло.

Этой пьесой Метерлинка, на первый взгляд, сделал небольшую уступку бытовой драме. Пусть еле заметную. В самом деле, как уже говорилось, в «Аглавене и Селизетте» не было ни мрачных предзнаменований, ни навязчивой символики. Замок и окружающий его парк уютны. Вот только старая башня, на которую никто давно не ходит, разрушается и потому опасна. Но ведь можно туда и не забираться? Вся пьеса построена на тончайших лирических нюансах, ее язык прозрачен, свеж и полон неброских афористических выражений, он необыкновенно образен и гибок. Писатель вступал в пору своей классики, достигнув полной гармонии в развертывании сюжета и трактовке персонажей, поразительной поэзии прозы.

Это не было отходом от символизма. Это было его обогащением некоторыми элементами поэтики романтизма. Мы найдем это и в некоторых более поздних пьесах драматурга.

Четок и ясен внешний рисунок драмы Метерлинка «Ариана и Синяя Борода». Обратившись к известному фольклорному мотиву, писатель дает оригинальное, свое собственное решение сюжета. Здесь еще не семь, как в сказке Перро и в новелле Анатоля Франса, а только шесть жен страшного монстра. Причем, все они живы (и все они, кроме героини, носят имена персонажей предыдущих пьес Метерлинка — Селизетта, Мелисанда, Игрена, Беланжера, Аладина). В общем, это пьеса о возможности бунта и об успешности бунта, если только идти до конца. Замок Синей Бороды не оказывается таким уж неприступным. Тем более, что бунт жен-затворниц активно поддерживают окрестные крестьяне. Ариана — персонаж яркий, очерченный смелыми, уверенными штрихами. В ней много от романтических героинь. Она

бесстрашно проникает в запретное подземелье и освобождает своих безвольных предшественниц. Мрачный злодей побежден, он связан, избит, его ждет скорая расправа. Но Ариана отказывается от заслуженной казни. И это вполне в духе ее характера, своевольного, но широкого. Суд над Синей Бородой она берет на себя, отстраняя возбужденных крестьян. Она прощает этого тирана, сама разрезает кинжалом связывающие его веревки. Теперь Синяя Борода никому не страшен. Ариана уходит из замка победительницей и зовет за собой остальных. Но они остаются. Они потеряли волю и интерес к подлинной жизни, они привыкли к своим мрачным камерам в подвалах замка и не хотят ни на что их менять. Бунт одиночки, яркой, талантливой, смелой, оказывается бесполезным для угнетенных. «Счастье, которое я ищу, — заявляет Ариана, — не может жить во мраке», для остальных же жен Синей Бороды такой мрак ассоциируется с роком, борьба с которым невозможна.

Христианские интересы писателя отразились в его пьесе «Сестра Беатриса», где была обработана широко распространенная, начиная со Средневековья, церковная легенда о Богородице, которая приняла облик сбежавшей с любовником монахини и в течение двадцати пяти лет исполняла все ее обязанности по монастырю. Эта пьеса, несмотря на свой несколько возвышенный религиозный сюжет, полна тонких и верных жизненных зарисовок, даже комических сцен, и проповедует, конечно же, не догматическое благочестие, а милосердие и доброту, то есть истинную человечность, что и лежало в основе подлинного христианского учения (недаром героиня говорит в финальной сцене: «Когда-то люди были к чужим страданиям глухи, когда-то проклинали всех тех, кто в жизни пал... Теперь всё понимают и всё простить готовы...»).

«Сестру Беатрису» можно рассматривать как первую историческую пьесу Метерлинка (действие в ней отнесено к XIV столетию и происходит в окрестностях Лувена).

С подлинной исторической пьесой Метерлинка выступил в 1902 г., когда была написана «Монна Ванна» («*Monna Vanna*»). Здесь перед нами Италия конца XV века, ожесточенная борьба все более крепнущей Флоренции с Пизой, желающей сохранить свою независимость. Впрочем, историчность пьесы относительна, хотя в ней и мелькают имена реально существовавших политических деятелей той эпохи. История — не более, чем удобная канва, пользуясь которой драматург лепит характеры своих персонажей. Метерлинка явно использовал для работы над пьесой известный труд швейцарского ученого и публициста

та Якоба Буркгардта (1818—1897) «Культура Италии в эпоху Возрождения». Там нашел он подходящие типажи для своих персонажей — характеры яркие, необузданные, страстные, легко ломающие все и всяческие обычаи и нормы. Таков, на первый взгляд, его Принчивалле, венецианец на службе у флорентийской синьории, авантюрист, как бы не знающий ни твердых принципов, ни каких бы то ни было моральных правил, кроме своих своевольных желаний. Метерлинк решает его образ весьма неординарно, выписывая его крупными, смелыми, «тициановскими», сказали бы мы, мазками. Такова же обрисовка и других персонажей. Вообще, после тонкой нюансировки и полутонов ранних пьес Метерлинка «Монна Ванна» поражает сочностью красок, интенсивностью колористических сопоставлений. Все здесь говорит о сознательной ориентации писателя на хроники столь любимого им Шекспира и на исторические драмы Гюго.

Но при всей его графической определенности, образ Принчивалле оказывается сложнее и глубже, чем это может показаться вначале. Ему противостоит Гвидо Колонна, начальник пизанского гарнизона, человек более прямолинейный и простой, носитель обычной, общепринятой морали и покоящейся на ней достаточно примитивной логики. Для Гвидо все в жизни просто, даже самые сложные психологические ситуации. У него своя, раз и навсегда усвоенная иерархия ценностей, и он твердо стоит на земле. Колебаний он почти не знает.

Вот почему для него, конечно, не могут быть приемлемыми условия, поставленные флорентийским кондотьером: обоз с провизией и оружием поступит в Пизу (что спасет город и его жителей) лишь в обмен на ночь, которую проведет Монна Ванна, жена Гвидо, с Принчивалле. Принять столь жесткие условия склоняется отец Гвидо, мудрый Марко («Годы и бесполезные книги открыли мне, — говорит он, — что всяческая человеческая жизнь драгоценна»). Готова пожертвовать собой, своей честью и счастьем семейной жизни и Ванна.

Гвидо лишен психологической гибкости. Он не может поверить, что Принчивалле не притронулся к Монне Ванне, ибо мыслит шаблонно и плоско. Вообще этот заносчивый кондотьер ему не понятен. Не может он понять и глубокого внутреннего преображения, пережитого его женой, которой в роковую ночь открылось так много нового и в былом враге, и в себе самой, и в человеческой природе. Монна Ванна поняла Принчивалле и поверила ему. Перед ней раскрылась душа этого бездомного наемника, который ненавидит Флоренцию за коварство и лживость, за подозрительность и вероломство. Он знает, что флорентийцы ему не доверяют, шпионят за ним и готовы с ним

расправиться. Здесь обнаруживает себя любимая Метерлинком идея рока. Принчивалле — в его власти. И его судьба — это любить Монну Ванну, искать с нею встречи и ни на что не надеяться. Он пронес эту любовь через всю жизнь, едва ли не с детских лет, и любовь его возвышенна и благородна, делает его покорным и доверчивым.

Пьеса заканчивается победой Монны Ванны, прежде всего победой моральной. Но не только: она своим героическим самопожертвованием и своей еще более героической ложью в последнем действии добивается всех своих целей: Пиза спасена, Принчивалле надежно защищен и от расправы флорентийцев, и от мести пизанцев во главе с Гвидо, сам Гвидо умиротворен, в самый последний момент, в последней реплике драмы понявший всю тонкую рискованную игру Ванны в ее многоступенчатой, сложнейшей лжи.

Монна Ванна — героический образ. Как человек повышенной, по сравнению с другими персонажами, активности, она продолжает линию Игрены и Арианы, но в значительно более психологически осложненном ключе. В ее лице торжествует высший долг перед обществом, согражданами (ради которых можно пойти на самопожертвование), перед доверившимся тебе человеком (ради чего можно оговорить себя), перед честью мужа (так уж сложились обстоятельства), наконец, перед самим собой (оставшись верной своим моральным принципам).

Приблизительно та же тема решается Метерлинком в пьесе-сказке «Жуазель» («Joyzelle», 1903), навеянной как средневековыми артуровскими легендами (точнее, легендами о волшебнике Мерлине и его властной возлюбленной Вивиане), так и — и это бесспорно — всей свежей и радостной атмосферой шекспировской комедиографии (особенно таких его пьес, как «Сон в летнюю ночь», «Как вам это понравится» и конечно же «Бури», где появляется на сцене дух Ариэль). Итак, напряженная драматическая ситуация переведена в несколько облегченный план пленительной феерии, в которой таинственное и загадочное на поверку оказывается простым и логичным.

На некоем волшебном острове живет старик Мерлин, могучий волшебник, однако бессильный перед своей роковой страстью к чародейке Вивиане, которой предстоит — когда-то в будущем — навеки заточить его в мрачной пещере. Мерлин и находящаяся при нем Ариэль подстраивают так, что на острове оказывается прекрасное юное существо — девушка Жуазель (в самом имени которой заключен формант, означающий «радость»). Мерлин мог бы избавиться от чар Вивианы, полюби он Жуазель. Он близок к этому, но Жуазель

предназначена судьбой, предопределением, высшими силами другому — сыну Мерлина Лансеору. Тот тоже появляется на острове (не без воли на то Мерлина) и сразу же влюбляется в героиню. Но они еще не знают точно, где они, и чувствуют, что находятся в чьей-то власти. Лансеор склонен покориться, Жуазель готова к борьбе.

Вся пьеса представляет собой серию испытаний девушки, вернее, испытаний ее любви. Мерлин готов отдать ее горячо любимому сыну лишь тогда, когда убедится, что не ошибся в ней. Сначала одурманенный Лансеор оказывается в объятиях очаровательной, необычайно женственной Ариэли, к тому же немного волшебницы. Это видит Жуазель, но прощает любимого, верит, что это была минутная слабость, какое-то наваждение. Затем Мерлин сам пытается склонить Жуазель к любви, но конечно же получает решительный отказ. Тогда он начинает возводить напраслину на сына, предлагая показать его у ног другой женщины, но Жуазель и не хочет смотреть. Вот ее слова, обращенные к Лансеору: «Когда любишь так, как я тебя люблю, бываешь слеп и глух, ибо видишь гораздо дальше и слушаешь иное... Когда любишь так, как я тебя люблю, то любишь в любимом человеке не то, что он говорит или делает, а его, только его самого; а он остается одним и тем же во все года, при всех несчастиях, идущих мимо...». Наступает новое испытание: Лансеор при смерти, Мерлин обещает его спасти, но плата за это та же, что и в «Монне Ванне» — Жуазель должна отдаться старику. И она соглашается — во имя жизни любимого. Ночью она приходит к постели Мерлина, чтобы оказать ему сопротивление, убить его (под легким плащом, едва скрывающим ее наготу, у нее припасен кинжал). Но Мерлин притворяется спящим. Жуазель колеблется (это еще и испытание жалостью), но все-таки наносит удар, чтобы не изменить своей любви (и здесь характер героини оказывается разработан шире и глубже, чем характер Монны Ванны). В последний момент Ариэль перехватывает руку с разящим кинжалом. Мерлин сбрасывает маску, и все кончается счастливой идиллией. Лансеор спасен: отныне его удел — величайшая любовь, о которой в первом действии, еще до его появления, так заинтересованно и красноречиво говорила Ариэль: «Если он полюбит, если его полюбят любовью чудесной, которая должна была бы быть уделом всех людей, но встречается так редко, что кажется им ослепительной и безумной, — если он полюбит, если его полюбят любовью простодушной и вместе с тем всевидящей, любовью простой и чистой, как горные воды, и столь же действительной, любовью героической и более нежной, чем цветок, любовью, которая все берет и возвращает еще больше, чем

берет, которая никогда не колеблется, не ошибается, которую ничто не смущает и ничто не устрашает, которая ничему не внимлет и ничего не видит, кроме таинственного счастья, невидимого для всех других, которая прозревает это счастье во всем, сквозь все формы и все испытания, и с улыбкой идет вперед, не останавливаясь и перед высшей силой, чтобы отстоять его, — если он добьется этой любви, которая где-то существует и ожидает его в сердце, найденном мною, то жизнь его продлится дольше, протечет прекраснее и счастливее, чем жизнь остальных людей». И именно так любит Лансеора Жуазель.

Но надо сказать несколько слов и об Ариэли. Пожалуй, это если и не наиболее трагический, то самый печальный образ пьесы. Ариэль прелестна своей цветущей женственностью, но она — дух, и видит ее один Мерлин. Он любит ее и любит ее ею. «Ты спишь, моя ласковая, покорная, маленькая фея, — говорит он, склоняясь над ней, — и твои волосы развеваются, как голубой пар. Невидимо для людей, они сливаются со светом луны, с ароматами ночи, со звездными лучами, с осыпающимися розами, с лазурью, затопляющей их» (опять отметим столь важную для Метерлинка поэзию женских волос). Но «поцелуй, которыми дарят бедную Ариэль, скользят, подобно отражению крыла на поверхности текучей воды...». Ее удел — оставаться духом, послушной исполнительницей воли Мерлина, всех его прихотей. Она будет сопровождать его и в мрачную пещеру Вивианы...

Одновременно с этой такой поэтичной, такой пронзительно лиричной пьесой-сказкой писатель создал яркую бытовую комедию, пьесу-фарс «Чудо Святого Антония» («Le Miracle de Saint-Antoine», 1903). Здесь он обнаружил и чувство юмора, и умение создать очень достоверные образы своих современников, простых провинциальных буржуа.

Сюжет этой «сатирической легенды в двух действиях» (как ее определил Метерлинка) достаточно прост. Умирает богатая горожанка Гортензия, отказав в завещании щедрые дары всем родственникам, знакомым, слугам. Наследники и соседи собираются на похороны, но тут случается чудо — появляется Святой Антоний, чтобы оживить усопшую. Происходит понятная неразбериха, переполох, граничащие со скандалом на весь город, но упорный святой добивается своего — усопшая возвращается к жизни. Она оказывается не такой симпатичной и благой, как ее изображала верная служанка Виргиния, и после ряда трагикомических ситуаций она все-таки покидает грешный мир.

«Чудо Святого Антония» — это, конечно, комедия положений, а не комедия характеров, хотя последние выписаны в пьесе мастерски (и племянники Густав и Ахилл, и Аббат, и Доктор и т. д.). Но тут вот что

следовало бы отметить. Драматург «социального плана» непременно изобразил бы отчаяние и ужас наследников, которые из-за вмешательства настойчивого святого нежданно негаданно лишаются наследства. Можно было бы эффектно показать, как они ссорятся и спорят, возможно начинают в чем-то подозревать и обвинять друг друга. Ничего этого в пьесе Метерлинка нет. Респектабельные буржуа всеми силами стремятся избежать скандала, сохранить доброе имя семьи, а затем они настолько ошарашены случившимся, что просто не знают, как себя вести, и в общем успокаиваются только тогда, когда тетка умирает вторично. «Хищники-буржуа» оказываются не совсем тем, чем они были, скажем, в пьесах Анри Бека (1837—1899), во многих произведениях Золя и Мопассана. У Метерлинка они холодны и эгоистичны, но не скупы. Они расчетливы, но не в денежных делах (точнее, не столько в них), а в своих заботах о мнении о них окружающих. Наивным простодушием отмечена лишь служанка Виргиния, ритуально оплакивающая хозяйку, но не забывающая о своих неотложных делах. Она в меру набожна, но главное — ей свойственна большая доброта, она искренне жалеет голодного оборванца, оказавшегося к тому же еще и святым.

Новая пьеса Метерлинка появилась только в 1908 г. Это была его знаменитая «Синяя птица» («L'Oiseau Bleu»), величайший успех и величайшая неудача драматурга. Неудача потому, что писатель вложил в это произведение всю силу своего таланта, мастерство слова, изобретательность в построении сюжета, виртуозную находчивость в изобретении всяких чудесных превращений, вложил трепетную любовь к жизни вообще и к жизни своих родных мест, остро почувствовав неистребимую поэзию домашнего очага, простых человеческих отношений, искренних чувств. А пьеса стала классикой детского театра, ее тонкая философская основа оказалась вытесненной самой фактурой произведения.

«Синяя птица» — это пьеса-сказка о поисках истины и счастья. Она имеет прочные корни в фольклоре и в литературной традиции, недаром персонажи пьесы, пускаясь в путь, подбирают себе костюмы популярных сказочных героев. Не прошло даром для Метерлинка и его увлечение немецким романтиком Новалисом (1772—1801), его «магическим идеализмом», его пониманием целостности мира, доступном человеческому познанию. От романтиков, и в частности от Новалиса, пришло в пьесу Метерлинка символическое осмысление синего света, не только наиболее «красивого», но и гносеологически (а потому и символически) универсального.

Тильгиль и Митиль, дети бедного Дровосека, отправляются на поиски Синей птицы, и это человечество в их лице познает окружающий мир, открывает его сокровенные тайны, понимает относительность смерти (что было бесспорно новым в философских воззрениях Метерлинка, до этого смерть абсолютизовавшего). Очень важен в пьесе эпизод «Царство Будущего», где путешественникам открываются всевозможные изобретения и научные усовершенствования будущих веков, демонстрируя, что все подвластно человеку, его пытливому разуму. Поэтому если и можно найти Синюю птицу, олицетворяющую собой вечный, неостановимый процесс познания, то есть истину, то есть счастье, то поймать ее и тем более упрясть ее в клетку нельзя. Вот почему дети возвращаются из своего увлекательнейшего, феерического путешествия с пустыми руками.

И очень скоро всем этим чудесным приключениям детей приходит конец, наступает печальный момент прощания со спутниками, с Душой Света, которая вела их за собой. По пробуждении выясняется, что все это путешествие происходило во сне. Но сон этот все-таки был не простой, и маленькое чудо совершается: Синяя птица обнаруживается у них дома, в бедной хижине простого Дровосека. Это их горлица, которая давно живет у них в клетке, а сейчас вдруг стала синей. И дети дарят птицу внучке их соседки Берленго, и благодаря этому ребенок оправляется от болезни, которой давно страдал. Так маленькое счастье входит еще в один дом. Но и дети Дровосека испытывают счастье. Им хорошо в их небогатом, но опрятном и уютном доме среди таких близких и привычных предметов. Это счастье домашнего очага (впрочем, Отец не без горечи замечает: «Они играют в то, что они счастливы...»).

Это счастливое пробуждение низводит полет мечты на землю, где и может быть подлинное счастье — у каждого пусть маленькое, пусть даже убогое, но свое. А Синяя птица? Она в конце концов улетает. Может быть ее и вообще не было, и все, что увидели и о чем размышляли дети, было не более, чем назидательным сном.

Мысли Метерлинка о жизни и смерти, о взаимоотношениях между человеком и миром и между отдельными людьми, всегда занимавшие писателя, утратили в этой пьесе тревожащий характер. Все это было отодвинуто прозрачной чистотой и ясностью детской психологии, окунувшейся в прельстительную стихию народной фантастики. Вот почему критики и режиссеры проходили обычно мимо глубоких и глубинных философских подтекстов пьесы Метерлинка, видя в ней прежде всего очень поэтичное и одухотворенное проникновение в мир детской

фантазии, в мир сказки, фольклора. К этому призывал, например, Александр Блок актеров Большого драматического театра в ноябре 1920 г. Он говорил: «Нет нужды для нас сейчас утяжелять толкование пьесы и разбирать тот сложный философский фундамент, который, несомненно, подведен под нее. Это завело бы нас в очень глухие дебри, мы узнали бы очень много любопытного, но нарушили бы самую свежесть сказки. Нам необходимо подойти к пьесе с большой простотой, именно как к сказке, и тогда вся ее глубина откроется сама собой, без академических изысканий. Только сказка умеет с легкостью стирать черту между обыденным и необычайным, а в этом вся соль пьесы»¹.

После «Синей птицы» для Метерлинка начинается, быть может, слишком длинная полоса творческих исканий, по сути дела долгого, мучительного и в общем преждевременного заката. Уход в этой пьесе от приемов и принципов символизма, обращение к фольклору и к романтическим мотивам означали собой глубокий творческий кризис драматурга. Его самая известная, самая прославленная и — добавим — самая «теплая», самая человеческая пьеса, которую нередко — и не без оснований — считают его вершиной, оказалась трагическим рубежом. Только через пять лет, в 1913 г., писатель выпускает новую пьесу — довольно слабую историческую драму «Мария Магдалина», в которой были использованы отдельные мотивы уже давней «Жуазели». Еще через пять лет была написана пьеса «Обручение» («Les Fiançailles», 1918), которая заслуживает внимания только как продолжение «Синей птицы». Здесь основательно подросшему Тильгилю предстоит найти невесту, что ему, при вмешательстве феи Берилюны, после ряда отчасти феерических, отчасти комических приключений, и удастся. Отметим, что в этой пьесе Метерлинк доходит до самопародии — он выводит на сцену фигуру Рока, который сначала предстает в виде гигантской башни, но по ходу развития сюжета становится все меньше, так что его легко носят на руках другие персонажи, сам же он начинает шепелявить, как ребенок, очевидно впадая в детство.

После этого Метерлинк написал еще много пьес, как «военно-патриотических», таких, как «Бургомистр Стильмонда» (1919) и «Соль жизни» (1919), так и исторических — «Мария Виктория» (1925), «Иуда Искариот» (1929), «Принцесса Изабелла» (1935), «Жанна д'Арк» (1945). Показательно, что писатель не торопился опубликовывать свои новые драматические произведения, видимо, не будучи в них до конца уверен. Большой том его неизданных пьес увидел свет в 1959 г.

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 413—414.

Поздний театр Метерлинка, конечно наследует отдельные черты его ранней символистской драматургии, но это уже совершенно новое культурное явление, имеющее мало общего с поэтическим театром писателя 90-х и 900-х годов, в котором, по словам А. Блока, так чувствовался и пробуждал волнение «ветер искусства, веющий со сцены»¹.

Морис Метерлинка сыграл заметную роль в театральной жизни Европы рубежа веков. Бельгиец, он оказался наиболее «символистским» драматургом во всей французской литературе. Вот почему его так старательно и успешно ставил поэт и режиссер Поль Фор (1872—1960) в созданном им в Париже «Художественном театре» («Théâtre d'art»), где увидели свет рампы «Непрошенная» и «Слепые». Пьесы Метерлинка «Там, внутри», «Пелеас и Мелисанда», «Монна Ванна» поставил в тех же традициях символистского театра Люнье-По (1869—1940) в своем театре «Творчество» («L'Oeuvre»).

Творчество Метерлинка — значительная страница и в истории русского театра. В пору своих увлечений символизмом и импрессионизмом к его пьесам, вполне естественно, обратился К. С. Станиславский. В 1904 г. он показал спектакль, составленный из трех одноактных пьес драматурга («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»). В 1908 г. Метерлинка предоставил Станиславскому право первой постановки «Синей птицы». Этим спектаклем театр отметил свое десятилетие.

Во многом опираясь на опыт Метерлинка, В. Э. Мейерхольд строил свою теорию «условного театра». Он писал в одной из статей 1908 г.: «Мы пытаемся добиться того, чтобы наше исполнение Метерлинка производило на душу зрителей такое примиряющее впечатление, какого хотел и сам автор. Спектакль Метерлинка — *мистерия*: или еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд (как в “Смерти Тентажиля”), или — экстаз, зовущий к всенародному религиозному действу, к пляске под звуки труб и органа, к вакханалии великого торжества Чуда (как во втором акте “Беатрисы”). Драммы Метерлинка — “больше всего проявление и очищение душ”. “Его драмы — это хор душ, поющих *вполголоса* о страдании, любви, красоте и смерти”. *Простота*, уносящая от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой. Или же экстатическая радость»². В 1905 г. Мейерхольд поставил «Смерть Тентажиля» в Студии на Поварской, а затем на сцене театра В. Ф. Комиссаржевской — «Сестру Беатрису» (1906), «Чудо Святого Антония» (1906) и «Пелеаса и Мелисанду» (1907).

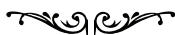
¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 98.

² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. М., 1968. С. 133.

После 1917 г. было лишь несколько попыток сценической интерпретации драматургии Метерлинка в русском театре. Так, в ноябре 1919 г. пьесой «Ариана и Синяя Борода» открылся в Москве Государственный Показательный театр, где режиссер В. Г. Сахновский трактовал драму как бунтарское, зовущее к протесту произведение.

Дважды обращался к «Чуду Святого Антония» Е. Б. Вахтангов. В 1916—1918 гг. он прочел эту пьесу Метерлинка, работая над ней в Студенческой студии, как добродушную комедию. В 1921 г. он поставил пьесу в Третьей студии МХАТ уже совершенно иначе, гротескно заострив и подчеркнув сатирические тенденции пьесы, стараясь во что бы то ни стало «клеить буржуа». Этого в пьесах Метерлинка не было, и советский театр легко и бездумно обошелся без его драматургии. Исключение делалось лишь для «Синей птицы» как классической пьесы для детей.

ПЬЕР ЛУИС И ФРИВОЛЬНЫЙ РОМАН НА ГРАНИ СТОЛЕТИЙ



Концы столетий нередко бывают отмечены причудливой пестротой соседствующих литературных направлений, течений, школ. Литература, как бы натолкнувшись на преломляющую призму, выявляет себя ярким спектром, каждый составляющий цвет которого не просто автономизируется, но — сам по себе — расщепляется на множество самостоятельных оттенков. Так было и на исходе девятнадцатого столетия, великого века романтизма и реализма, натурализма и символизма, но и не их одних. В конце века все это переплетается, вспыхивает с новой силой, прихотливо преобразуется и расцветивается новыми красками.

Любая осень как медленное и торжественное умирание лета, в какой-то момент очень живописна и красива. Эти многоцветие и пышность скрывают подчас пронзительную тоску по уходящему, призывая оглянуться назад. Такое оглядывание — в поисках параллелей и аналогий — нередко переносит взор далеко — не в только что промелькнувшие годы, а за далекую грань столетий, когда также томительно и красиво умирала другая культура, скажем, позднего Средневековья или поздней Античности (получившей название Эллинизма). Вот почему в конце девятнадцатого века в поэтику и стилистику живописи, музыки, литературы так настойчиво и плодотворно входят мотивы, заимствованные из других эпох, — из Античности, Средневековья, Ренессанса, века Рококо, но не в археологической точности их трактовки, а в виде достаточно произвольной метафоры, смысл которой всецело зависит от непредсказуемой воли художника. И заметим: в этих четырех эпохах-метафорах отыскиваются прежде всего якобы свойственные исключительно им любовные и эротические составляющие, определяющие и сюжет, и метод его разработки в посвященных им произведениях. Поэтому-то мы и не можем говорить об историзме таких книг. Это всегда — псевдоисторизм (нередко при

беспорной достоверности деталей), искусная и искусственная картина прошлого. Это особенно очевидно при обращении к литературным памятникам, посвященным Античности.

Изучение Эллинизма, его осмысление и оценка начались, конечно, его прямыми наследниками и продолжались на протяжении многих столетий. Классическая филология (ведь изучение античного наследия — это прежде всего дело филологов) и в конце XIX века развивалась в своих собственных самодостаточных и самозамкнутых рамках, но рядом с ней и все-таки в большой мере помимо нее создавался и разрабатывался своеобразный миф об Античности, особенно о ее конце.

Это отчетливо обнаружило себя во французской литературе, где над конструированием такого мифа трудились очень разные и очень талантливые литераторы, но для нас важна не глубина их проникновения в описываемую ими эпоху, не точность и верность воспроизведения прошлого, а стройность и гармоничность создаваемой картины, ее сбалансированность и подчеркнутая красота. Такое изображение конца блистательной древнегреческой цивилизации промелькивает в уравновешенных сонетах «Эмалей и камей» (1852) Теофиля Готье, в еще большей мере в цикле «Античных стихотворений» (1852) Леконта де Лиля, в совершеннейших «Трофеях» (1893) Жозе-Мари де Эредиа. К этому поэту мы еще вернемся, сейчас же отметим, что картины античных нравов мы находим и в прозе, прежде всего у Флобера («Саламбо», 1862) и у Анатоля Франса («Таис», 1890). Были, конечно, и другие книги, многочисленные даже, весьма разные и нередко совершенно банальные, но если бы было нужно назвать третий роман, после книг Флобера и Франса, то по шумному успеху и по бесспорному литературному мастерству им была бы «Афродита» Пьера Луиса. Здесь сплелись в тугой узел те воззрения на культуру Эллинизма, которые вырабатывались у предшественников Луиса и одновременно четко воплотился его собственный взгляд на мир, на мир вообще, а не только тех далеких столетий.

На литературной карте Франции конца прошлого и начала нашего века Пьер Луис — фигура заметная. Причем, популярности и признания он достиг не кропотливым трудом, не постепенным наращиванием достоинств, а почти в одночасье, после первых же одной-двух книг. Здесь сыграла роль и его бесспорная одаренность, и удачный расклад литературных сил. Он стал учеником Леконт де Лиля, Эредиа и Малларме прежде всего потому, что хотел числить их среди своих учителей. Первый навсегда остался для Луиса непререкаемым авторитетом, два другие охотно приняли его в свою школу. Важна была и

поддержка друзей-единомышленников, во многом определявших литературный облик эпохи. Назовем только самых прославленных — Андре Жид, Поль Валери, Анри де Ренье. Тем самым Луис оказался в числе тех поздних символистов, группировавшихся вокруг журнала «Меркюр де Франс», кто способствовал его авторитету и славе.

Добавим, что помимо литературной известности, в светских кругах ходили всяческие толки о рассеянной и подчас скандальной личной жизни Луиса, которая теперь забылась, но которая многое объясняет в его творческих установках и предпочтениях. Однако, автобиографизм книг Луиса — особый. Но так или иначе любовь играла в его жизни весьма заметную роль. Поэтому немного остановимся на его биографии.

Пьер Луис (Louÿs) — таков был его псевдоним, претенциозно сконструированный из непритязательной фамилии отца — просто Луи (Louis). Род писателя был достаточно древний, хотя его далекие корни не очень ясны. Так или иначе, Пьер-Филипп Луи (1812—1889), отец Луиса, был уважаемым провинциальным адвокатом. Среди его предков находим видных государственных деятелей; один из них, барон Жозеф-Доминик Луи, был министром финансов при Наполеоне и в период Реставрации. Первый брак Пьера-Филиппа был непродолжительным, меньше десяти лет, но в нем появилось на свет двое детей — дочь Люси и сын Жорж.

В 1855 г. наш адвокат из Шампани женился снова — на Клер-Селин Мальдан (1832—1879), дальней родственнице знаменитой герцогини д'Абрантес, которая сыграла столь значительную роль в творческой судьбе Бальзака. В этом браке у г-на Луи также было двое детей — сыновья Поль-Рафаэль (1857—1884) и Пьер-Феликс, будущий писатель. Между супругами была достаточно большая разница в возрасте — двадцать лет, — и среди современников Пьера Луиса бытовало мнение, что он был сыном не своего отца, а сводного брата. Впрочем, у мачехи с пасынком тоже было пятнадцать лет разницы, но кто знает?.. Эта легенда, видимо, имеет в своей основе тот факт, что старший брат принимал самое живое участие в воспитании Луиса, а после смерти матери по сути дела заменил девятилетнему мальчику отца. Видный государственный чиновник, дипломат (французский посол в Санкт-Петербурге в 1909—1913 гг.), Жорж Луи (1847—1917) не только постоянно поддерживал своего брата материально, но и нередко был одним из первых читателей его новых произведений, охотно давал ему литературные советы и следил за его творческой деятельностью.

Будущий писатель родился 10 декабря 1870 г., то есть в момент трагического поражения Франции в войне с Пруссией. Он появился на свет не в родной Шампани, а в бельгийском Генте, куда семья укрылась от вражеского нашествия. Времена были столь беспокойные, что ребенок был крещен по всем правилам и получил имя Пьера-Феликса лишь в сентябре следующего года.

«Годы учения» его пропускаем — тут не было ничего примечательного. Пожалуй лишь — получение прекрасного классического образования (что очень скоро «сработает») и начало дружбы с Андре Жидом, учившимся в той же школе. Уже в последних классах лицея Луис включился в очень характерную жизнь парижской артистической богемы, причем как раз в том ее преломлении, которым был отмечен конец века. Здесь уже не было нищих чердаков и верных нетребовательных гризеток, описанных Мериме и Бальзаком и воодушевленно воспетых Беранже и Мюрже. Светские салоны заметным образом трансформировались. В них на равных встречались денежные мешки (нередко иудейского происхождения) и отпрыски очень древних аристократических семейств. Новым было то, что и те, и другие были людьми достаточно высокой, даже утонченной культуры — времена неотесанного макаронщика Горио давно прошли.

Как всегда, в светских салонах ведущая роль принадлежала представительницам слабого пола. В их честь сочинялись стихи, с ними флиртовали, заводили многолетнюю любовную связь. Эта пронизанная тонким эротизмом атмосфера салонной жизни тех лет хорошо передана в поздних романах Мопассана и в ранних книгах Франса, не говоря уже о том, что она стала излюбленным фоном многочисленных «светских» романов того времени. Пьер Луис вырослел и сложился как писатель как раз в такой атмосфере. Но любовная тема получила под его пером не только собственную трактовку; она легла в основу по сути дела всех его книг. При этом «жизнь сердца» не просто была для него исключительно интересна, она во многом направляла и определяла его существование.

Раннюю молодость тоже пропустим — мы об этом почти ничего не знаем. Известно лишь, что в семнадцать лет он пережил сильное увлечение Терезой Мальдан (как это обычно бывает, его кузиной). Ей уже исполнилось двадцать, и первое «воспитание чувств» он прошел под ее руководством. В девятнадцать лет — новое увлечение и тоже кузиной, Марией Шардон. На этот раз все было серьезней, Луис сделал предложение, которое было принято, но родственники под всякими предлогами оттягивали свадьбу, и в результате через два года про-

изошел окончательный разрыв. На фоне этого увлечения молодой человек делает попытки писать. И вот что примечательно: начал Луис со стихов, пронизанных бурной эротикой, он как бы торопился пережить в воображении то, что ему еще не удалось вкусить в реальной жизни. Впрочем, очень скоро вкусил. И началась настоящая чувственная жизнь, полная страстных увлечений, связей, разрывов, ревнивых подозрений и собственных измен. Перечислить всех возлюбленных Луиса вряд ли возможно. Тут были актрисы, натурщицы, парижские проститутки, две алжирки вполне определенной профессии (с ними он познакомился во время путешествий, вместе с Андре Жидом, по Северной Африке), а также дочери, сестры, жены известных литераторов, с которыми Луис постоянно общался. Особую роль в его жизни сыграл салон поэта-парнасца Эредиа. Собственно даже не сам этот салон, а кружок трех дочерей поэта. По отцу Эредиа был испанцем, чья семья давно уже обосновалась в Латинской Америке, мать поэта была нормандкой. Все три сестры были бесспорно красивы — типично южной, чувственной красотой, все они обладали пылким темпераментом, художественными интересами, хотели играть определению роль в литературной жизни того времени, и их «литературная академия» собирала под свои своды немало молодых поэтов. Все три сестры вышли замуж за литераторов: старшая, Елена-Елизавета-Каридад, стала женой влиятельного литературного критика Рене Думика, средняя, Мария-Луиза-Антуанетта, бесспорно самая красивая и самая одаренная из них (она выпустила несколько книг под псевдонимом Жерар д'Увиль), вышла за прославленного поэта и романиста Анри де Ренье, одного из поздних символистов, наконец, младшая, Луиза, стала женой Луиса.

Писатель впервые переступил порог дома Эредиа 9 декабре 1890 г. и стал затем здесь «бывать». Так что три сестры росли и расцветали у него на глазах. Когда Луис познакомился с Марией де Эредиа (1875—1963), ей шел пятнадцатый год. Но она быстро выросла, обнаружила литературные склонности и женскую обольстительность, так что довольно скоро Луис оказался безоглядно влюбленным. Но Мария отдала предпочтение Анри де Ренье, в те годы близкому другу Луиса. Свадьба Ренье и Марии состоялась в октябре 1895 г., но Луис все-таки дождался своего часа: через два года, в октябре 1897-го, Мария де Ренье стала его любовницей, причем, это была не мимолетная вспышка страсти, а долгая связь, продолжавшаяся до ноября 1901 г. Впрочем, на эти четыре года приходится немало размолвок, ссор и взаимных измен. Особенно сложным в их взаимоотношениях стало лето 1898 г.:

Мария ждала ребенка, и отцом его был не муж, а Луис (причем, все участники этой пикантной ситуации это знали), параллельно набирал темп роман писателя с младшей из сестер Эредиа, Луизой (они поженились летом следующего года), и одновременно у Луиса было еще две любовницы — Жермена Детома, сестра известного в то время художника, и алжирка Зора бен Брахим, и с обеими отношения были достаточно давними и устойчивыми.

Луис бесконечно любил женщин, и самых разных. Но не столько как близких ему людей (для этого у него были многочисленные друзья), сколько как объекты поклонения и любовных восторгов. Вот почему его брак с болезненной и капризной Луизой не заладился. Супруги часто жили врозь (когда на это были, конечно, причины), и не приходится удивляться, что все кончилось разводом (июль 1913 г.). Луис был еще совсем не стар, но основательно потрепан, поэтому его новые любовные связи (а их было у него достаточно) продиктованы исключительно сексуальными потребностями писателя. Его новые возлюбленные, в том числе три хорошенькие актрисы, неизменно моложе его и принадлежали к иным уже кругам общества (с Марией де Ренье они несопоставимы). И, как это часто случается с людьми ветреными и любвеобильными, уж никак не однолюбам, успокоение от череды любовных авантур Луис нашел в связи с женщиной привлекательной и, что еще важнее, самоотверженной и верной, но не блещущей ни талантами, ни тонким вкусом, ни известностью в светских или литературных кругах. Алина Стенаккерс была моложе Луиса на двадцать пять лет и дала ему в эмоциональном и чисто бытовом плане то, что ему было нужно. Прежде всего покой и атмосферу заботы и любви. Они сошлись в начале 1919 г., брак же был заключен лишь в сентябре 1923-го. Еще до брака Алина родила двоих детей; третий ребенок увидел свет уже после смерти отца (Луис скончался 4 июня 1925 г.).

Вот такая жизнь, полная безоглядных любовных увлечений и волнующих любовных экспериментов. Было еще творчество.

Луис вошел в литературу достаточно рано, чтобы не покидать ее уже никогда. Обеспеченный материально (не богатство, а скромный достаток), он жил не литературой, а в ней и для нее. «Литературными» были его многочисленные любовные авантюры, «литературными» не в том смысле, что он находил покладистых партнерш в околосредствительных кругах, а в том, что личный сексуальный опыт моментально закреплялся в сценах его романов и новелл и в стихах, а то, чего не давал такой опыт, домысливалось и, естественно, дописывалось в книгах. Отсюда — тот ощутимый налет экспериментальности, кото-

рый лежит на произведениях Луиса. Литературными были дружеские связи писателя; Жида, Валери, Ренье мы уже упоминали, назовем еще англичан Суинберна и Оскара Уайльда (последний посвятил Луису свою «Саломею»), поэта Фернана Грега и популярнейшего в свое время романиста Клода Фаррера. Естественно, были и другие друзья-литераторы, теперь основательно забытые (например, Жильбер де Вуазен, женившийся на Луизе де Эредиа после ее развода о Луисом), но тогда обращавшие на себя внимание. Путешествия его также имели характер литературно-художественных паломничеств (Испания, Италия, Германия, Англия, Прованс, долина Луары и т. д.), либо поисков новых сексуальных впечатлений, причем, весьма неординарных (Северная Африка). Луис был также организатором нескольких журналов, издававшихся, впрочем, недолго, таких, как «Раковина» (1891; Верлен, Леконт де Лиль, Эредиа, Жид, Валери, Суинберн и др.) или «Кентавр» (1896; Жид, Валери, Ренье и др.). Наконец, отметим, что Луис был страстным библиофилом; в 1913—1917 гг. он издавал журнал «Обзорение старых книг», а распродажа его богатейшей библиотеки (сначала им самим в 1918 г., затем его вдовой в 1926—1927 гг.) стала заметным событием в литературной жизни Парижа.

Творческое наследие Луиса, на первый взгляд, производит впечатление причудливой пестроты — стихи самых разных жанров и форм, переводы, новеллы, очень разные романы и повести, а также статьи, рецензии, предисловия к книгам друзей, не говоря уже об обширной переписке и «Интимном дневнике» (писатель вел его с большими перерывами с 1882 по 1891 г.). Однако эта пестрота — кажущаяся; Луис оставался неизменно верен одной теме — любви, он был ее неутомимым исследователем и вдохновенным поэтом. Различнейшие виды и проявления любви изображены им в его эротических сонетах и диалогах (которые остроумны, искренни, технически безупречны, но настолько непристойны, что не поддаются даже самому приблизительному пересказу), в серии новелл, в романах, где любовная тема получает каждый раз свою специфическую трактовку. И еще отметим: большинство произведений Луиса разрабатывает античную (по преимуществу древнегреческую) тематику.

Таков его первой самостоятельный цикл стихов «Астарта» (1892), переводы лирики Мелеагра (1893), Лукиана Самосатского (1894) и Аристофана (1898), вызвавшие одобрение специалистов и ценителей поэзии, таковы новеллы «Леда» (1893) или «Библида, превратившаяся в источник» (1898) и т. д.

Особый резонанс вызвала мастерская литературная мистификация Луиса — его книга «Песни Билитис» (1894). Луис придумал очень достоверную биографию этой вымышленной древнегреческой поэтессы VI в. до н. э. и якобы перевел — ритмизованной прозой — почти все ее стихотворения. Ученый мир на какое-то время поверил подделке, а книга стала популярной в литературных кругах. Это не должно нас удивлять: как и в случае с «Гюзлой» Проспера Мериме, мистификаторам поверили не столько из-за документальной и стилистической точности их работы, сколько из-за ее несомненной талантливости, очень высоких художественных достоинств этих знаменитых подделок. Книги Мериме и Луиса стали заметным событием в литературной жизни своей эпохи, но современники, возможно, этого не ощущали: поэтическое мастерство авторов «Гюзлы» и «Песен Билитис», пронизывающая их книги лирическая одухотворенность и глубина воспринимались как присущие поэзии далекого прошлого и выступали гарантами подлинности «переведенных» текстов.

«Песни Билитис» явились блистательным прологом к «Афродите». Правда, эпоха была несколько иной — более ранней, но доминирующие мотивы были те же: культ любви, изощренной чувственности, красоты прекрасного нагого женского тела, отчасти столь понятных для таких воззрений на жизнь лесбийских утех, и одновременно — душевной усталости, исчерпанности переживаний, ощущения неизбежного и достаточно скорого конца. Поэтому радости любви, восплаемые в «Песнях», постоянно имеют фоном идею смерти, а жизнерадостность и меланхолия идут рука об руку.

Создание романа «Афродита» относится к тем же годам, что и работа над «Песнями Билитис». Первые наброски книги были сделаны в летние месяцы 1892 г. Сначала предполагалось, что это будет лирическая драма в трех актах под названием «Хрисиды». Вскоре название уточнилось («Трагическая история Хрисиды, александрийской куртизанки»), а драма стала превращаться в роман. Его первая глава, в виде новеллы, была напечатана в апреле 1893 г. Роман разрастался и обрел новый заголовок — «Возлюбленный». Тем временем Луис принял за свою мистификацию, которая, таким образом, роман обогнала, но передала ему свой лирический пафос, упругую гибкость лирической прозы, яркую образность, восторженное и трагическое восприятие любви, красоты, самой жизни. После выхода «Песен Билитис» (декабрь 1894 г.) писатель целиком ушел в завершение романа и работал очень продуктивно. С августа 1895-го до января следующего года книга печаталась в журнале «Меркюр де Франс». Называлась она те-

перь «Рабство», что, как увидим, соответствовало ее центральной идее. Отдельное издание романа, уже под окончательным названием «Афродита. Античные нравы», вышло в марте 1896 г. Критика откликнулась на появление «Афродиты» восторженно. Особенно выделялась рецензия влиятельнейшего литератора и поэта Франсуа Коппе. Отметим также отзывы Верхарна, Реми де Гурмона, Шарля Морраса. Роман непрерывно переиздавался, и Луис выпустил в 1902 г. новое, пересмотренное его издание, добавив две ранее не печатавшиеся главы. В 1913 г. появился заново просмотренный, окончательный текст романа. Он стал классикой. Классикой любовно-эротического романа, столь характерного для рубежа столетий.

Роман написан на античный сюжет. С превосходным знанием эпохи, ее реалий. Видимо, без серьезных ошибок, без «ляпов». Знатoki, возможно, сказали бы, что Александрия в описываемое Луисом время была не вполне такой, что писатель прошел мимо важных примет жизни города, не изобразил «угнетения трудового народа», не показал раздиравшую общество политическую борьбу. Наверняка. Конечно, у александрийцев были и иные заботы. Но Луис выхватил из картины «античных нравов» лишь то, что его интересовало, что, как он полагал, наиболее ярко выразило сущность эпохи, ее трагическую красоту. Тем самым он дал свою собственную трактовку того времени, неполную, субъективную, но не ошибочную. Какую же?

Луис изображает греческую цивилизацию на ее закате. Город, описанный в романе, выжжен солнцем, но солнце это — заходящее. В точных деталях — ритуалов, одежды, интересов — чувствуется пресыщенность культуры и культурой. Беседы философов пусты и неинтересны, чуть ли не пародийны, и все концентрируется вокруг любви как чего-то непреходящего, обладающего вечной ценностью. Потому и роман назван именем богини, олицетворяющей любовное чувство и сексуальные, эротические устремления, покровительницы гетер и куртизанок. Изображенный Луисом ее иступленный культ в Александрии, не вполне соответствующий исторической правде (его расцвет приходится на более раннюю эпоху и был распространен на Архипелаге, в самой Греции и в Малой Азии), обусловлен стыком Востока и Запада и возможным ближневосточным происхождением мифа об Афродите, богини любви и плодородия, родственной вавилонской Иштар, египетской Исиде, финикийской Астарте.

И недаром по некоторым мифам Афродита родилась из крови оскопленного Кроносом Урана: тонкая грань между наслаждением и любовью и кровавым убийством, смертью постоянно в романе наме-

ренно стирается; по сути дела весь сюжетный стержень книги — это путь героини к смерти через серию смертей других персонажей. Тема зыбкости преграды между любовными утехами и смертью достигает своего красочного апогея в сцене пира у куртизанки Вакхиды (тоже многозначительное имя!), когда беспорядочные застольные разговоры и возлияния перемежаются очень откровенно изображенными любовными эпизодами и жестокой расправой с молодой красивой рабыней Афродисией (многозначительна переключка ее имени с именем всеми почитаемой богини), которую по ложному оговору с пьяной поспешностью распинают на кресте.

Все общество романа самозабвенно и изобретательно предается плотской любви, и возвыситься над таким проявлением чувства дано немногим. К тому же, по мнению Луиса, любовь сродни страданию. Вот почему с таким упорством и без какого бы то ни было страха герои книги думают о смерти, обрекают на нее других, сами идут на смерть. Ряд эпизодов «Афродиты» разворачивается на кладбище, сцены умирания и сцены погребения изображаются очень подробно, с большой выдумкой и очень достоверно, явно эстетизируются. Но любовь не только ведет к смерти; еще более важно, что она одновременно означает подчинение одного другому, беспрекословное рабство (вспомним название журнального варианта романа). «...Кто-то должен быть рабом, если есть любовь, — писал Луис в романе. — Рабство — вот точное название страсти».

Итак, любовь неизбежно — подчинение, утрата свободы. Вот почему царица Береника (лицо формально историческое — сестра прославленной Клеопатры), ее возлюбленный Деметрий и куртизанка Хрисиды образуют в книге сложный треугольник взаимного порабощения-подчинения. Например, Береника повелевает Деметрием как царица, но подчиняется ему как любовница, Хрисиды подчиняется Деметрию как простая гетера всесильному правителю, но повелевает им как возлюбленная и т. д.

Писатель развивает по сути дела пессимистическую концепцию любви. По его мнению, как только любовь начинает выходить за рамки чувственности, ее ждет крах, а носителей ее — неисчислимые страдания. Герои Луиса это понимают, вот почему Деметрий стремится преодолеть, победить свое влечение к Хрисиде, которое начинает опасно перерождаться во всепоглощающую страсть. И это ему удается. Хрисиды же, поняв, что она проиграла в этом «поединке роковом», выбирает смерть.

Вместе с тем любовь, по мысли писателя, прекрасна всеми своими проявлениями — и как телесное наслаждение, то примитивно грубое, то утонченное, и как духовное рабство, преобразующее человека, и всеми своими атрибутами — изысканными женскими украшениями, возбуждающим убранством спален, изощренными ласками нагих прекрасных тел. Потому что любовь красива, эстетически значима и самоценна. Да, она также — страдание, гибель, смерть. И, быть может, такая неизбежная развязка делает любовь еще желаннее, еще ценнее и необоримей. И все это — и само чувство, и его аксессуары (от томительной чувственности до точнейших бытовых деталей, до блестящих морских пейзажей) выписано Луисом очень зримо, красочно и очень всерьез.

«Веселого сладострастия не существует. Удовольствие сродни боли, а не веселью». Это говорит герой другого романа Луиса — книги «Приключения короля Павзолия» (1901), — как бы подхватывающей и развивающей темы первого романа писателя.

Между «Афродитой» и «Приключениями короля Павзолия» стоит повесть Луиса «Женщина и паяц» (1898), плод его испанских впечатлений и почти откровенного подражания «Кармен» Мериме.

«Афродита» была посвящена Альберу Бенару (1849—1934), модному в свое время художнику, иллюстратору «Астарты» Луиса; новый роман Луис посвятил своему другу, начинающему литератору Жану де Тинану, внезапно скончавшемуся в ноябре 1898 г. Таким образом, книга о короле Павзолии — это воспоминание о совместных любовных проказах молодости, полной всевозможных эскапад.

Если повесть «Женщина и паяц» — это опять книга о любви, о любовном рабстве и любовном плене, то совсем иначе трактуется любовь в новом романе Луиса. Вернее, не трактуется, а разрабатывается. Роман этот во многом пародийный. Пародийность его, конечно, не в веселом переименовании заголовков популярнейших книг предшественников («Опаловый манекен» — вместо «Ивового манекена» и «Аметистового перстня» Франса, «Слезы одной души» — вместо «Простой души» Флобера); а в озорном осмеянии и модных в начале века воззрений на свободную любовь, и прекраснородушного либерализма и филантропизма, и политических, правовых, нравственных установлений французского общества. Пародийны эпиграфы к каждой главе, либо заимствованные не просто из редких, а из редчайших книг (не забудем, что Луис был страстным библиофилом), либо просто сочиненные самим писателем, пародийна нарисованная картина вымышленной страны Трифеи с ее своеобразными, вывернутыми наизнанку по сравнению с общепринятыми нравами и обычаями. Изображенная Луисом страна вы-

мышлена откровенно, с озорной веселостью, вполне в духе стойкой традиции фривольного, чуть-чуть скабрёзного романа. Александрия же в «Афродите», тоже, конечно, придуманная, подавалась с установкой на достоверность и вне всяких сомнений всерьёз.

В книге о короле Павзолии открылись новые грани таланта Луиса, прежде всего его склонность к юмору, умение виртуозно им пользоваться (и здесь писатель прекрасно вписывается в национальную традицию, идущую от средневековых фэблио и Рабле через Вольтера к Франсу). Далек не случайно в романе очень скоро на первый план выдвигается паж Жиль (Жиглио, Джилио), эдакий современный (вернее, вневременной) Панург, начинающий как трикстер, нарушитель спокойствия и разрушитель «устоев», и становящийся основным и по сути дела единственным двигателем интриги, придающий повествованию увлекательный и самый непредсказуемый ритм. Вместе с тем юмор Луиса далек от сарказма, от вольтеровской едкости и непримиримости. Юмор этот мягок и добродушен и распространяется на все проявления бытия — и на несуразные государственные установления, и на глупые нормы морали и общежития, и на любовные отношения героев. В изображении последних Луис не лишен определенного лиризма и несомненного сочувствия молодым людям в их сердечных переживаниях и любовных авантюрах. Лиризмом же отмечены и «французские» эпизоды книги, особенно описания французской провинции (например, скромной крестьянской фермы в кн. II, гл. VII).

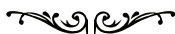
После трагического звучания «Афродиты» «Приключения короля Павзолия» умиротворяют. Однако это тоже откровенно эротический роман. Культ любви, эстетизация прекрасного нагого тела пронизывает книгу, но все это носит здесь, если угодно, оптимистический характер и окрашено в радостные светлые тона.

Роман этот — последняя большая книга, которую Луис завершил и издал. Но и позже он много писал — опять эротические стихотворения, всевозможные статьи, рассказы. Работал он и над двумя новыми романами. Античная тема снова возникла в его незавершенной книге «Психея», современная — в повести «Три дочери своей матери». И тут присутствуют эротические сцены и положения, которые подчас — особенно во второй повести — толкают писателя к созданию болезненных фантазмагорий, стоящие на грани откровенной порнографии. Далек не случайно книги эти Пьер Луис не опубликовал. Это был несомненный творческий тупик. Тупик вовсе не неожиданный, в какой-то мере даже логичный: изощренный любовный эксперимент, искусственно перенесенный на бумагу, не мог не обернуться разруше-

нием и отстаиваемых писателем эстетических ценностей, и самого жанра фривольного эротического романа, имеющего столь давние и столь стойкие традиции во французской литературе.

Две бесспорно лучшие книги Луиса — «Афродита» и «Приключения короля Павзолия» — два принципиально различные (но все-таки подчас перекрещивающиеся) пути эволюции этого жанра и, в какой-то мере, его пределы. Один путь вел к сгущенной эротике, к тому же воспринимаемой трагически, другой — к легкой и веселой ее трактовке. По этим двум путям и пошло дальнейшее развитие французского фривольного романа, как правило, обогащаемое социальными и, что так естественно, психологическими мотивами.

ПОЧЕМУ ЖАН САНТЕЙ? (ОБ ИМЕНИ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ПЕРВОГО РОМАНА МАРСЕЛЯ ПРУСТА)



Известно, что Пруст колебался, выбирая имя герою своего первого романа, романа, который не был им завершен и был опубликован только через тридцать лет после смерти писателя, в 1952 году. Эти колебания отразились в рукописи (B. N. n. a. fr. 16615—16616), где герой неизменно называется Жаном, но его патроним постоянно варьируется — то это Жан Франкёй (Fran-coeuil), то Жан Франтёй (Franteuil), то Жан Франкей (Francueil), то, наконец, Жан Сантёй (Santeuil). Возможно, в рукописи попадаются и другие варианты, например, неустойчивость написания последнего патронима — Santeuil и Santeul), но издатели их не указали (речь идет о единственном пока научном издании романа¹), выбрав один как чаще остальных встречающийся, и этот вариант стал названием книги уже при первой, впрочем, довольно несовершенной, ее публикации². Мы, к сожалению, не знаем, насколько часто встречается именно этот вариант, не знаем также, какова вообще дистрибуция этих вариантов и какой из них хронологически первый. Впрочем, в исследовании, специально посвященном этому произведению Пруста, говорится, что имена героев меняются постоянно, чуть ли не на соседних страницах³. Думаем, это утверждение несколько поспешно и не вполне корректно, по крайней мере нуждается в тщательной проверке: вполне может оказаться, что

¹ *Proust M. Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours. Edition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre. Paris, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade).*

² См.: *Proust M. Jean Santeuil. Edition établie par B. de Fallois. Préface d'A. Maurois. 3 vols. Paris, 1952.*

³ См.: *Marc-Lipiansky M. La Naissance du Monde Proustien dans Jean Santeuil. Paris, 1974. P. 13.*

в связных кусках текста (а рукопись книги в основном состоит из достаточно больших — от пяти-шести до сорока страниц — блоков последовательного текста) нет колебаний в номинации главного персонажа, а если они и есть, то являются результатом последующей правки, хронология которой совершенно неясна.

Пруст в своей переписке нигде не называет героя романа по имени, в отличие от некоторых других персонажей¹. Он и вообще пишет о своей работе над книгой крайне редко — матери², близкому другу музыканту Рейнальдо Ану³, его родственнице Мери Нордлингер⁴. Творческая история этой книги изучена еще плохо, хотя о ней постоянно упоминается в большинстве посвященных писателю работ. О происхождении патронима центрального персонажа, как правило, не задумывались.

Лишь Жан-Ив Тадье коснулся этого вопроса; в своей капитальной биографии Пруста он высказал верное, с нашей точки зрения, предположение, что речь может идти о полузабытом поэте XVII столетия Жане Сантее, но тут же предпочел ему топонимы — название двух небольших деревень (обе называются Сантей), одна из которых находится в долине реки Виены (приток Уазы), северо-западнее Понтуаза, другая — относительно недалеко от Шартра (а следовательно, и от Иллье), юго-восточнее этого города⁵.

Ход рассуждений Ж.-И. Тадье в общем верен: в художественном мире Пруста топонимы играли очень большую роль, они нередко давали имена персонажам (таковы Германты в «Поисках», Ревейоны в «Жане Сантее»).

Однако представляется, что имя поэта XVII века здесь явно предпочтительнее. Что, когда и откуда узнал о нем Пруст, что мы знаем о нем?

Жан-Батист Сантей⁶ родился в Париже в 1630 году. Выходец из словес зажиточной буржуазии, он был плоть от плоти этого города. Выбрав церковную карьеру, он очень рано, примерно в двадцать лет, стал каноником знаменитого монастыря (аббатства) Сен-Виктор, игравшего, как известно, заметную роль в жизни парижского университета. Сантей не имел священнического сана и далеко не всегда жил в монастыре. Он много времени проводил в городе, во дворцах вельмож, от которых

¹ См., например: *Correspondance de Marcel Proust. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb.* Paris, 1976. Т. 2. P. 214.

² *Ibid.* P. 124, 137.

³ *Ibid.* P. 52, 118.

⁴ *Ibid.* P. 377.

⁵ См.: *Tadié J.-Y. Marcel Proust: Biographie.* Paris, 1996. P. 338.

⁶ См. о нем: *Dictionnaire des lettres françaises: Le XVII^e siècle.* Paris, 1996. P. 1153; *Dictionnaire du Grand Siècle.* Paris, 1990. P. 1406—1407.

нередко получал щедрые вознаграждения за свои латинские стихи. Сантей был, бесспорно, очень значительным поэтом-гимнографом, возможно, последним действительно крупным латинским поэтом. Его гимны печатались в виде листовок, входили в многочисленные молитвословы, собирались в отдельные сборники. Среди последних укажем: «*Hymni Sacri*» (1685, 1694, 1698), «*Opera poetica*» (1698), «*Opera omnia*» (1729), «*Oeuvres, avec les traductions par differents auteurs*» (1698).

Но Жан Сантей был знаменит не только своими духовными стихами, которые в самом деле заслуживают внимания, но и всевозможными выходками, скандалами, стихами на случай, вплоть до озорных надписей на парижских фонтанах. Сантей был очень популярен и как официальный поэт, и как остро слов, и как завсегдатай салонов, литературных кафе и просто кабачков. Он сам творил о себе легенду, добавляя к своему облику поэта и человека все новые штрихи. Вот почему его жизнь и его стихи и крылатые высказывания вскоре стали предметом своеобразного собирательства и публикации¹.

Яркий портрет Жана Сантея нарисовал в своих «Характерах» Лабрюйер (здесь Сантей выведен под именем Теодата):

«Представьте себе человека обходительного, кроткого, благожелательного, уступчивого и вместе с тем крутого, гневливого, вспыльчивого, капризного; он простодушен, непринужден, доверчив, шутив, легкомыслен — сущее седовласое дитя; но дайте ему сосредоточиться или, вернее, предоставьте свободу его гению, который бурлит в нем, так сказать, без его участия и ведома, — и как вдохновенно, возвышенно, образно зазвучит его неподражаемая латынь! “Да это, наверно, другой человек!” — воскликнете вы. Нет, это все тот же Теодат. Он кричит, беснуется, катается по полу, опять вскакивает, мечет громы и молнии, но тут же вновь начинает сиять отрадным и ярким светом. Скажем прямо: он говорит как безумец и мыслит как мудрец, облекая истины в смешную, а верные и меткие суждения в нелепую форму, и вы с удивлением видите, как сквозь шутство, гримасы и кривлянья сперва проглядывает, а потом в полном блеске предстает пред вами здравый смысл. Что могу я прибавить? Он сам не подозревает, как хороши могут быть его слова и поступки; в нем как бы живут две души, которые не знают друг друга, не связаны между собой, проявляются поочередно и каждая в своей особой сфере. В этом поразительном портрете не хватало бы последнего штриха, не упомяни я, что он ненасытно жаден до похвал, готов выцарапать критикам глаза

¹ См., например: *Vie et bons mots de Santeul* (Cologne, 1735); *Dinouart J.-A.-T. Santoliana* (Paris, 1764).

и, тем не менее, достаточно податлив в душе, чтобы внять их замечаниям. Теперь я и сам начинаю сомневаться, не изобразил ли я здесь два различных лица; впрочем, у Теодата, пожалуй, есть еще и третье: он добрый, остроумный и превосходный человек»¹.

Марсель Пруст, бесспорно, хорошо знал это место из «Характеров» Лабрюйера, который был одним из его любимых писателей и оказал на него влияние. В переписке писателя имя Лабрюйера появляется как раз в год работы над «Жаном Сантеем».

Несомненно, читал Пруст и не менее яркое описание смерти Сантея, которое дал в своих «Мемуарах» Сен-Симон:

«Сантей, каноник аббатства Сен-Виктор, был слишком хорошо известен в литературных кругах и в свете, поэтому не лишу себя удовольствия задержаться на нем. Это был самый крупный латинский поэт на протяжении многих веков; он был полон ума, огня и самых забавных фантазий, что делало его желанным в любой компании. Он был особенно хорош как собутыльник, так как любил вино и всяческие яства, но не любил скандалов; все это не очень соответствовало его положению, и хотя с его умом и талантами он не очень подходил для монастырской жизни, на поверку он был в глубине души добрым христианином и монахом. Принц почти всегда брал его с собой, когда отправлялся в Шантийи. Господин Герцог также не мог без него обходиться: одним словом, принцы и принцессы, да и весь дом Конде любили его, любили непрерывный поток его остроумных созданий, в прозе и в стихах; любили его всевозможные шутки, розыгрыши, забавные проделки; и так продолжалось многие годы. Однажды Господин Герцог захотел взять его с собой в Дижон, Сантей начал было отказываться, приводя всяческие отговорки, но пришлось все-таки подчиниться. И вот Сантей у Господина Герцога, в Дижоне, на время Генеральных Штатов. Каждый вечер закатывались пиры, либо во дворце у Герцога, либо у кого-нибудь еще, и Сантей был их непременным участником, развлекая собравшихся. Однажды, когда Герцог пировал у себя, он принялся подливать Сантею шампанского и, дальше-больше, посчитал забавным высыпать в его большой бокал полную табакерку испанского табака и заставить Сантея все это выпить, дабы посмотреть, что из этого последует. Ему не пришлось долго ждать: у бедняги началась рвота, потом лихорадка, и через двое суток Сантей скончался в страшных

¹ Лабрюйер Ж. де. Характеры, или нравы нынешнего века / Пер. с фр. Э. Линецкой и Ю. Корнеева. М.; Л., 1964. С. 290.

мучениях, но полный раскаяния и в благостном состоянии духа, с которым он и принял святое причастие»¹.

Имя Сен-Симона появляется в прустовских текстах, в том числе в его переписке, также в пору работы над романом. Тогда же в письмах и иных писаниях Пруста начинает мелькать и имя Сент-Бева, освоение метода которого привело в конце концов к отталкиванию от этого метода, к разоблачению его, что, как известно, сыграло такую значительную роль в творчестве писателя.

Среди многих десятков статей Сент-Бева есть и работа о Сантее. Она была напечатана двумя частями, 1 и 8 сентября 1855 года, и затем вошла в очередной том «Бесед по понедельникам»². Поводом к написанию этой статьи послужило появление книги Ж. Монталана-Буглэ, посвященной забытому поэту-латинисту XVII столетия³.

Как ему и было свойственно, Сент-Бев подробно и обстоятельно пересказывает рецензируемую книгу, особое внимание уделяя причудливой и бурной биографии Сантея. Ссылается он, конечно, и на Лабрюйера и на Сен-Симона, как и на целый ряд менее известных современников поэта. Но за странностями, фанфаронством, озорством Сантея Сент-Бев постарался увидеть поэтическую душу, чуткую, раннимую, вынужденную нередко замыкаться в себе и не показывать окружающим своих глубин. «На первый взгляд, — писал знаменитый критик, — Сантей предстает поэтом-раблезианцем, подлинным поэтом карнавала; но если взглянуть поглубже, то нельзя не обнаружить, что в этом сердце ребенка подлинная вера и даже какая-то внутренняя чистота оставались нетронутыми»⁴.

Возможно, как раз это чистое поэтическое начало, свойственное душе Сантея, а также бесспорно целому ряду его серьезных стихотворений, и обратило на себя внимание Пруста и заставило, может быть даже не вполне осознанно, выбрать именно это имя для героя романа. Не могло не заинтересовать писателя не столько многообразие биографии поэта, сколько многообразие его характера: Жан Сантей в прустовском романе, как мы знаем, хотел все испробовать, все познать, не отстраняясь от различных искушений и соблазнов, не боясь окупаться

¹ *Saint-Simon. Mémoires. Texte établi et annoté par G. Trué. Paris, 1953 (Bibliothèque de la Pléiade). T. 1. P. 427—428.*

² *Sainte-Beuve Gh.-Au. Causeries du lundi. Troisième édition. Paris, 1870. T. XII. P. 20—56.*

³ *Montalant-Bougleux J. Santeul, ou de la poésie latine sous Louis XIV. Paris, 1855.*

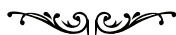
⁴ *Sainte-Beuve Ch.-Au. Op. cit. P. 34.*

в живую жизнь. В этом его отличие от героя «Поисков», созерцателя и аналитика, в большей мере смотревшего на жизнь со стороны.

Таким образом, имя героя романа восходит не к топониму (название деревни, о которой, впрочем, Пруст мог и знать), а если и к топониму, то не только и даже не столько к нему. Пруст мог и знать парижскую улицу, проложенную в середине 60-х годов XIX века недалеко от Ботанического сада, то есть в тех местах, где когда-то находились владения аббатства Сен-Виктор, каноником которого и был Жан Сантей. Этой улице дано его имя.

Не прогулки в дальних окрестностях Иллье и не разглядывание географических карт и железнодорожных справочников, а чтение Лабрюйера, Сен-Симона и конечно же Сент-Бева определило выбор Пруста. Добавим также, что писатель дал своему герою имя Жан, и как раз то же имя носил и латинский поэт XVII столетия, так неожиданно вошедший в круг литературных и человеческих интересов писателя.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ НАКАНУНЕ «ПОИСКОВ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ»: «ПРОТИВ СЕНТ-БЁВА»



Пример Пруста, пожалуй, — совершенно уникальный. Большинство писателей создавали то или иное число произведений, пусть и не всегда одинакового уровня (у кого не бывало неудач и провалов!), и вошли в историю литературы всем их пестрым множеством. Другие, что случается значительно реже, написали тоже достаточно много, но остались в сознании читателей авторами одной книги, но книги прославленной, знаменитой (таков, скажем, Шарль де Костер со своей «Легендой об Уленшпигеле» или Джойс с «Улиссом»). У Пруста — иначе. Он проработал в литературе не менее трех десятилетий, и все это время по сути дела писал одну книгу. Возможно, на первых порах сам этого не сознавая. Впрочем, здесь надо оговориться: выражение «проработал в литературе» к Прусту неприменимо. Не менее трех десятилетий он жил литературой, строго говоря, в литературе не находясь. Он жил литературой и около нее. То, о чем он пишет, что он вообще пишет, что он пишет очень большую книгу, почти никто не знал.

Нет, он не писал «в стол», он страстно рвался к печатному станку, но статья напечатанным было для него невероятно трудно. И когда он наконец напечатался, когда он стал издавать том за томом свою книгу, понимание, признание, слава пришли к нему не сразу. Теперь же он — бесспорно, самый изучаемый французский писатель и из числа «классиков» — один из самых читаемых.

Пруст родился в Париже в 1871 г. в семье преуспевающего врача. Врача «светского», вот почему будущий писатель рано стал светским денди, посетителем салонов самого разного разбора — литературных, художественных, аристократических (что не всегда легко разграничить). Жизнь ему благоприятствовала. Он рано научился (и осмелился) «иметь мнение», профессионально судить о произведениях

искусства, о книгах старых и совсем новых, об архитектурных творениях безвестных средневековых мастеров и признанных мэтров модерна. Едва ли не с раннего детства Пруст стал «созерцателем»-наблюдателем природы в ее непрерывной изменчивости, светских нравов в их застылости, условности, мнимой значительности — и тонкой, проникновенной красоте.

Он делился, конечно, всем тем, что он зорко подмечал, что очаровывало его и что отталкивало фальшью и безобразием (а это было для него одним и тем же) с близкими: прежде всего с матерью (потеря которой, в 1905 году, стала для него тяжелейшим ударом, буквально сломала его жизнь) и с нестабильным, меняющимся кружком друзей, большинство из которых имело самое непосредственное отношение к театру, музыке, живописи и литературе. Но кружок этот не включал в себя авторитетных законодателей вкуса (хотя там были два сына Альфонса Доде, сын Бизе), поэтому не мог, да и не стремился, влиять на «общественное мнение» в самом узком, в самом камерном значении этого слова; правильнее было бы сказать — на мнение общества.

Пруст был знаком со многими «великими» — с Мопассаном, Доде, Золя, Анатолем Франсом, с Оскаром Уайльдом, с актрисой Рашель, с великим русским подвижником искусства Сергеем Дягилевым, с Моне и молодым Пикассо. Но присмотримся к очень немногочисленным фотографиям, где он запечатлен в их обществе: он всегда держится как-то сбоку, однако это не «знание своего места», а жизненная позиция. Да и в маленьком кружке друзей он отнюдь не верховодил, тоже держась на периферии.

Но так случилось, что этот намеренный «маргинал» оказался перенесенным в самый центр французской культуры, и не культуры рубежа двух столетий, а французской культуры вообще. Теперь, и с каждым десятилетием все явственнее, все безусловней, он начинает осмысливаться не только как ключевая фигура своей эпохи, а как — в известной мере — олицетворение французской литературы, как ее определенный итог, итог ее многовековых традиций, ее вершинных достижений, ее неопенимого вклада в мировую культуру.

Пруст вряд ли ощущал себя наследником своих великих литературных предков, на такое он не решался претендовать. К тому же из богатого прошлого он брал немного, точнее, далеко не все. Он очень рано, уже в детстве, осуществил сначала стихийный, а затем все более осмысленный отбор. Его пристрастия и антипатии, его предпочтения и отталкивания — в значительно большей мере, чем у кого-либо из других великих писателей Франции, были маркированы и складыва-

лись в очень стройную и четкую систему, лишённую, впрочем, навязчивого схематизма. За плечами Пруста — повторим — была вся великая французская литература, но из нее он тщательно и придирчиво отобрал (и отбор этот был завершён уже в ранней юности) если и не очень многое, то вполне отвечающее его вкусам и художественным принципам. Ни Средние века, ни эпоха Возрождения (за какими-то самыми минимальными исключениями) его не заинтересовали. Следующее столетие, которое обычно во Франции называют «великим веком», — как раз наоборот. Там Пруста притягивало многое. Его любимцами стали г-жа де Севинье, Ларошфуко, Лабрюйер и, прежде всего, Расин, то есть те, у кого чувство меры, приверженность канону все время вступали в противоречие с вдохновением, с божественным порывом. Великий мемуарист Сен-Симон был для Пруста итогом XVII века, хотя и дожил до середины следующего. Нетрудно догадаться, что эпоха Просвещения, богатая, пестрая, красочная, язвительная, остроумная и лукавая, но насквозь и так по-разному идеологизированная, осталась для него чужой. И вот мощный, насыщенный XIX век. Перечислим тех, кто стал для Пруста особенно интересен, поучителен и попросту дорог: Шатобриан, Жерар де Нerval, Бодлер, несколько меньше — Стендаль и Флобер и в очень сложном притяжении-отталкивании — Бальзак. Не будем говорить о его вкусах в области живописи: они тоже не случайны, но все-таки кое в чем зависели от веяний времени, ведь живопись в значительно большей мере, чем литература (для Пруста особенно), была частью быта, житейского окружения, соперничая в этом с природой. Поэтому рядом с Джотто, Карпаччо, Боттичелли, рядом с Вермеером и Рембрандтом, с Делакруа, Энгром, Мане мы обнаружим прочно забытого теперь Поля Эллё или поражающего нас тягостным безвкусием Гюстава Моро...

Итак, Пруст всю жизнь писал одну книгу. Сначала — совершенно этого не сознавая. Он начал (не считая первых школьных опытов — в стихах и прозе) с рецензий и очерков в основанном им с друзьями просимволическом журнальчике «Пир», просуществовавшем недолго, с новеллок в «Ревю бланш» и светской хроники в газетах. Как стало ясно впоследствии, все это было невольным примериванием к созданию его главной и единственной книги «В поисках утраченного времени». В самом деле, отчеты о выставках и музыкальных концертах, о великосветских приемах пригодились Прусту, когда ему потребовалось описывать в своем романе высшее общество Парижа, рецензии на книги модных в то время прозаиков и поэтов — Анри де Ренье, Анны де Ноайль, Робера де Монтеस्कью-Фезанзака — уточняли его

литературные позиции, помогали разобраться во французской «изящной словесности» рубежа веков и определить свой собственный путь. Если Стендаль учился писать, ведя подробный и искреннейший дневник, то Пруст — занимаясь такого рода журналистикой.

И так продолжалось довольно долго, не менее десятилетия. В 1896 г. выходит, с небольшим предисловием Анатоля Франса, сборник новелл и очерков Пруста «Утехи и дни». В этом же году Пруст вдруг с головой окунается в работу над произведением обширным, многоплановым и многотемным. Над романом. Позднейшие издатели озаглавили его по имени главного героя — «Жан Сантей». Это был первый набросок «Поисков», первый подход к ним. Автобиографизм книги очевиден, хотя он совсем иной, чем в главной книге писателя. Автор рассказывал о детстве героя, о его семье и провинциальном городке, где протекает жизнь мальчика, потом юноши. Уже появляется столь затем знакомый и столь важный мотив взаимоотношения героя с матерью, мотив ее ежевечернего прощального поцелуя. Появляется мотив цветущих яблонь и боярышника, который затем пройдет через все «Поиски».

Многие персонажи носят здесь другие имена: это служанка Эрнестина (вместо будущей Франсуазы), герцогская чета Ревейонов (будущие Германты), пианист Луазель (будущий Морель) и другие. Точно так же в романе иная система топонимов: провинциальный городок называется Саржо (будущий Комбре), приморский курорт носит название Бег-Мейль (будущий Бальбек); улицы, на которых живут персонажи книги в Париже, тоже, как правило, называются по-своему. Мы найдем здесь многое, хотя и не все, из будущих «Поисков». Вообще же роман складывался у Пруста не то чтобы более прямолинейным, скорее напротив: в нем еще не было той напряженной внутренней композиции, которой станут отмечены «Поиски» (в великой книге Пруста движение основного сюжета, вопреки распространенному мнению, достаточно последовательно, логично и поступательно, чему совсем не мешают наслаивающиеся на сиюминутные переживания, впечатления, размышления героя воспоминания о прошлом — большом и микроскопическом). Однако прямолинейность первого прустовского романа (или первого его подхода к роману) заключается в том, что непротиворечивого фабульного развития здесь как раз нет: повествование, кстати говоря, ведущееся не от первого лица (что лишает книгу обостренной исповедальности), строится в романе как серия картин из жизни героя — детство, провинциальное отрочество, лицейские годы, пребывание на нормандском курорте,

служба в армии, первые шаги в высшем свете, дело Дрейфуса и процесс Золя и т. д. Эти достаточно большие сюжетные куски, в свою очередь, дробятся на более мелкие сцены, носящие отчетливо выраженные черты подготовительных материалов к другому, будущему, произведению, которое еще предстоит написать. Прочных сюжетных связей между такими кусками пока нет. Но при этом многие и многие из этих прозаических фрагментов — образцы словесности самой высокой пробы, несомненные предвестия скорого гигантского творческого взлета.

Пруст засел за «Жана Сантея», как уже говорилось, достаточно неожиданно. Столь же внезапно в 1899 г. он бросил этот первоначальный текст романа, чтобы к нему уже никогда не вернуться.

Теперь у него новое сильное увлечение — это английский философ, эстетик, искусствовед и писатель Джон Рёскин (1819—1900). С полным основанием можно сказать, что Рёскин открыл Прусту не столько сами разнообразнейшие произведения искусства (их Пруст давно включил в сферу своего внимания), сколько методы подхода к ним, пути и приемы их осмысления. И, что еще важнее, Рёскин, яркий представитель художественной мысли конца века, близкий идейно к прерафаэлитам, глубоко обосновал взгляд на искусство как на проявление жизни духа, вершиной которого является чистая красота. Пруст глубоко усвоил рёскинские уроки.

С помощью матери и кое-кого из близких друзей Пруст перевел на французский язык две значительнейшие, и очень разные, книги Рёскина — «Амьенская Библия» и «Сезам и Лилия» — и издал их со своими предисловиями и комментариями соответственно в 1904 и 1905 гг.

В это же время, а точнее между 1904 и 1909 гг., Пруст написал и напечатал в журналах серию пародийных статей, в которых он тонко имитировал стиль избранных им авторов. Прием был не новый: предполагалось, что на одну и ту же тему, вернее, об одном и том же событии пишут, каждый в своей манере, несколько очень разных литераторов. Событие было выбрано Прустом достаточно банальное — наглое мошенничество некоего Анри Лемуана, инженера-электрика, которому удалось убедить главу знаменитого алмазного концерна «Де Бирс», что он нашел верный способ производить поддельные драгоценные камни, ничем не отличающиеся от настоящих. Вся эта мистификация была намеренно предана огласке, на бирже начался ажиотаж, и концерн мог понести большие убытки. Пруст живо интересовался этим скандальным происшествием, так как сам имел акции концерна.

Лемуан был арестован, отдан под суд и посажен на шесть лет. Акции «Де Бирс» не упали в цене, и Пруст увлеченно взялся за перо.

Следует сказать, что эти «статьи» Пруста обычно называют «пастишами», а не «пародиями». Это существенно. Пастиш ориентирован главным образом на воспроизведение стиля «пастишируемого» (а не пародируемого!) автора; он предполагает не оглушение, не высмеивание его, а проникновение в сущность его художнических приемов, понимание их и умение ими воспользоваться и создать такой текст, какой мог бы написать сам «пастишируемый». Но элемент литературной игры, некоторой сниженности и ироничности в пастишах Пруста несомненен. Ради этого они и писались. Но также — для оттачивания мастерства (это можно сравнить с методом копирования мастеров при обучении молодых художников), то есть и тут у Пруста, стихийно или сознательно, шло обучение литературному мастерству. Он еще разучивал гаммы.

Кого же Пруст выбрал в качестве объектов своего внимания? Расположим их так, как расположил сам Пруст, издавая эти пастиши в 1919 г. отдельной книгой. Это Бальзак, Флобер, Анри де Ренье, братья Гонкуры, историк Мишле, театральный критик и литературовед Эмиль Фаге, историк христианства Ренан, мемуарист первой половины XVIII века Сен-Симон. Были у Пруста и еще несколько проб, которыми он, видимо, остался недоволен и никогда их сам не публиковал. Это подражания Шатобриану, Метерлинку и, что для нас особенно важно, — Сент-Бёву. Впрочем, последний уже побывал в числе тех, чей стиль Пруст имитировал, а тем самым и анализировал: следом за пастишем на Флобера шел разбор этого мнимого флюберовского текста, якобы сделанный Сент-Бёвом.

Сейчас, пожалуй, пора сказать несколько слов о Сент-Бёве.

Шарль-Огюстен Сент-Бёв (1804—1869) по окончании парижского колледжа решительно сделал выбор в пользу литературы. Начал он в 1824 г. как публицист и литературный критик, став активно печататься в либеральной газете «Глоб». С 1827 г. он сделался членом кружка романтиков, так называемого «Сенакля». Через год он выпустил обстоятельное исследование, посвященное французской поэзии XVI века, еще через год — модную в то время литературную мистификацию — сборник произведений якобы существовавшего действительно литератора («Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма»). Впрочем, мистификация это была явно мнимая: никто не сомневался в авторстве Сент-Бёва. Затем последовали: поэтический сборник «Утешения» (1830) и роман «Сладострастие» (1834), но уже

в 1829 г. Сент-Бёв становится завзятым критиком-эссеистом, мастером яркого, впечатляющего литературного портрета. Отныне критика становится его главным делом.

Работоспособность Сент-Бёва была огромна: бывали годы, когда он каждую неделю печатал по большой критической или историко-литературной статье. Через его «руки» прошла едва ли не вся французская литература, как старая, XVI, XVII, XVIII веков, так и Сент-Бёву современная. Он достаточно скоро сделался самым авторитетным литературным критиком, чьи суждения были непререкаемыми и почти что обязательными.

Сент-Бёв стал во многом создателем, по крайней мере наиболее значительным представителем так называемого «биографического метода» в литературоведении. Почти все особенности творчества того или иного писателя он истолковывал, исходя из тщательно собранных и детально изученных фактов его биографии, понимая последнее достаточно широко — как результат социального происхождения, как отражение воспитания, окружавшей писателя среды, его темперамента, черт характера, наклонностей, пристрастий и т. д. Вот, между прочим, почему у Сент-Бёва нет работ, посвященных писателям Средневековья (за исключением историка и мемуариста Виллардуэна) — те не имели «биографии» и тем самым не давали материала для развернутых литературоведческих построений.

Сент-Бёв писал легко и живо, приводимые им факты бывали интересны и частенько новы, отобраны умело, убедительно соотнесены с творческим наследием анализируемого автора. Но налет позитивизма был в статьях Сент-Бёва неистребим. По сути дела вопрос о «божественном вдохновении», которое снисходит на поэта, был Сент-Бёвом отброшен. Для него поэт всегда был «малодушно погружен» «в заботах суетного света». Этими повседневными заботами и объяснял критик если не все, то наиболее заметные, бросающиеся в глаза черты творчества изучаемого писателя. Тот непременно что-то «отражал» — среду, воспитание, вкусы определенных общественных слоев, даже воспоминания об увиденном, услышанном, прочитанном, пережитом. Как заметит Пруст, «литературное произведение представляется ему явлением, привязанным к определенной эпохе и стоящим столько, сколько стоил его создатель». У Сент-Бёва все было сбалансировано, продумано, пригнано, одно обуславливало другое, одно из другого вытекало. Поэтому-то и не могло быть места каким бы то ни было творческим случайностям. «Сент-Бёв, видимо, так и не понял, — пишет Пруст, — в чем состоит неповторимость вдохновения и литера-

турного труда и что в корне отличает этот труд от деятельности других людей и иной деятельности самого писателя». С точки зрения Сент-Бёва, полет фантазии был анализируемым им авторам несвойственен и решительно противопоказан. Если все же ломкое вдохновение обнаруживало себя, этому «беспорядку» подыскивались объективные и непременно сниженные причины.

Нет, конечно же, в статьях Сент-Бёва не все было так плоско и прямолинейно. Критик был не только великим тружеником, но и замечательным эрудитом, он с легкостью переходил от эпохи к эпохе, от произведения к произведению. Он чутко улавливал ритм литературного процесса, верно ощущал его доминанты. Он достаточно точно выявлял и обрисовывал черты времени, накладывавшего на творчество писателя или поэта неизгладимый отпечаток, хотя они и вступали со своим временем в решительную и смелую борьбу.

Не приходится удивляться, что Сент-Бёв, занимавшийся такого рода литературной критикой не менее сорока лет, непрерывно переиздававший и пополнявший свои многотомные «Литературно-критические портреты» (5 томов), «Беседы по понедельникам» (15 томов), «Новые понедельники» (13 томов), написавший, таким образом, сотни статей, имел огромную популярность и многочисленных продолжателей и учеников, самым талантливым из которых был бесспорно Анатоль Франс (автор пяти томов «Литературной жизни», сборника статей «Лагинский гений» и двух томов «Страниц истории и литературы»).

Имя Сент-Бёва встречается у Пруста, в том числе в его переписке, уже в 1888 г., но особенно много таких упоминаний становится в преддверии 1908 г. Это усиление интереса к знаменитому критику не имело у Пруста каких-то внешних причин, оно не было откликом на столетний юбилей Сент-Бёва, отмечавшийся в 1904 г. Уже к этому времени отрицательное отношение к методу критика у Пруста сложилось окончательно. Обращение к Сент-Бёву имело, таким образом, в данном случае глубоко внутренние, творческие причины.

Как возник у Пруста замысел его очень своеобразной книги о Сент-Бёве, мы знаем не очень точно. Также затруднительно сказать — когда он возник, но наверняка до 1908 г. Причем довольно трудно отделить возникновение замысла от начала его воплощения. Нам известно письмо Пруста к его близкому другу Жоржу де Лорису (середина декабря 1908 г.), где Пруст сообщал: «Я собрался написать кое-что о Сент-Бёве. У меня в голове уже готовы две статьи (журнальные статьи). Одна из них в классическом духе, в духе Тэна, что ли. Вторая

начинается с описания утра, матушка подойдет к моей постели, и я перескажу ей свою статью, которую я напишу о Сент-Бёве, и я ей его раскрою всего. Что вы находите более подходящим?» Как видим, замысел этой книги созрел у Пруста довольно долго, и окончательные формы эта работа приобрела не сразу. А по правде сказать, так и не приобрела никогда.

Итак, он долго обдумывал, колебался, прикидывал. У него так бывало почти всегда: подготовительная, мыслительная работа могла растягиваться бесконечно, но в какой-то момент он ощущал, что замысел созрел, и начинал писать быстро, с головой уходя в работу. Было так и на этот раз. В середине августа 1909 г. он уже предлагает Альфреду Валлетту, редактору влиятельного символистского журнала «Меркюр де Франс», готовую рукопись нового произведения (хотя роман-эссе еще не закончен). Пруст пишет Валлетту: «Я заканчиваю книгу, которая, несмотря на свое предварительное заглавие “Против Сент-Бёва. Воспоминания об одном утра”», является настоящим романом, и романом в некоторых своих частях весьма бесстыдным. Один из его персонажей — гомосексуалист (...) Имя Сент-Бёва взято мною не случайно: книга заканчивается длинной беседой о Сент-Бёве и об эстетике (если угодно, подобно тому, как “Сильвия” [произведение Жерара де Нерваля. — А. М.] завершается рассуждениями о народных песнях), так что по прочтении книги станет ясно (мне хотелось бы, чтобы так получилось), что вся она написана, исходя из тех художественных принципов, что высказаны в этой последней части, являющейся, если угодно, предисловием, переставленным в конец». По не очень долгому размышлению и не знакомясь с рукописью Валлетт отвечает отказом, но не из-за якобы безнравственности романа, а обидевшись, что Пруст не обратился со своим предложением к нему первому. По каким-то своим мотивам отказывает писателю и издательство Кальманн-Леви. Напротив, директор «Фигаро» Гастон Кальметт выражает готовность печатать «Против Сент-Бёва» в виде подвалов-фельетонов.

Но тут сам Пруст тормозит дело, продолжая работать над рукописью. Дело в том, что под его пером небольшой роман-эссе начинает перерастать в большую книгу, главную книгу его жизни — «Поиски утраченного времени». Собственно «романные» главы «Против Сент-Бёва» становятся первыми набросками, предварительными «эскизами» «Поисков» и иногда печатаются теперь в качестве черновых вариантов последних, создавая тем самым подлинную головоломку для текстологов плоского, механистического толка.

При жизни Пруста его книга «Против Сент-Бёва» издана не была. Рукописи ее суждено было несколько десятилетий пролежать в архивах, пока она со всем рукописным наследием писателя не была приобретена парижской Национальной библиотекой в 1962 г.

Но в 1954 г. вышло первое издание книги. Его подготовил Бернар де Фаллуа, якобы воспользовавшись имевшимися в его распоряжении 75 рукописными листами большого формата. Здесь композиция книги отвечает первоначальному замыслу писателя: романские главы, которых много, перемежаются с главами-эссе. Может быть, «75 страниц большого формата» — не более чем миф: все опубликованные Бернаром де Фаллуа тексты отыскиваются в многочисленных тетрадах прустовского фонда Национальной библиотеки. Отметим, что в тех же тетрадах, которые содержат текст романа-эссе (особенно в тетради № 45), находятся фрагменты статей Пруста, посвященных ряду писателей и нескольким художникам. Все эти рукописные заметки бесспорно связаны с прустовским замыслом, с его «теоретической» частью, но вставить их в связный текст книги (которого по сути дела и не существует) представляется невозможным. Статьи эти были напечатаны Бернаром де Фаллуа в 1954 г. под названием «Новая смесь» вместе с текстом книги «Против Сент-Бёва» (в 1919 г. Пруст выпустил сборник своих пародий и статей на литературные и художественные темы под названием «Подражания и смесь»; отсюда и эпитет «новая»).

В 1971 г. Пьер Кларак издал ту часть книги «Против Сент-Бёва», которая носит литературно-критический характер. Она совпадает с соответствующей частью публикации Бернара де Фаллуа, но более тщательно выверена по рукописям и прокомментирована. Вместе с тем нельзя не признать, что подлинно научного, так называемого «критического» издания книги Пруста еще нет. Определенную сложность представляет тот факт (в текстологии, впрочем, совсем не уникальный), что не только одна и та же рукопись, но и один и тот же текст (для непосвященных: это вещи принципиально разные) имеют отношение не к одному, а сразу к двум произведениям — книге «Против Сент-Бёва» и «Поискам утраченного времени». Научное издание романа-эссе Пруста сейчас готовится группой исследователей (во главе с Бернаром Брёном), готовится медленно и тщательно, и в ходе этой работы становится очевидным, что некоторые фрагменты книги должны быть из нее удалены, другие, напротив, в нее вставлены. Итак, появление научного издания «Против Сент-Бёва» — дело будущего.

Как уже говорилось, книга Пруста «Против Сент-Бёва» была важна для писателя прежде всего своими теоретическими положениями,

выработанной в ней концепцией литературы и искусства как интуитивной и интимной «жизни духа». Поэтому приземленный позитивистский метод Сент-Бёва был очень удобен для Пруста как то, от чего легко оттолкнуться и что так просто оспорить. Причем само разоблачение маститого критика для писателя, разумеется, совсем не главное, вот почему оспаривание его метода все время перемежается собственными теоретическими выводами Пруста. Положительная программа, собственная программа Прусту важнее всестороннего и окончательного разоблачения автора «Бесед по понедельникам».

Спор с Сент-Бёвом — это для Пруста спор о природе искусства, о его сущности и назначении. Отметим, что все эти мысли, наблюдения и выводы будут постоянно звучать и в «Поисках» как их непрменный, не просто теоретический, но идейный, идеологический лейтмотив.

Для Пруста искусство, творчество — боговдохновенно, хотя так просто и так прямолинейно им это не выражено. Он отстаивает способность, если не обязанность, художника в момент созидания перерождаться, становиться иным существом, как бы живущим по своим собственным законам. Так, например, он замечает: «...книга — это порождение иного «я», нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках». Состояние творчества — это особое состояние. «Взгляните на поэта, — пишет Пруст, — в тот миг, когда мысль испытывает подобное стремление вырваться из него: он боится преждевременно расплескать ее, не заключив в сосуд из слов». Поэтому искусство в момент своего рождения иррационально; творческий акт полон таинственности и таинств, он неподвластен логике и вообще чужд каких бы то ни было узаконений.

Но это не значит, что произведение искусства (как и картины природы в определенный момент своего бытия и при определенных условиях их восприятия) непознаваемо, таит в себе нечто загадочное и непроницаемое. Напротив. Искусство, творение художника и поэта адресовано другому, несет ему весть, передает внутреннюю жизнь и смутное биение мысли творца. «Вот почему, — говорит Пруст, — поэты не умирают целиком, их подлинная душа, та единственная, в которой они ощущали себя самими собой, частично передается нам». И при этом, как полагает Пруст (все время споря с Сент-Бёвом), художник не должен выполнять какой-то «социальный заказ», ибо «социальный заказ» — даже данный художником самому себе — убивает вдохновение, а следовательно, и само искусство. И тут Пруст высказывает достаточно глубокую, на первый взгляд парадоксальную мысль; он полагает, что «есть лишь один способ писать для всех —

писать ни о ком не думая, писать во имя того, что есть в тебе самого важного и сокровенного».

Вспомним, в какие годы писал Пруст. Еще повсеместна была слава Эмиля Золя с его народническими и социальными пристрастиями и интересами. Уже возникла и набирала силу «пролетарская» литература, уже проникался революционными идеями Ромен Роллан и собирал вокруг себя единомышленников. В этом контексте интересно и знаменательно следующее замечание Пруста: «Почему считается, что для того, чтобы вас понял рабочий-электрик, ему обязательно надо подсунуть писанину про Французскую революцию? Как раз наоборот. Как парижане любят читать о путешествиях на острова Океании, а богачи — рассказы из жизни русских шахтеров, так и народ любит читать о том, что не имеет отношения к его жизни».

Большое место уделяет писатель воздействию произведений искусства, самой технике этого воздействия на читателя и зрителя. Восприятие — тоже активный акт. Здесь также немало таинственного, алогичного, непредсказуемого. Сочетания слов могут действовать не менее сильно, чем сочетания звуков и сочетания красок. Причем в этом воздействии главенствующая роль принадлежит памяти, процессу вспоминания. На наши чувства могут оказать воздействие вещи совершенно незначительные, подчас случайные (или которые кажутся случайными). Так, выбоина на замощенном дворе, о которую споткнулся герой, путем простой цепи ассоциаций вызывает в его памяти ровную гладь Пьяцетты, собор Святого Марка и Кампанилу в центре Венеции, и на рассказчика обрушивается весь тот поток почти неземной красоты, память о которой дремала где-то в укромных уголках его мозга. И Пруст обращает внимание на, казалось бы, парадоксальный факт — мимолетное впечатление, точнее, такой, на первый взгляд почти незаметный толчок к нему, может вызвать переживание сильное и яркое. Мелкие же детали нашего прошлого запоминаются, как правило, сильнее, глубже и зримей, чем какие-то большие события, когда-то нас потрясшие. Эти большие события запоминаются в своих мелких деталях и только благодаря этому и остаются в памяти. Об этом в свое время (1918 г.) хорошо сказал русский поэт Михаил Кузмин (сборник «Вожатый»):

Что мне приснится, что вспомнется
В последнем блеске бытия?
На что душа моя оглянется,
Идя в нездешние края?
На что-нибудь совсем домашнее,

Что и не вспомнить вот теперь:
Прогулку по саду вчерашнюю,
Открытую на солнце дверь.

Точно так же и любовь — воспоминание о ней тоже соткано из «мелочей»: «Любовный трепет передается нам не речами о любви, а названием мелочей, способных воскресить в нас это чувство». В любви, таким образом, важны аксессуары, недаром столько художников стремились изобразить именно эту, внешнюю, обрамляющую, сторону любви, а не напряжение внутреннего любовного пламени. И именно такое изображение — через мелкие прихотливые детали — и оказывается, с точки зрения Пруста, наиболее истинным, высоким и прекрасным. Таков, например, Ватто. «Считается, — пишет Пруст, — что он первым изобразил современную любовь, имеется в виду любовь, в которой беседа, вкус к разного рода жизненным удовольствиям, прогулки, печаль, с какой воспринимается преходящий характер и праздника, и природных явлений, и времени, занимают больше места, чем сами любовные утехы, — то есть что он изобразил любовь как нечто недостижимое в прекрасном убранстве».

В этой книге внимание Пруста неотступно следует за Бальзаком. Казалось бы, почти писатель-ремесленник, постоянно торопившийся, чтобы успеть выправить гранки к поставленному издателем сроку, создатель «Человеческой комедии» не знал подлинного вдохновения, божественный глагол никогда не касался его слуха. В действительности это было не так, совсем не так, и Пруст это понял. Для него Бальзак являлся своеобразным творцом собственного вымышленного мира, очень похожего на мир реальный, но объективно ему противостоящий. У него все было поставлено с ног на голову, реальность мерилась вымыслом, а не наоборот. «Для Бальзака, — пишет Пруст, — не было деления на жизнь реальную (ту, что, на наш взгляд, таковой не является) и романную (единственно подлинную для писателя). Рассуждения о выгоде женитьбы на г-же Ганской в письмах сестре не только построены как в романе, но и характеры описываемых людей там заданы, проанализированы, определены в качестве факторов, проливающих свет на действие».

Но всеохватность романов Бальзака, по мнению Пруста, заключается еще и в том, что помимо жизни духа, рождающей красоту, они несли в себе еще и немалую полезную информацию. «Поскольку, — заметил Пруст, — романы Бальзака относятся к определенной эпохе, показывают нам ее внешнюю обветшалость, с большим умом судят о

ее сущности, то когда интерес к самому роману исчерпан, роман начинает новую жизнь в качестве исторического документа, как те части “Энеиды”, что ничего не говорят поэтам, но вдохновляют специалистов по мифологии».

Пруст учился у Бальзака, в частности, создавать вымышленный мир, стоящий вне и над миром обыденным, учился подмечать яркие и характерные черты мира повседневного, где тоже находилось место поэзии. Пруст учился у Бальзака в том числе находить красоту, одухотворенность, уродство, бездуховность представителей аристократии, мир которой, складывающийся из мелких, пестрых, подчас незначительных осколков, выстраивается в объемную и необычайно поэтическую, красочную картину. Точно так же будет вскоре и у Пруста.

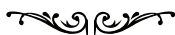
А что же Сент-Бёв? Пруст окончательно разделался с ним уже в «Поисках утраченного времени», изобразив маститого критика в образе профессора Бришо, одного из неперенных посетителей кружка Вердюренов, человека недалекого, кичащегося своей эрудицией и безапелляционным в своих оценках. Не случайно профессор Бришо раздражается в романе Пруста длиннющей тирадой о Бальзаке, которую с полным правом можно рассматривать уже не как пастиш, а как пародию на Сент-Бёва. «В этом году, насколько мне известно, — начинает Бришо, — на Бальзака такая же мода, как в прошлом году на пессимизм. Но, рискуя огорчить обожателей Бальзака, а с другой стороны отнюдь не претендуя, — Боже упаси, — на роль полицейского в литературе или на роль учителя, ищущего в тетрадах учеников грамматические ошибки, я должен сознаться, что этого многословного импровизатора, сногшибательные вещания которого вы, как мне кажется, напрасно превозносите до небес, я всегда считал неряшливым писцом — и только. Я читал эти ваши “Утраченные иллюзии”, я себя насиловал, искусственно возбуждал в себе восхищение, чтобы примкнуть к числу поклонников, и должен вам признаться чистосердечно, что эти романы-фельетоны, написанные с таким пафосом, — галиматъя в квадрате, в кубе...» («Содом и Гоморра», перевод Н. М. Любимова).

В одном из писем последних лет к известному писателю Рони-старшему (от 14 июня 1921 г.) Пруст опять — и в какой уже раз — вернулся к Сент-Бёву. «Все те грубейшие ошибки, — писал он, — которые допустил Сент-Бёв по отношению к Стендалю, Нервалю, Бодлеру и т. д., могут быть объяснены тем фактом, что все эти писатели, такие искренние, когда они, в одиночестве, погружались в таинственные глубины своей души, в общении с другими выглядели совсем

иначе». То есть Сент-Бёв, верный своему биографическому методу, снова попал впросак: в книгах Стендаля, Нерваля, Бодлера мы находим совсем не то, чем была отмечена их личная, повседневная жизнь. Было ли это очевидно для Пруста? Конечно, но сила традиции была столь сильна, а биографический метод столь прост и доходчив, что ему приходилось повторять это снова и снова. Повторять другим, а может быть, и самому себе.

Подойдя вплотную к «Поискам утраченного времени» в ходе работы над книгой «Против Сент-Бёва», Пруст на самой ее территории начал закладывать фундамент своего главного романа. Произведение Пруста «Против Сент-Бёва» стало толчком к созданию последнего и явилось первым эскизом нового гигантского здания. В частности, и в этом (но, конечно же, не только в этом) его значение и вызываемый им наш пристальный интерес.

ШЕСТЬ ВОПЛОЩЕНИЙ ШАРЛЯ СВАННА¹



В знаменитой прустовской «Записной книжке 1908 года», заполнявшейся, начиная с февраля по декабрь, с отдельными записями, относящимися, видимо, к первой половине года следующего, мы впервые встречаем имя Сванна. Еще нет Германтов, нет Шарлюса, нет Эльстира, нет Альбертины и многих других неперменных персонажей книги Пруста, а Сванн уже есть (впрочем, уже также есть Бергот, Легранден, Вердюрены). Сванн упомянут в «Записной книжке» два раза, упомянут довольно неожиданно, среди теперь мало что говорящих нам имен политиков начала века, но и рядом с Шопенгауэром, Ницше, Сент-Бевом, Вагнером, Бальзаком, профессором Дарлю (преподаватель Пруста в лицее Кондорсе). Многие из этих упоминаний расшифровываются не без труда, они наверняка относятся к «злобе дня», к политическим, философским, литературным интересам Пруста тех лет (в этой связи очень понятны многократные упоминания Сент-Бева и Бальзака, таких героев последнего, как Растиньяк и Рюбампре). Какую-то систему в этих упоминаниях установить трудно, да и вряд ли нам это будет интересно. Посмотрим, как упомянут Сванн.

Начнем со второго упоминания. В конце 40-го листа «Записной книжки» набросана такая фраза: «Любовь — это пуля, которая возвращается, Плантевинь (? чтение предположительное) и возлюбленная Сванна»². А вот упоминание первое; его мы находим на листе 37-м, где читаем: «Удовольствия? музыка, любовь, скорбь, Клермон-Тоннер».

¹ В этой статье, в отличие от всех других моих многочисленных работ о Прусте я принял авторское написание имени прустовского героя — с двумя «н» на конце (Swann), чтобы не путать его с английским словом «лебедь» (a swan).

² Cahiers Marcel Proust. 8. Le Carnet de 1908. Etabli et présenté par Ph. Kolb. Paris, 1976. P. 101.

И с новой строки: «Сванн, благородство и т. д.»¹. Пруст употребил здесь слово *magnanimité*, которое можно перевести по-разному — и как «благородство», и как «величие души», и как «возвышенность чувств», и как «великодушие», но совершенно очевидно, что эти синонимы по смыслу очень близки. Итак, уже здесь, при первом упоминании, Пруст нашел для своего героя ту моральную доминанту, которая будет определять в той или иной мере его характер, его душевные свойства на протяжении всего повествования.

В связи с такой трактовкой героя Пруст постоянно подчеркивает еще одно его свойство — его одиночество (так и хочется сказать — «гордое одиночество»). Сванн относится к тем немногим персонажам «Поисков утраченного времени», которые сознательно и последовательно выведены автором за рамки каких бы то ни было семейных связей, чье одиночество является признаком маркированным и постоянно обыгрываемым. Так, о родителях Сванна мы не знаем почти ничего, кроме того, что его отец был преуспевающим биржевым маклером и оставил сыну приличное наследство. Кратко сказано, что мать Сванна умерла довольно молодой. Упоминаются еще два дяди Шарля Сванна, но настолько невнятно и бегло, что остается неясным, не идет ли речь вообще об одном человеке. Правда, названа в романе тетка героя леди Руфус Израэльс, но с ней, к ее великой досаде, племянник отношений не поддерживал. Кроме этой тетки, никто из родственников Сванна, с которыми он также никогда не встречался, и не подозревали о том, как собственно протекала его светская жизнь. Можно предположить, что все они — кузины и кузены, тетка с мужем — несут в романе вполне определенную смысловую нагрузку: самим своим наличием и одновременно отдаленностью от героя все они лишней раз подчеркивают его выключенность из семейных связей, его фамильное одиночество. Точно так же у Сванна, обладающего разветвленными светскими связями, принятого чуть ли не везде, нет истинных друзей, хотя очень многие, например, герцогиня Германтская, относятся к нему с большой симпатией. Дружба с Шарлюсом, к тому же не вполне искренняя, скоро обрывается, его приятельские отношения с дедом Повествователя — это все-таки типично провинциальное знакомство. Родители героя относятся к Сванну несколько сдержанно. Настоящей дружбы со Сванном не получилось и у Повествователя, о чем последний искренне сетует, узнав о смерти Сванна.

К этому можно добавить, что светские успехи Сванна вообще остаются во многом загадкой не только для окружающих, но и для читате-

¹ Ibid. P. 97.

лей книги Пруста. Почему состоятельный, но все-таки не безмерно богатый рантье, без надежной семейной опоры, без своего сословного круга и тем более клана, без уходящих в прошлое связей и поддержек, к тому же еврей, оказывается не просто светским денди (что еще могло бы быть понятно: состояние, тонкий вкус, интерес к искусству и ко всему прекрасному), а допущенным в самые аристократические, элитарные круги? Перечислим дома, где он бывает. Это провинциальный дом родственников Повествователя, это кружок Вердюренов, буржуазно вульгарных, но баснословно богатых, это салоны многочисленных Германтов и их высокородных родственников, это салоны принцессы Матильды и принцессы Полиньяк, это салон королевы Неаполитанской; встречается Сванн и с наследником английского престола принцем Уэльским (будущий Эдуард VII), и с претендентом на французский трон графом Парижским (Луи-Филипп-Альбер Орлеанский). Все это настолько парадоксально, что в одном месте своей книги Пруст даже пускает слух, тут же, правда, его опровергая, о незаконном, но самом аристократическом происхождении Сванна: якобы его бабушка, убежденная протестантка, вышла замуж за еврея, но была любовницей герцога Беррийского, и тем самым Сванн оказывался внуком одного из Бурбонов. Но ведь и в этом — его особенность, его одиночество.

Сванн относится к числу наиболее разработанных, продуманных и, если угодно, авторски пережитых героев «Поисков». Это образ, конечно, привлекательный и глубокий, но еще важнее, что это образ развивающийся, постоянно обнаруживающий — и Повествователю, и читателю — новые черты, существенно меняющийся в зависимости от обстоятельств, биографических и общественных, вообще от течения времени. И еще: он многое и в романе, и в судьбе центрального персонажа определяет, моделирует, он оказывает и на героя, и на создаваемую им книгу большое влияние. Вот почему со Сванном связаны важнейшие фабульные и сюжетные линии книги Пруста. При этом отметим, что вопреки довольно распространенной точке зрения, согласно которой Сванн, по крайней мере в своих любовных переживаниях, является определенной параллелью Повествователю, мы полагаем, что это совершенно не так, хотя главный герой книги, конечно же, приглядывается к опыту Сванна и старается не повторять его ошибок.

Как известно, Пруст многократно и настойчиво отрицал наличие прототипов у персонажей своей книги. В этих отрицаниях мы должны видеть прежде всего ясно выраженную творческую установку. Пруст конструировал своих героев из отдельных черт как близких знакомых, так и достаточно случайных людей, с которыми его сводили те или

иные обстоятельства. Тем самым прототипов оказывалось не один или два, а множество. И лишь для одного героя он делал исключение, да и то с некоторыми оговорками. Это Сванн. Так, известному критику и журналисту Габриэлю Астрюку Пруст написал: «Как это вы распознали Ааса? В моей книге я не даю ничьих реальных портретов [...]. Аас в самом деле единственный, кого я не то чтобы хотел изобразить, но кто, в конце концов (хотя я и наделил его несколько иным внутренним миром), стал отправной точкой для моего Сванна»¹.

Предки Шарля Ааса (1832—1902) переселились во Францию из Германии, где обитали в еврейском гетто Франкфурта-на-Майне. Сам Аас слыл образцом элегантности, бывал в самых аристократических, а также артистических салонах, состоял членом Жокей-клуба, а также элитарнейшего «Кружка Королевской улицы», о котором еще пойдет у нас речь. Аас был завзятым дамским угодником, имел массу любовных связей, в том числе с Сарой Бернар. Итак, Аас был человек светский, и в этом ему вполне соответствовал Сванн. Вот только чего Аасу недоставало — это творческого начала. Сванн, как мы знаем, работал над монографией о Вермеере, и эта тема проходит через все части эпопеи Пруста. Аас же, видимо, за свою жизнь не написал ничего, да и не стремился к этому. Писал другой претендент на роль прототипа Сванна — Шарль Эфрусси (1849—1905), коллекционер, искусствовед, журналист, как Аас и Сванн — выходец из еврейской среды, многолетний редактор важнейшего искусствоведческого периодического издания «Газетт де Боз-ар». Эфрусси собирал картины, в том числе Эдуарда Мане, написал монографию о Дюрере и книгу о французском живописце Поле Бодри. Но уроженец Одессы, учившийся в Вене, Эфрусси, при всех его знаниях и тонком вкусе, сохранил в своем облике и даже речи некоторую «местечковость» (над чем охотно подсмеивались современники), он не был денди, хотя и был принят в светских (но скорее все-таки артистических) кругах и, естественно, не состоял членом Жокей-клуба. Таким образом, художественные интересы Сванна взяты Прустом не у Ааса, а скорее всего у Эфрусси, однако дендизм Сванна, его щегольство и светскость на первых порах были решающими в трактовке этого персонажа.

Посмотрим, как Пруст выбрал фамилию своему герою. Он делал это несомненно с оглядкой на фамилию Ааса, позволяя себе явную словесную игру. «Наас» — это довольно распространенный в Эльзасе, Лотарингии и Фландрии патроним со значением «заяц». Пугливого, склонного к жизни в стае, быстро размножающегося «Зайца», неиз-

¹ Proust M. Correspondance. Paris, 1984. T. XII. P. 387.

менно окруженного обильным потомством, Пруст заменил «Сванном», то есть «Лебедем», птицей гордой, одинокой и прекрасной. Образ лебедя, как пишет В. Н. Топоров, связан со времен древности «с представлением о способности души странствовать по небу в образе Лебедя, выступающего как символ возрождения, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, мудрости, пророческих способностей, поэзии и мужества, совершенства, но и смерти»¹. Образ лебедя постоянно встречается в литературе и искусстве рубежа веков (уже вне избитой к тому времени темы «Леды и Лебедя»); мы находим те или иные интерпретации этой темы у Чайковского, Мунка, Врубеля, Сен-Санса, Рильке, Малларме, несколько раньше — у Бодлера и Вагнера. Пример последнего был для Пруста особенно важен. Мы имеем в виду вагнеровского «Лоэнгрин», где в последнем акте посланец Грааля прощается со своим лебедем, который, погрузившись в воду, оборачивается прекрасным юношей — принцем Готфридом, братом героини оперы Эльзы.

Не будем останавливаться на многочисленных и многообразных обращениях к теме лебедя в книге Пруста, в том числе и на несомненной связи имени возлюбленной Сванна с именем героини балета Чайковского; приведем лишь несколько строк из достаточно позднего (конец декабря 1920 г.) письма Пруста одному из его корреспондентов. Пруст писал: «Когда я напечатал восемь лет тому назад [...] “В сторону Сванна” [...], я был уже очень болен, и, выбирая имена для многих моих персонажей, я просто поступал так, как поступал Бальзак, то есть брал имена реально существующих людей. Но это не касается моего героя, так как я не знал и даже никогда ничего не слышал ни о каком Сванне. Прототипом Сванна был Шарль Аас, Аас, друг принцев, израэлит из Жокей-клуба. Но он был лишь отправной точкой. У моего персонажа была совсем иная судьба. Я во что бы то ни стало искал запоминающееся имя, которое могло бы быть англосаксонским и по своему звучанию имело бы дифтонг со звуком “а” в конце, перед согласной, за которой следовала бы еще одна согласная [...]. Двойное “н” должно было компенсировать утрату двух “а” и позволить избежать намека на лебедя, столь связанного с герцогиней Германтской; последнее мое намерение имело под собой основание, ибо одна из сестер Английского короля как-то сказала, либо вполне серьезно, либо просто по наивности, что “В сторону Сванна” — это история Леды с точки зрения лебедя»². Как видим, Пруст сознательно пишет два «н» в конце фамилии героя, тем самым эту фамилию деан-

¹ Топоров В. Н. Лебедь // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 41.

² Proust M. Correspondance. Paris, 1991. Т. XIX. P. 660—661.

глизируя и смазывая связь с английским словом «лебедь» (но приносит эту фамилию — что видно из текста книги — все же на английский лад: «Суан»). Тут, если вернуться к прототипу Сванна Шарлю Аасу, происходит двойная словесная и смысловая игра; как верно отметил один из исследователей, Пруст «британизирует Ааса, чтобы его дегерманизировать, то есть его деюдаизировать и, парадоксальным образом, его французировать»¹. Мы бы добавили, что этим он уводит своего героя не только от Ааса, но и от Эфрусси.

Все, что было сказано, существенно для понимания эволюции образа Сванна.

С первым его обликом, первым его воплощением мы встречаемся в первой части первого тома («Комбре»). Здесь Сванн увиден глазами подростка, которого своим поздним приходом лишает прощального вечернего поцелуя матери. Сванн — единственный гость семьи героя, навещающий их по вечерам, приходя к ужину, а порой и после ужина, и приходя непременно один и входя не с улицы, а через заднюю калитку сада, о чем оповещает звон колокольчика. Здесь Сванн — гость желанный, ожидаемый, но и постоянно обсуждаемый. Старшие, особенно двоюродная бабушка, относятся к Сванну немного иронически и даже не предполагают, что он мог добиться таких успехов в высшем обществе Парижа. Тут нечему удивляться: «сторона Сванна» и «сторона Германтов» (как и «сторона Вердюренов») пока еще — и в восприятии Повествователя и его семьи, и ситуационно — настолько отъединены друг от друга, настолько далеки, что сама возможность их объединения или хотя бы соприкосновения представляется невозможной. Для юного героя сам Сванн и его имение Тансонвиль, окруженное роскошным парком, очерченным изгородью из боярышника, окутаны некоторой таинственностью, недоступностью и одновременно сильнейшей притягательностью, о чем герой вспомнит после смерти Сванна.

Второй облик Сванна дан бегло, едва намечен. Он нужен только для перехода к третьему воплощению героя. Существование Сванна во втором его облике (при всем его уме, хорошем вкусе и трезвости суждений) это все-таки пока скольжение по жизни, поиски в ней прежде всего удовольствий. В их удовлетворении, особенно в своих любовных авантюрах Сванн не очень разборчив, легко меня привязанность герцогини на снисходительность какой-нибудь горничной. О его связях немало рассказывают в свете; так, говорят, что сестра Леграндена маркиза Камбремер была когда-то его любовницей. Но ни

¹ *Raczymow H. Le Cygne de Proust. Paris, 1989. P. 27.*

Повествователь, ни члены его семьи такого Сванна не знают, что и понятно: ведь все это было до рождения главного героя книги. Впрочем, как и роман Сванна и Одетты.

Третье воплощение Сванна — это Сванн, одержимый любовью и ревностью. Чтобы вырваться из этих тисков, ему ничего другого не остается, как жениться на Одетте. И каков же результат? Если вернуться к символике лебедя, то можно сказать, что Сванн — это Зевс, полюбивший Леду (Одетту) и принявший облик птицы. Став лебедем, Зевс-Сванн перестает быть богом, как бы приближается к простому смертному. В таком качестве для Сванна это явный шаг назад, это опускание по социальной и интеллектуальной лестнице. Как пишет Пруст о Сванне и Одетте, «путь его к ней — крутой и стремительный спуск его жизни — был неизбежен»¹. Между прочим, интеллектуальность и артистизм Сванна сыграли с ним злую шутку: обладавший тонким вкусом, видевший жизнь как бы сквозь призму искусства, Сванн и полюбил Одетту как раз из-за этого. Однажды он заметил, что Одетта похожа на Сепфору, дочь Иофора, с фрески Боттичелли из Секстинской капеллы, и это решило дело: отныне он видит в Одетте прежде всего женщину Боттичелли.

Новый, «четвертый» Сванн — это муж Одетты, отец Жильберты, хозяин салона, в котором главенствует его жена. Но салон этот — не тот, о каком он мог бы мечтать. «Стремительный спуск» Сванна произошёл. Он теперь реже бывает в свете, а их дом посещает смешанное общество: и аристократы, но разрядом пониже (никак не Германты), и литератор Бергот, но и чиновница г-жа Бонтан, вскоре туда нагрянут и Вердюрены. Домашним кругом Сванна стали давние знакомые Одетты, и салон ее приобрел оттенок полусвета, ведь тут часто бывают женатые мужчины, но, естественно, без жен. Недаром г-н Норпуа в длинном монологе говорит о «снижении» Сванна в обществе после женитьбы. Здесь происходит, казалось бы, возвращение Сванна к тому облику, каким он обладал в «Комбре», но время сделало свое дело: Повествователь основательно повзрослел, а Сванн постарел. Для героя, уже бывающего у него дома и ухаживающего за Жильбертой, Сванн лишается притягательной загадочности. Основная черта, которую теперь отмечает у Сванна Пруст, — это усталость. Рядом с усталостью поселяется безразличие. И одновременно — какие-то озабоченность и сухость. Это из-за того, что Сванн остается человеком бесконечно одиноким; «он чувствует себя чужим в своем доме»², — пишет

¹ Пруст М. По направлению к Свану. СПб., 1999. С. 300.

² Пруст М. Под сенью девушек в цвету. СПб., 1999. С. 47.

Пруст. И как результат, как единственный возможный путь к освобождению, у него появляется новый роман: «Сванн любил другую, женщину, которая не давала ему поводов для ревности и которую он все же ревновал, оттого что не способен был любить по-иному, и как любил он Одетту, так любил и другую»¹. Мне кажется, что вот такую развязку отношения Сванна к Одетте часто не принимают в расчет.

Увлеченный своими успехами в светском обществе и своими отношениями с Альбертиной, Повествователь на какое-то время забывает о Сванне. И когда он снова встречается с ним у герцогов и тут же принцев Германтских, перед ним опять новый Сванн. Он все еще эlegantен и светск, но ни для кого не секрет, что он очень серьезно, неизлечимо болен. Болезнь Сванна совпала по времени с шумными обстоятельствами дела Дрейфуса, расколовшего, как известно, французское общество. Сванн, естественно, стал дрейфусаром. «Дело» просветило, но не оглушило его. Таким образом, болезнь и «дело» идут рука об руку. Как отмечает Пруст, заболев, Сванн вернулся к вере отцов, в нем росло чувство нравственной солидарности с евреями. Национальные корни начинают неожиданно проступать в нем все с большей очевидностью. «В еврейском остроумии Сванна, — пишет Пруст, — было меньше тонкости, чем в шутках Сванна — светского человека»². Вместе с тем, точка зрения Анри Рачимова, автора книги «Лебедь Пруста», ссылающегося на соответствующие места «Поисков утраченного времени», представляется нам слишком прямолинейной и грубой. Исследователь пишет: «Пруст превращает Сванна в маленького еврейчика, одновременно претенциозного и ничтожного»³. И в другом месте своей книги: «Чем больше он еврей, тем в большей мере он сноб и даже хам, вполне тут сопоставимый с каким-нибудь Блоком. Чем в меньшей мере он еврей, тем он более тонок»⁴. Нет, повторим, подобная точка зрения неверна, хотя в постаревшем и больном Сванне еврейские черты в самом деле начинают проступать все с большей отчетливостью. Если вспомнить о прототипах этого персонажа, то можно было бы сказать, что теперь Сванн из Шарля Ааса начинает превращаться в Шарля Эфрусси, к которому, как мы знаем, Пруст всегда относился с большим уважением и теплотой.

¹ Там же. С. 111.

² Пруст М. Содом и Гоморра. СПб., 1999. С. 119.

³ Raczynow H. Op. cit. P. 36.

⁴ Ibid. P. 16.

Больше живым на страницах книги Пруста Сванн не появляется. Но происходит его посмертная переоценка и осмысление его человеческих черт.

Как мы уже говорили, предощущение близкой кончины Сванна присутствует в его пятом, по нашему подсчету, воплощении — в сценах встречи с ним Повествователя на светском приеме, где Сванн меняется стремительно, буквально за несколько часов. Смерть Сванна была Прустом предусмотрена, и о ней упоминается и в книге «Под сенью девушек в цвету», и в «Содоме и Гоморре», и в «Пленнице». Но рассказ о смерти Сванна первоначальными планами Пруста не был предусмотрен; такого рассказа нет в белой рукописи. Он появляется, казалось бы, внезапно в «тетради дополнений» (№ 59), переносится оттуда в машинопись и попадает в печатный текст.

Но в «Пленнице» — еще несколько неожиданных «смертей», которые оказываются мнимыми и сюжетом предусмотрены не были. Так, вдруг говорится о кончине доктора Котара, о смерти маркизы Вильпаризи, архивиста Саньета, члена «кланчика» Вердюренов, наконец, о смерти литератора Бергота, сцене, считающейся одним из шедевров Пруста. Однако и Котар, и Вильпаризи, и Бергот появляются и в самой «Пленнице», и в последующих томах прустовской эпопеи.

Заметим, что описание смерти Бергота предшествует рассказу о реакции героя на известие о смерти Сванна, причем эти два фрагмента, являющиеся поздними вставками (описание смерти Бергота — тоже из «тетради дополнений»), почти соседствуют. Когда сделана вставка о Сванне — установить очень легко. В журнальчике «Иллюстрасьон» 10 июня 1922 г. в связи с проходившей тогда выставкой в Музее прикладного искусства «Украшение повседневной жизни в эпоху Второй империи» была воспроизведена репродукция картины Джеймса Тиссо (1836—1902) «Кружок Королевской улицы», созданной в 1868 г. О том, что эта картина экспонировалась на выставке, Прусту написал его близкий друг Люсьен Доде 3 июля; Доде, в частности, отмечал в своем письме, что на картине, рядом с другими, изображен «Аас, очень Сванн»¹. Мы можем примерно определить, когда Пруст получил вырезку из «Иллюстрасьон» с этой репродукцией — в начале августа; 9 августа он благодарил своего друга Поля Брака за ее присылку и сообщал: «Вы привели меня в восхищение вырезкой из “Иллюстрасьон”. Из всех, кто там изображен, я узнал только Ааса, Эдмона де Полиньяка и Сен-Мориса. Но какое удовольствие видеть их вновь! Я все время прошу снова и снова дать мне эту

¹ Proust M. Correspondance. Paris, 1993. T. XXI. P. 335.

вырезку, она доставляет мне истинное наслаждение»¹. Так что написана вставка о смерти Сванна была, скорее всего, в середине августа или несколько позже. И написана она была как раз в связи с картиной Тиссо. Именно к ней, к изображенному на ней Шарлю Аасу обращены слова Повествователя, в которых он намеренно (или случайно?) путает персонажа и его прототипа. «Сwann, — пишет Пруст-Повествователь, — представлял собой замечательную личность и в интеллектуальном отношении, и как ценитель изящного, и, хотя он ничего не “создал”, у него были основания для того, чтобы его помнили долго. Дорогой Шарль Сwann, которого я так мало знал, потому что был еще очень молод, а вы были на краю могилы. Тот, на кого вы, наверно, смотрели как на дурачка, сделал вас героем одного из своих романов, благодаря чему о вас заговорили снова, и, пожалуй, вы еще будете жить. Если, глядя на картину Тиссо, изображающую балкон Кружка Королевской улицы, где вы находитесь вместе с Галифе, Эдмоном де Полиньяком и Сен-Морисом, о вас так много говорят, то это потому, что в образе Сванна находят некоторые ваши черты»². Думаю, эти слова обращены к Шарлю Аасу.

А теперь обратимся к смерти Бергота. На протяжении всей эпопеи Пруста постоянно говорится об интересе Сванна к Вермееру (между прочим, в конце «Пленницы» у героя и Альбертины происходит разговор об этом художнике, переходящий в интереснейший разговор о Достоевском), об интересе же Бергота к Вермееру не говорится никогда; лишь в «тетради дополнений» сказано о «Виде Дельфта», «картине, которую Бергот обожал и, как ему казалось, отлично знал»³. И однако больной литератор умирает перед картиной Вермеера. Было бы, возможно, эффектно, чтобы так умер не Бергот, а Сwann, но Пруст избегает этого дешевого эффекта.

Описание смерти Бергота построено на контрастах. Она, эта смерть изображена очень реалистически, очень достоверно (мы знаем, что здесь много автобиографического), но приземленно и буднично. Перед тем, как отправиться на выставку, Бергот съел три картофелины (с точки зрения Пруста, обычно евшего очень мало, это, видимо, весьма много); измученный уремией и переполнением желудка, он идет с трудом, уже не очень ясно воспринимающее окружающее, он уже не может охватить всю эту прекрасную картину, почти натюрморт (что вообще характерно для Вермеера), несмотря на фи-

¹ Ibid. P. 409.

² Пруст М. Пленница. СПб., 1999. С. 234.

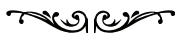
³ Там же. С. 218.

гурки людей у края воды, на лодки, готовые отплыть от берега, он смотрит только на «кусочек желтой стены» (их, между прочим, на картине Вермеера несколько) и теряет сознание. Итак, перед нами явный контраст: прекрасная, нечеловеческая и такая человеческая, божественная картина — и смертный, земной, слабый, умирающий человек с помутненным сознанием.

Сванн так умереть не мог. Он мог где-то тихо угаснуть, без натуралистических деталей. Он не мог умереть, как Бергот, потому, что он еще и лебедь, прекрасная благородная птица. Как писал В. Н. Топоров, «одна из наиболее разработанных и освоенных литературой мифологем — умирающий лебедь, который в минуту смерти взмывает вверх, навстречу небу и солнцу, издает последний крик (“лебединая песня”...) и, мертвый, низвергается в воду»¹. Вот как должен был бы умереть Шарль Сванн в своем последнем воплощении.

¹ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 41.

«СОДОМ И ГОМОРРА»



Роман Пруста «Содом и Гоморра» начинается почти с полуфразы, как бы подхватывая и продолжая фабульные ниточки предшествующего тома «В поисках утраченного времени». Не прочитав этот предшествующий том («У Германтов») или подзабыв его содержание, читатель войдет в новый роман не без труда. Ведь в предыдущем томе уже фигурировали все основные персонажи «Содома и Гоморры», уже был описан парижский особняк герцогов Германтских, во флигеле которого сняла квартиру семья героя; там рассказывалось о светских успехах Марселя, о том, как он знакомился с обитателями аристократического Сен-Жерменского предместья, был принят у многих из них. Кончался том посещением героем герцога и герцогини Германтских, собирающихся на светский раут, куда был приглашен и Марсель. В романе «У Германтов» герой уже любил Альбертину, с которой познакомился на нормандском курорте Бальбек, уже обратил внимание на странные повадки барона де Шарлю. Появлялись на страницах того романа и жилетник Жюпъен, имевший мастерскую во дворе особняка Германтов, и скрипач Морель, сын простого камердинера, когда-то служившего в семье героя.

Впрочем, в многочастной композиции прустовской эпопеи картины «Содома» и «Гоморры», этих символов глубокого морального падения современного писателю общества, первоначально не должны были занимать много места. Лишь в ходе работы, когда замысел автора и структура его произведения постепенно усложнялись и уточнялись, эта часть цикла расширилась как в объеме, так и по своей проблематике, заняв в нем, по существу, центральное место. В самом деле, перед читателем подробно и убедительно разворачивается эволюция напряженного воспитания чувств героя-рассказчика, и в этом воспитании теме «содома» и «гоморры» принадлежит организующая и во многом конкретизирующая роль.

Сначала, согласно первоначальному замыслу, Пруст собирался разделиться с проаристократическими иллюзиями героя в романе «У

Германтов», чтобы поскорее перейти к «Обретенному времени», то есть к раскрытию внутреннего мира Марселя, к его пониманию жизни, человеческих отношений, искусства. Но мир чувств и эмоций оказался настолько тесно связанным с внешним миром, а последний столь многоликим и сложным, что завершающий роман цикла отодвинулся, дав место другим вклинившимся в него томам.

Собственно, «Содом и Гоморра» — это не один том повествования Пруста. Писатель дал это название нескольким его частям. Ведь следующие за нашей книгой романы (если этот термин можно применить к отдельным частям прустовской эпопеи) — «Пленница» и «Беглянка» — это тоже «Содом и Гоморра»: тем самым эти три произведения складываются в четко очерченный внутренний цикл. В этом субцикле собственно «Содому и Гоморре», то есть роману, который перед нами, принадлежит во многом ключевое место. Здесь сходятся многие сюжетные линии повествования, получают развитие некоторые его темы, едва намеченные в предыдущих томах, здесь происходит решительный поворот в оценке писателем (через восприятие его героя-рассказчика) описываемого им общества.

Название этих книг эпопеи, и прежде всего нашего романа, использующее известный библейский рассказ о двух погрязших в пороках городах, нельзя, конечно, понимать узко и ограничительно — как указание на лишь противоестественные любовные отношения. Смысл этого названия, бесспорно, шире и глубже. «Содом» и «Гоморра» — это олицетворение всестороннего и неостановимого упадка изображенного Прустом общества, это символы его неистинности, не-естественности и фальши. Поэтому рядом с воспитанием чувств героя и как следствие этого воспитания происходит все более необратимая и горькая утрата им былых иллюзий молодости. Причем, по мере все более глубокого познания героем жизни, на смену остро переживаемому трагизму утраты этих иллюзий приходит определенный мировоззренческий скептицизм, помогающий ему найти в жизни очень надежные точки опоры, точнее, отыскать рядом с фальшью и разложением не только устойчивое, прочное, но и животворное начало.

Вместе с тем эта книга Пруста — прежде всего произведение о воспитании чувств героя. Чувств многообразных и многоликих, как это было и в предшествующих романах. Но, в отличие от предыдущих томов эпопеи, в «Содоме и Гоморре» (как это будет затем в «Пленнице» и «Беглянке») анализ любовных переживаний резко выдвинут на первый план. В известной мере как раз «в свете любви» рассмотрены, как увидим, и иные конфликты романа. Здесь перед нами уже не подро-

ток с его полудетской влюбленностью в Жильберту и не юноша, слегка снобистски увлеченный герцогиней Германтской, не молодой человек, несколько наивно ухаживающий за обитательницей Бальбека г-жой Стермарья. Теперь это созревающий мужчина, и его чувство к Альбертине подлинно и серьезно. Их взаимоотношения вступают ныне в новый этап. Непредсказуемые на первый взгляд хитросплетения любовного чувства, его противоречивая сложность и порой эгоистическая жестокость, беспрецедентный холодный эгоизм героя проанализированы писателем поистине со стендалевской взволнованной скрупулезностью, глубиной и тонкостью, равными той глубине и той тонкости, с которыми было рассказано в первом томе «Поисков утраченного времени» о взаимоотношениях Свана и Одетты. Но там, в романе «По направлению к Свану», об этом говорилось со спокойствием стороннего наблюдателя, который к тому же повествует о трудном чувстве Свана во многом с чужих слов, ретроспективно, как о чем-то давно бывшем и прочно ушедшем в прошлое, хотя читатель и не мог оставаться равнодушным к мучительным страданиям Свана. Давно замечено, что Сван — своеобразный двойник героя; у них как бы общие слабости, похожие иллюзии и надежды, сходные интересы. У них оказывается и сходная эмоциональная жизнь. По прочтении романа «Содом и Гоморра» становится понятным, почему Пруст включил в первый том своего цикла огромный эпизод о любви Свана, эпизод, в котором совершенно не участвует герой-рассказчик. Тот эпизод был первым звучанием темы любви-страдания, темы ревности и «перебоев чувства», которым писатель уделил так много места в центральных томах эпопеи. Тогда многое в переживаниях и поступках Свана казалось герою непонятным и странным. Теперь Сван уступает место герою, теперь, терзаясь и мучась, герой сам, на собственном опыте постигает сложную логику любовного переживания. Это введение личностного начала в изображение его сердечных чувств придает им особую достоверность и глубину.

Однако герой Пруста — не только герой страдающий и мечущийся, но также — герой анализирующий. Постоянно заглядывая в себя, он стремится понять закономерности человеческих эмоций, достигая порой исповедальной беспощадности самоанализа. В этом аналитическом познании жизни духа, очень тонкой и очень важной ее сферы — любви, ему помогают, конечно, и наблюдения над окружающими. Собственно, прустовский герой к такому настойчивому анализу был давно готов. У него для сопоставления и противопоставления — масса примеров. Так, анализируя свою любовь к Альбертине, он постоянно

возвращается мыслью не только к своей былой влюбленности в Жильберту, но и к прошлым взаимоотношениям Свана и Одетты, Сен-Лу и Рахили и т. д. Помогает ему и опыт литературный; недаром писатель нет-нет да вспомнит о какой-либо старой великой книге. Впрочем, он ищет там не сходные ситуации, а оттенки чувств, отдавая себе отчет в том, что количество любовных коллизий в конце концов не так уж велико, в то время как число трансформаций переживания — бесконечно. В этой книге Пруста получает достаточно законченное выражение его концепция, его философия любви. Показательно, что любовь героя почти лишена поисков физического удовлетворения страсти, хотя он и мечтает порой о поцелуях Альбертины. Полная физическая близость с ней никак не затронула его чувства, не стала каким-то поворотным или хотя бы значительным событием в их отношениях. О том, что Альбертина отдалась герою, сказано в романе мимоходом, причем герой-рассказчик отмечает не сам этот факт, а то, как мало добавил он к его любви. И любит-то он, собственно, не Альбертину, а свое влечение к ней, любит свою влюбленность в девушку; сама же она остается для молодого человека не только непонятной, но даже неинтересной. Они много времени проводят вместе. Но вот Альбертина решает заняться живописью, однако герой остается равнодушен к ее этюдам. Они совершенно не интересуют его, хотя девушка — ученица Эльстира, и в ее искусстве есть что-то и от живописных приемов, и от видения мира замечательного мастера. Разъезжая с Альбертиной по окрестностям Бальбека, герой иногда надумывает показать ей то когда-то понравившиеся ему старый замок, деревенскую часовенку, то пленившие в первый приезд изгиб берега или нагромождения скал; но ищет он не сопереживания, то есть не духовной близости с девушкой, а пробуждения в собственной душе былого впечатления от увиденного.

Такая любовь неизбежно эгоистична и направлена не на любимое существо, а на самое себя. Нет, это не самокопание, как можно было бы подумать, не обнаруживание в собственных поступках неких себялюбивых низких побуждений (что случается, скажем, в «Исповеди» Руссо) — это стремление выявить некие общие закономерности человеческих чувств. В последней части эпопеи, в «Обретенном времени», Пруст так и скажет: «Если что и надо выявить, вытащить на свет, так это наши переживания, наши страсти, то есть страсти и переживания нас всех». Эта любовь к обобщению, к генерализации (пусть очень узкой и частной) связывает Пруста с давней традицией моралистической литературы, с традицией г-жи де Севинье, Ларошфуко, Лабрюйера, Сен-Симона, чьи имена постоянно мелькают на страницах «Поисков

утраченного времени». Сюда следует отнести и Стендаля, чей эссе-трактат «О любви» и автобиографические книги «Жизнь Анри Брюлара» и «Воспоминания эгоиста» по своим задачам — на основе собственного опыта выявить некоторые общие закономерности любовного переживания — столь сродни психологическим поискам Пруста.

Но все-таки любовь героя не есть какая-то непрерывная универсальная модель любовного чувства. Пруст не хочет это сказать. Он тонко и верно показывает, как чувство это сложно, но неумолимо детерминируется средой, характером, возрастом и т. д. Душевные порывы Марселя не непредсказуемы и не иррациональны. Именно так может и должен чувствовать молодой человек его круга, к тому же впечатлительный, избалованный, наделенный артистическим складом ума. Именно так может и должен он страдать. Последнее для Пруста, для его концепции любви особенно важно. Для прустовского героя нет любви вне страдания. Любовь для Марселя — это не только величайшее душевное потрясение, это именно переживание, то есть преодоление чего-то тяжелого, мучительного. Поэтому мы не найдем (или почти не найдем) в книге изображения безоблачного любовного счастья. Герой не ищет его и не стремится к нему. Счастливая любовь, с его точки зрения, не то чтобы невозможна, но глубоко буднична и неинтересна. Он же ищет другого. Ищет, признаваясь, что и само чувство, и женщина, которая его внушила, существуют лишь в нем самом, а вне его они призраки, переменчивые и ускользающие. «Моя судьба, — замечает Марсель, — гоняться за призраками, за существами, большинство которых существует только в моем воображении».

Любовь к реальной женщине легко может пройти. Так, уже в нашем романе герой не раз признается, что, видимо, разлюбил Альбертину. В следующих томах эпопеи, в «Пленнице» и в «Беглянке», его любовь действительно проходит. Но что же остается? Остается прежде всего воспоминание о пережитом чувстве. Так, узнав о гибели девушки, он не испытывает горечи утраты. Однако скорбная телеграмма г-жи Бонтан, тетки Альбертины, растревожила его. Но всколыхнула она не любовь, нет, но воспоминание о его былых чувствах. Снова замелькал, заколыхался старый полузабытый призрак.

Однако Альбертина вполне реальна. Герой же может полюбить и чистую выдумку, мечту. Недаром, как некий символ, среди песчаных дюн Бальбека перед ним возникает стройная фигурка какой-то незнакомой ему девушки. Он и видит-то ее издали, не может разглядеть хорошенько; она промелькивает перед ним как возможность любви, почти как обещание любви, тревожащее и острое. И эта встреча восприни-

мается героем чуть ли не как осуществление любви: переживание жизни, переживание чувства замещает в его душе реальную жизнь, реальные чувства; психологическое анализирование переживания растворяет в себе «историю жизни», и последняя в конечном счете становится лишь исходным материалом, лишь поводом для первого.

С точки зрения прустовского героя, счастливая любовь не представляет интереса и как бы не имеет истории. «Исторична» и пригодна для психологического анализа лишь любовь несчастливая. Несчастливая любовь — это любовь, сталкивающаяся с препятствиями, которые ей не дано преодолеть. Казалось бы, такими препятствиями могут быть нерешительность персонажа, его неуверенность в себе, которые заставляют души робкие не верить в возможность того, что любимая ими женщина может ответить на их чувства. Подобных сомнений наш герой почти лишен. О них идет речь в предшествующем романе, но и там они преодолеваются поразительно легко и быстро. В «Содоме и Гоморре» осложняет и усложняет чувство любви, придает последнему необходимый налет страдания чувство ревности. В переживаниях героя любовь и ревность не просто неотделимы друг от друга; тут сложнее и, может быть, проще: ревность оказывается шире, мощнее и действеннее, чем любовь.

Итак, ревность уверенно направляет поступки героя, как бы ведет его в его взаимоотношениях с Альбертиной, оказывается оправданием, реализацией любви. Герой Пруста не раз отмечает, что единственное, что удерживает его около девушки, что неустанно подхлестывает его чувство (не собственно чувство любви, а вообще чувство как его внутренний эмоциональный мир), — это ревность и рождаемая ею подозрительность.

Если Стендаль в трактате «О любви» стремился дать рационалистический анализ любовного чувства, то Пруст в «Содоме и Гоморре» (как и в следующих томах эпопеи) обратился к глубокому и тонкому аналитическому разбору чувства ревности. Это чувство не только не уменьшает любовь, но, напротив, усиливает ее, наполняет содержанием и смыслом, делает, если угодно, «интересной». В отличие от чувства любви чувство ревности ориентировано во внешний мир, заставляет любящего быть в постоянном напряжении, обороне. Герой Пруста, конечно, боится измены Альбертины, старается воспрепятствовать ее общению с другими, но в то же время не мыслит себе их отношений вне этих ревнивых подозрений. Он то с тревогой подмечает в своей подруге просыпающийся интерес к Роберу де Сен-Лу, то нестерпимо страдает, почти уверившись в ее предосудительных отношениях с другими девушками. Последнее подозрение для юного героя особенно волнующе

и мучительно (и в этом Пруст развивает тему мопассановской «Подруги Поля»), а потому особенно навязчиво и неотвратимо. Рассказывая об этих подозрениях своего героя, писатель не только добавляет еще один разоблачительный штрих в картину изображаемого им общества, пронизанного пороками и фальшью, но и правдиво передает переживания болезненно впечатлительного и в общем-то еще чистого юноши, столкнувшегося с первым серьезным любовным чувством.

Вместе с тем переживания Марселя — это очень точно подмеченная писателем ревность опять-таки к призракам, скажем, к смутному, неведомому прошлому Альбертины, ревность не к реальному сопернику (или сопернице, что для юноши особенно непереносимо), а к возможности появления соперника или соперницы, это мучительные страдания не из-за совершившейся измены, а из-за одной ее возможности.

В таком переживании, в таком ощущении чувства любви и чувства ревности в конце концов уже не важно, состоялась ли измена. Не важно даже, любит ли герой свою подругу и жива ли она. Так, в «Беглянке» известие о смерти Альбертины пробуждает в герое не уснувшую давным-давно любовь, а опять-таки ревность, нестерпимое желание узнать, изменяла ли она ему и предавалась ли предосудительным наслаждениям с женщинами. Желание убедиться, увериться в этом столь последовательно и настойчиво, что герой Пруста был бы искренне разочарован, чувствовал бы себя обкраденным, если бы подозрения его оказались напрасными.

Эгоистическое, мазохистское, но конструктивное по-своему чувство ревности заставляет героя не только непрерывно подозревать Альбертину, выслеживать ее, добывать разными путями порочащие ее сведения, но и просто мучить и терзать девушку, ставя над ней изощренные психологические опыты: то он признается ей в любви к ее подружке Андре, то рассказывает о своей мнимой связи с какой-то женщиной, на которой обязан жениться. И все эти небылицы преследуют лишь одну цель — заставить Альбертину проговориться, выдать себя, то есть направлены к тому, чтобы уличить девушку в пороке, которого так страшится и так хочет найти в ней Марсель. Мучительная и мучающая другого ревность как оправдание и единственная реализация любовного чувства заставляет героя превратить Альбертину в пленницу, буквально посадить ее под замок, о чем будет рассказано в следующем томе эпопеи.

Все эти острые переживания героя, бесспорно, подлинны, хотя во многом имеют дело с призраками, с фактами его сознания, а не реальной жизни. Вместе с тем герой подозревает Альбертину в противое-

тественных наклонностях не только потому, что эти подозрения, эти непрерывные и непременные «перебои чувства» наполняют содержанием его сердечную жизнь, но также и потому, что он очень болезненно и живо воспринимает ту моральную деградацию, с которой сталкивается в еще недавно столь его восхищавшем светском обществе (а другого общества герой попросту не знает). Заметим, что описываемый Прустом период был действительно отмечен своеобразной «модой» на противоестественные любовные отношения (о чем с горечью пишет, например, в своих мемуарах Александр Бенуа). У них были свои апологеты, и их (в частности, Андре Жида) возмутил этот роман Пруста. Автор «Содома и Гоморры», напротив, относится к ним резко отрицательно, но видит в них не какое-то случайное отклонение от нормы, а закономерный и многозначительный симптом деградации высшего общества и его культуры.

Тема противоестественных влечений получает в романе и иное, более недвусмысленное, критическое раскрытие. Это связано с образом барона Шарлю, выдвигающегося в книге на первый план. В «Содоме и Гоморре» Пруст делает этого персонажа основным представителем «света», его олицетворением, его уродливой личиной. Писатель наделяет Шарлю отталкивающими противоестественными наклонностями далеко не случайно. Мы помним, с какой настойчивостью писатель стремился проанализировать и понять сложную логику любовного переживания. «Любовь» барона, на первый взгляд, тоже серьезна, знает муки ревности, сомнения и тревоги. Но отвратительные, жалкие, гротескные переживания Шарлю — это антитеза подлинной любви, которую хочет постичь герой. В «свете», как теперь представляется Марселю, иной «любви» и не может быть, поэтому наклонности барона прекрасно вписываются в нравы этого самого «света», который описан теперь не с остраненностью восприятия новичка, а уже изнутри, то есть особенно бескомпромиссно и резко. Тут своеобразная параллель описанному в предыдущем томе первому поцелую героя и Альбертины. Там, как помним, в непосредственной близости лицо девушки предстало совсем иным: вместо очаровательного овала и бархатистости щеки герой увидел отталкивающие сальные поры. Так и здесь — приблизившись к светскому обществу, войдя в него, Марсель обнаружил то, что не предполагал и не стремился найти.

Героя-рассказчика потому так занимает барон, человек, бесспорно, одаренный, что именно в нем он видит средоточие всего отрицательного в «свете», проникнуть в который и понять который он еще совсем недавно так стремился. Шарлю у Пруста не находит, да и не ищет,

применения своим способностям, хотя, казалось бы, ничто этому не мешает (ведь барон происходит не только из старой аристократической, но и очень состоятельной семьи, он получил прекрасное образование и т. п.). Существование его не просто бесполезно и бесцельно. Оно оказывает пагубное, разлагающее влияние на выходцев из других слоев общества, с кем так или иначе сталкивается Шарлю (например, на скрипача Мореля).

Герой пытается найти в бароне хоть какие-то положительные черты, скажем, образованность, тонкий вкус, несомненный ум. И каждый раз убеждается, насколько дурные наклонности Шарлю коверкают этот ум, извращают и опошляют вкус, накладывают неизгладимый отпечаток даже на внешность барона. Этот персонаж не может не вызывать у писателя и у его героя в конечном счете неизменную и резкую антипатию. Пожалуй, в обрисовке барона Пруст позволяет себе особенно часто гротесковый «нажим», вообще-то не очень свойственный его писательской манере. Повадки барона де Шарлю, его отталкивающая внешность, неприятные модуляции голоса, его сословная спесь (например, в блестяще написанной сцене у Вердюренов, где Шарлю явно теряет чувство меры, рассуждая о своих знатных предках) — все это старательно подчеркивается автором и ведет к последовательному разоблачению барона. Но случайно он не приходит к переоценке своих политических позиций (как это делают в романе герцог и герцогиня Германтские, становящиеся дрейфусарами), а в последних частях эпопеи, постаревший и опустившийся, барон запятнает себя антипатриотическими, германофильскими взглядами. Отношение к этому персонажу, его изображение писателем однозначно.

Впрочем, к приемам откровенного шаржа Пруст прибегает не только рассказывая о Шарлю. Сатирические черты присутствуют, скажем, в обрисовке аристократической четы Говожо (Камбремеров), г-жи Сент-Эвэрт, всего кружка Вердюренов. В романе подробно изображены два светских приема: у принцев Германтских — в начале книги и на даче у Вердюренов — в ее второй половине. И оба эти приема воспринимаются героем как некий шутовской хоровод, одинаково мишурный и комичный.

Рисуя различных представителей «света», давая их беглые, но выразительные портреты, Пруст широко прибегает к средствам речевой характеристики. Иногда не внешний вид, описанный подчас довольно скупо, а именно речь персонажа говорит о нем все. Таковы в романе, например, напыщенные генеалогические рассуждения маркиза Говожо, этимологическая галиматья филолога Бришо, отрывистые,

как бы лающие выкрики светского врача Котара, жеманные и пошлые тирады г-жи Вердюрен. Есть здесь, конечно, и исключения. Так, интеллигентна и умна речь Свана, непринужденна и искренна — Сен-Лу, изысканно вежлива и деликатна — герцогини Германтской. Но в этой книге утрачивает свои прельстительные черты и она, прекрасная Ориана, которой Пруст, видимо, недаром дал имя героини одного очень старого, очень возвышенного романа — знаменитого «Амадиса Галльского», написанного еще в XV столетии. И она оказывается во власти светской суеты, пустого тщеславия и снобизма.

И вот что примечательно. Вспомним, что в первых томах эпопеи для мальчика Марселя существовало две «стороны», два «направления» — Свана и Германтов. Одна «сторона» была олицетворением буржуазного полусвета, где вращалась куртизанка Одетта де Креси и царили парвеню Вердюрены. Другая «сторона» была подлинным «светом», средоточием аристократической и интеллектуальной изысканности. Эти две «стороны» казались несоединимыми, два «направления» вели в разные стороны. Сван был связующей аркой между этими двумя мирами. Он мог пообедать с принцем Уэльским или графом Парижским, а затем поехать на вечер к Вердюренам, чтобы встретить там Одетту. Но это были как бы два разных Свана, и соединения двух миров не происходило. По крайней мере в восприятии героя-рассказчика. В нашем романе — иначе, и в этом смысле «Содом и Гоморра» оказывается поворотным произведением. В самом деле, теперь у Вердюренов начинает бывать аристократическая чета Говожо, а барон де Шарлю становится одним из самых верных членов «ядрышка». Это необратимое сращение буржуазии с аристократией будет затем, в следующих томах эпопеи, закреплено браками овдовевшей г-жи Вердюрен с принцем Германтским и Жильберты (то есть дочери Свана и Одетты) с Сен-Лу. Что же, Пруст указывает здесь на какие-то существенные перемены в обществе, в его структуре? Видимо, нет. Общество остается прежним. Лишь меняется взгляд на него героя. Взгляд этот становится более пронизательным, чем раньше, в большей степени лишенным предвзятых шор и розовых иллюзий. И вот под этим пронизательным аналитическим взглядом мир Вердюренов и мир Германтов оказываются поразительно похожими. Герой находит в обоих сходные тщеславие, духовную пустоту, в конечном счете — иллюзорность. Они — тоже призраки, когда-то манившие Марселя.

Мы уже говорили, что в воспитание чувств героя органически входит утрата им былых иллюзий. Это не только разочарование в аристократии, конечно, это утрата веры в любовь и многое другое. Но раз-

венчанию аристократии принадлежит здесь, бесспорно, первое место. Между прочим, показательно, что в этом романе Пруст особенно часто вспоминает Бальзака, такие его книги, как «Блеск и нищета куртизанок», «Тайны княгини де Кадиньян», «Утраченные иллюзии». Думается, это была бессознательная переключка с писателем, который почти за сто лет до Пруста тоже изобразил неуклонное измельчание аристократии, ее неизбежное слияние с буржуазией.

Моральной коррупции, душевной ржавчине подвержены в романе не только представители «света». Разлагающее воздействие последних испытывают на себе и те выходцы из низов, кто так или иначе соприкасается с верхушкой общества. Это — его «обслуживающий персонал», все эти метрдотели, лифтеры, официанты, шоферы и т. д., чьи беглые, но запоминающиеся портреты разбросал Пруст по страницам своей книги. И не случайно, что прежде всего среди людей этого сорта находят своих «клиентов» Шарлю и ему подобные.

Мнимому очарованию «света» Пруст противопоставляет в романе иные ценности.

Это, например, чистые и искренние отношения между людьми. Такова дружба героя с Сен-Лу, его уважение к неизлечимо больному Свану. Таковы и взаимоотношения в семье Марселя. К одним из наиболее сильных страниц романа относятся описания острейших переживаний героя из-за смерти бабушки, его нежелание примириться с этой утратой и необоримая потребность вести с ней нескончаемый мысленный диалог. И в этом нет никакого мистицизма, это столь понятное, такое человеческое движение души. Облик бабушки постоянно возникает в книге, на многое герой начинает смотреть ее глазами и не устает вспоминать счастливейшие события, впечатления, ощущения, которые были связаны когда-то с ней. А как скупое, но как проникновенно и правдиво изображена тихая скорбь матери Марселя, которая порой начинает напоминать ему бабушку, словно она приняла в наследство, вобрала в себя многие бабушкины черты.

Этот роман Пруста в значительно большей степени, чем предыдущие, овеян тихой грустью расставания с прошлым. Уже умерла бабушка, умирает Сван, скоро наступит черед писателя Бергота. Все дорогие для героя люди. Уходит в прошлое детство, милое Комбре, тетушка Леония, цветущий куст боярышника, хлопающая калитка за уходящим Сваном, прогулки по Елисейским полям, маленькая Жильберта, катящая по дорожке парка цветной обруч. Это — прощание с уютным, надежным, чуть-чуть комичным, но здоровым миром детства. Отсюда поиски повторения старого впечатления, ощущения, переживания. Но та-

кого повторения не получается никогда. И на протяжении всей книги мы видим, как герой неизменно сталкивается не только с необратимым изменением внешнего мира, но и с изменением своего собственного восприятия и поэтому не может добиться желаемого. Внешний мир в восприятии героя текуч и изменчив, так как изменчиво само наше отношение к нему. В этой книге эпопеи Пруста в большей степени, чем в его более ранних книгах, передано ощущение неповторимости прошлого, его отъединенности от настоящего. Пруст написал свои «Поиски утраченного времени» от первого лица, и это заставило его книги неизбежно принять форму романа-мемуаров. Но в «Содоме и Гоморре» временная дистанция уже не та, что в первых частях эпопеи. Тут перед нами все более четко выявляются три временных пласта. Центральный — это время описываемых событий. Его удаленность от времени рассказывания (то есть последнего пласта) теперь значительно меньше, чем было раньше, в то время как значительно отодвинуты в прошлое воспоминания о детстве (первый временной пласт). К тому же такие воспоминания кратковременны и мимолетны (хотя и часты) и не разрывают фабульной ткани, как это случалось раньше. Иногда полагают, что развитие сюжета прустовских книг хаотично и подчиняется лишь прихотливой логике ассоциативных связей. В «Содоме и Гоморре» этого нет; здесь движение сюжета последовательно и однолинейно. Апелляции же к прошлому — к былым событиям и былым ощущениям — лишь придают стереоскопичность описываемому весьма реальному вещному миру, реальному как в своих деталях, в мелких подробностях, так и в общей картине действительности, картине той завершающейся *belle époque* («прекрасной эпохи»), эфемерное благополучие которой вскоре будет сметено ураганом Первой мировой войны. (Между прочим, примет времени, исторического времени, в романе немного: это все еще тянущееся «дело Дрейфуса», «русские сезоны» Дягилева — вот, пожалуй, и все. Историческая действительность в этой книге Пруста заметно отодвинута на задний план как раскрытием любовных переживаний героя, так и переплетающимся с ним критическим изображением «света».)

Этот изменчивый мир вещей и предметов оказывается в восприятии героя книги относительно надежным и стабильным. Вид из окна Бальбекского отеля, выщербленные плиты пола, привычные деревья перед окном — все это рождает в душе Марселя острые, мучительные, но и сладостные воспоминания о прошлом, а также внушает ему умиротворяющее чувство укорененности, преемственности, постоянства.

Дает это чувство и искусство. Тема искусства занимает в этой книге писателя, быть может, несколько меньше места, чем это было, скажем,

в романе «Под сенью девушек в цвету» или будет в «Обретенном времени». (Видимо, не случайно созданные фантазией писателя образы актрисы Берма, композитора Вентейля, литератора Бергота, художника Эльстира не часто встречаются на страницах романа.) Но и в «Содоме и Гоморре» обращение к большому искусству, например к музыке Шопена, Вагнера, Франка, Дебюсси или к незатейливой архитектуре средневековых сельских церквей, оказывается для героя радостным и живительным. Каждое такое обращение — это прорыв в подлинный мир, необъятный и прекрасный, из душного светского «мирка».

Такой же отдушиной становится для героя и многообразный и изменчивый мир природы. В конце концов, искусство и природа выступают в книге как нечто единое, нерасторжимое. Действительно, кем созданы эти неповторимо прекрасные стены деревенской церкви, ихлестанные ветрами, изъеденные сыростью, облепленные плющом, — гением зодчего или самой природой? Как символ слияния художнического мастерства и «мастерства» природы описан в романе — в сцене приема у Германтов — фонтан Гюбера Робера.

Писатель сознательно противопоставляет живой и подлинный мир природы фальшивому и нездоровому «свету». Вот на вечере у Вердюренов вдруг приоткрывается балконная дверь, и члены «ядрышка» ежятся от вечерней свежести. «Зато я, — признается рассказчик, — с упоением вдыхал благоухание ветра, дувшего в непритворенную дверь». А вот сцена также у Вердюренов, после сытного ужина. Маркиз де Говожо пускается в глупейшие рассуждения о своем фамильном гербе; рядом играют в карты доктор Котар и скрипач Морель, выкрикивая названия мастей; посапывает во сне разморенная едой г-жа Котар. Герой же — не с ними. Он присутствует на вечере, но как бы не участвует в нем. Он смотрит спектакль — занимательный и гротескный. Но куда более интересно и прекрасно то, что открывается ему за стенами этого душного и пошлого салона. «Я не мог удержать восторженный вскрик при виде луны, повисшей, словно оранжевый фонарь, над дубовым шатром, начинавшимся у самого замка», — вспоминает Марсель. И таких зарисовок природы, ощущений, переживаний природы — множество в книге.

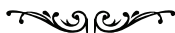
Пруст выступает в этом романе как замечательный мастер пейзажа. Его описания Бальбека и окрестностей, при всей придуманности этих пляжей, скал, маленьких приморских селений, очень точно и поэтично воспроизводят облик западного побережья Нормандии. Пруст фиксирует природу в разное время дня, при разной погоде, разном освещении и т. п. Он возвращается к описанию одних и тех же мест

подобно тому, как Клод Моне неоднократно возвращался к «портрету» Руанского собора, желая передать его изменчивую, непрерывно обновляющуюся красоту. Именно в своих пейзажах (а их много в книге, и писатель не боится множить и разнообразить их) Пруст достигает безупречной четкости прозаического ритма, изысканной музыкальности фразы, импрессионистической точности эпитетов, необыкновенной прозрачности и легкости всего образного строя своего текста.

И сам писатель, и его герой нежно и трепетно любят и остро чувствуют природу; недаром в одном месте рассказчик признается, что он совершал путешествия из Бальбека в имение Вердюренов лишь ради самого этого путешествия — чтобы снова и снова увидеть полюбившиеся ему приморские пейзажи, хотя нередко они открывались ему за окном вагона лишь на какое-то мгновение.

Пруст и его герой ценят в природе не только неповторимую, вечно меняющуюся красоту. Природа и для писателя, и для его персонажа — олицетворение здорового начала, надежный приют в этом порочном и фальшивом мире. В нем, этом мире, одна природа и все, что так или иначе связано с ней, в том числе и как бы вырастающее из нее настоящее большое искусство, оказывается подлинным, оказывается средоточием вечных ценностей. Она волнует, трогает до слез, успокаивает и примиряет. Вот герой вновь приезжает в Бальбек, где ему щемяще тоскливо без умершей бабушки и неуютно и трудно с чужой, непонятной Альбертиной. Но тут взгляд его падает на окрестные поля, и он замирает от восторга: «...насколько хватал глаз, яблони, одетые с неслыханной роскошью, были все в цвету; ноги у них вязли в грязи, а сами они вырядились в бальные платья и не принимали никаких мер предосторожности, чтобы не запачкать изумительный, от века не виданный розовый шелк, сверкавший на солнце; морская даль служила яблоням как бы задним планом, точно на японских гравюрах; когда я поднимал глаза, чтобы посмотреть на небо, проглядывавшее сквозь яблоневый цвет своей яркой — до боли в глазах — синевой, яблоневый цвет словно раздвигался, чтобы показать мне глубину этого рая. Под синью неба от слабого, но холодного ветра чуть заметно колыхались розовеющие соцветия. На ветви слетали синицы, с независимым видом перепрыгивали с цветка на цветок, и, глядя на них, можно было подумать, что вся эта живая красота искусственно создана каким-нибудь любителем экзотики и причудливого сочетания красок. Однако она трогала до слез, потому что, каких бы эффектов утонченного искусства она ни достигала, чувствовалось, что это красота естественная, что яблони стоят в чистом поле, точно крестьяне на одной из дорог Франции».

ЦИКЛ АЛЬБЕРТИНЫ



Когда в ноябре 1913 года вышел из печати первый том лирической эпопеи Пруста «В поисках утраченного времени», роман «По направлению к Свану», мотив «девушек в цвету» был уже в достаточной степени продуман и разработан писателем. Результаты этих напряженных творческих поисков отразились в богатейшем рукописном наследии Пруста, которое в настоящее время хорошо изучено¹. Публикации последних лет, проясняющие творческую историю эпопеи, позволяют проследить зарождение мотива «девушек в цвету», этапы его многолетней отделки и наполнения тем глубоким смыслом, каким этот мотив оказался в конце концов наделен.

Близкий друг писателя, Марсель Плантавинь, несколько самонадеянно приписывал себе изобретение этого мотива². Думается, описание стайки девушек на берегу моря, столь органически вписывающейся в окружающий пейзаж, не надо было писателю подсказывать. Мотив «девушек в цвету» постоянно возникает на протяжении всей эпопеи и с особой ностальгической силой звучит в завершающей книге — «Обретенном времени». Первоначально, в пору издания романа «По направлению к Свану», «девушки в цвету» и должны были появиться в последней книге: испробовав оба «направления», познакомившись с обеими «сторонами» — Свана и Германтов, — герой-рассказчик должен был попасть на какое-то время «под сень» девушек, что оборачивалось для него в конечном счете препятствием на пути к Искусству.

Если путь по направлению к Свану вел героя в известной мере в мир природы — цветущего боярышника, поросших кувшинками тихих заводей Вивоны, мелькающих среди спокойных полей непритя-

¹ За любезное содействие в ознакомлении с новейшими публикациями, посвященными Марселю Прусту, считаю своим приятным долгом выразить искреннюю признательность господину Клеменсу Эллеру, директору Дома Наук о Человеке (Париж).

² См.: *Plantevignes M. Avec Marcel Proust. Paris, 1966. P. 300—305.*

зательных деревенских церквушек, увитых плющом, — то дорога к девушкам недаром пролегла по морскому берегу: восприятие «девушек в цвету» перекликается с ощущением текучести, неустойчивости, изменчивости морских волн, зеленовато-синих, искрящихся, мерцающих, как глаза девушек, и бессмертного шума прибоя. Эти девушки в цвету, словно наяды, резвятся на прибрежном песке, шумной стайкой внезапно появляются на пляже и так же быстро исчезают. Эти девушки-цветы подобны заколдованным персонажам вагнеровского «Парсифаля», которых волшебник Клингсор посылает, дабы заполнить рыцаря-героя; полные необузданных любовных страстей, эти «дочери огня» словно сошли со страниц Жерара де Нерваля (которого так любил Пруст), и одновременно мягкостью полутонов, пленительной симфонией голубого, серого, розового они заставляют вспомнить изысканные полотна Уистлера. Тема «девушек в цвету» переплетается, сливается с темой природы и темой искусства. Но слияние это мимолетно, неуловимо, ускользающе. «Чарующие сочетания девушки с берегом моря, — напишет позже Пруст, — с заплетенными косами церковной статуи, с гравюрой, со всем, из-за чего мы любим в девушке, как только она появляется, прелестную картину, — эти сочетания не очень устойчивы»¹.

Пруст снова и снова, без усталости возвращается в своих рабочих тетрадах к теме «девушек», в том числе в связи с темой моря и темой искусства, что теперь уже не мешает, а помогает герою познать последнее. Вот почему в тех же тетрадах появляются заметки, посвященные художнику Эльстиру, а знакомство героя с Альбертиной происходит как раз в его мастерской.

Появление стайки девушек должно пробудить в герое первую чисто мужскую чувственность — после еще полудетского увлечения Жильбертой Сван. Возникающее в его душе волнение смутно, лишено на первых порах каких бы то ни было конкретных устремлений и тем не менее остро и сильно. Это столь понятная тяга юноши ко всему женственному, юному, расцветающему, омытому неярким солнцем Нормандии и морскими волнами. Но это тяга и к чисто женскому началу. Так к герою приходит первая подлинная любовь, которая оказывается гигантской неудачей. Мотив взаимоотношений с девушками, любви к одной из них связан с пессимистической мыслью Пруста о невозможности взаимного влечения, разделенной любви, о непреодолимом одиночестве человека — прежде всего в сфере сердечных отношений. Эта изначальная психологическая установка «порождала

¹ Пруст М. У Германтов. М.: Худож. лит., 1980. С. 357.

навязчивую мысль о том, что раз я люблю, то не могу быть любимым, и что женщина может ко мне привязаться только из выгоды»¹. Это размышление героя получит дальнейшее развитие в эпопее и станет лейтмотивом взаимоотношений Марселя с Альбертиной.

Через это мучительнейшее самопознание — в любви — проходит в романе еще совсем незрелый мужчина. Это его первое подлинное любовное чувство, первый соответствующий опыт. Можно подумать, что переживания Марселя слишком изломаны, что их характеризует не глубина, а утонченность. Но такое возможно при известной душевной незрелости: это своеобразная игра, нескончаемый эксперимент, когда путем проб и ошибок человек постигает и себя и других.

Впрочем, нельзя не отметить, что первоначально Пруст колебался: в какой-то момент работы над эпопеей под сень «девушек в цвету» он хотел отправить Свана, тем самым показывая, что по-юношески очаровываться можно в любом возрасте и с любым опытом за плечами (что и случилось со Сваном в пору его тяжелого увлечения Одеттой). Но вскоре писатель переадресовывает увлечение девушками. Отныне это удел героя-рассказчика. И поэтому связанные с ними эпизоды резко передвигаются ближе к началу повествования, во второй том эпопеи, в роман «Под сенью девушек в цвету». В описанной в первом томе мучительной любви Свана к Одетте герою не все еще было попятно, многое казалось странным, нелогичным, преувеличенным. Теперь он переживает сильное любовное чувство сам, сам его тщательно анализирует и переживает его, пожалуй, совсем по-другому, не как Сван, стараясь довести свой анализ до конца и этим чувство не только понять, но и преодолеть.

Перенесение этого мотива во второй том эпопеи имело глубокий смысл. Менялась не только внешняя сюжетная структура повествования, хотя и это изменение было весьма существенным. Тема взаимоотношений с девушками, а затем тема любви к одной из них оборачивалась решением кардинальных проблем человеческих взаимосвязей. В данном случае в столь тонкой и одновременно столь всеобъемлющей сфере, как любовь. Через познание любви, себя в любви и своего партнера по любовному чувству герой шел к познанию общества, природы, искусства, жизни. Вот почему «цикл Альбертины» постепенно занял не просто центральное, но важнейшее место в эпопее Пруста.

Вот почему в черновых рукописях писателя сохранилось так много набросков, связанных с Альбертиной и ее «стайкой».

¹ Пруст М. Содом и Гоморра. М.: Худож. лит., 1987. С. 529.

В рабочих тетрадях, относящихся к первой половине 1909 года, контуры «девушек в цвету» еще весьма приблизительны. Еще нет их индивидуализированных портретов. Это не столько изображение самих девушек, сколько впечатления от них: это яркие цветные пятна на фоне морского пейзажа. Но постепенно краски начинают сгущаться, а наброски девушек обретать четкие контуры. В стайке появляется свой лидер (в конце концов им станет подруга Альбертины Андре) и основной центр притяжения для героя. Пруст как бы примеряет к ней имя (сначала просто Испанка, потом Анна, Мария, наконец, Альбертина), фамилию (Букето, Букто, Симоне), внешний облик. Он колеблется, пробует, ищет. «Четвертая из девушек была брюнеткой, — читаем мы в одном из набросков, — но она отличалась от первой, в ней было что-то от смуглой испанки; черты лица у нее были правильные, замечательные глаза; была в ней какая-то сила, веселость, ум, живость и всеобъемлющая мягкость; соскочив с лошади, она готова была снова тут же сесть в седло, она появлялась на какое-то мгновение, в просвете своей спортивной жизни, и это выделяло ее в моих глазах из всех смертных, но одновременно заставляло меня чувствовать, что весь мой облик, посмотри она на меня, вызвал бы у нее презрение»¹. Сначала герой и автор колеблются между этой спортивной брюнеткой и голубоглазой блондинкой, напоминающей пансионерку из католического монастыря. Но от тетради к тетради, от наброска к наброску облик будущей Альбертины все более уточняется и конкретизируется.

Как всегда у Пруста, у этого его персонажа множество прототипов. Не без основания полагают, что в облике Альбертины совместились черты Мэри Нордлингер, молодой англичанки, занимавшейся немного живописью и обожавшей кататься на велосипеде, а также актрисы Луизы де Морнан, возлюбленной одного из друзей писателя. С той и другой Пруст много встречался в первые годы века; Мэри помогала ему в его занятиях Рёскиным, Луиза внушила писателю довольно сильное чувство. По крайней мере так она полагала, когда вспоминала в 1928 году: «Между нами возникло нечто вроде любовной дружбы, где не было ничего ни от банального флирта, ни от открытой связи; со стороны Пруста это было очень сильное увлечение, в котором проглядывали, конечно, нескрываемые желания, с моей же стороны это была склонность более чем товарищеская, глубоко затронувшая тогда мое

¹ Proust M. *La recherche du temps perdu* / Edition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié. T. II. Paris, 1988. P. 937.

сердце»¹. К этому, видимо, приложились воспоминания о юношеском увлечении Пруста Марией Финали, с которой он встречался еще будучи лицеистом, а также целый ряд других впечатлений и личных переживаний писателя (вплоть до сложных отношений с его секретарем Альфредом Агостинелли). Но в облике Альбертины, в ее характере, в ее взаимоотношениях с героем нет ничего от примет каких-то реальных знакомых писателя. Образ Альбертины не только не скомпонован из отдельных черточек Мэри или Луизы, но целиком задуман, продуман, выдуман Прустом, являясь плодом его творческой фантазии.

К 1913 году место Альбертины в структуре романа было окончательно определено, были намечены отдельные связанные с девушкой эпизоды. Так, в первой половине 1913 года Пруст записывает в одной из рабочих тетрадей: «Девушки. Я знакомлюсь с ними благодаря художнику. Я влюбляюсь в Альбертину. Смогу ли я увидеться с вами в Париже? Не так-то это просто. Андре очень мила. Игра в веревочку. Надежда. Разочарование. Сцена в постели. Окончательное разочарование. Намерение вернуться к Андре. Воспользоваться ее податливостью, чтобы подействовать на Альбертину. Отказ от Андре. Париж. Госпожа де Германт. Визит к госпоже де Вильпаризи. М. не знает, кто это. Мадмуазель Альбертина. Смерть бабушки. Монтаржи и госпожа де Силарья. Визит Альбертины, она меня щечочет. Лесной остров. Вечер у госпожи де Вильпаризи. Круг Германтов. Я веду жизнь больного. Приглашение к принцессе Германтской. Я решаю в этот вечер подать знак Альбертине. Я отправляюсь в Бальбек, ибо всех там знаю. Я обращаю внимание на поведение Альбертины и Андре. Танцуют, прижавшись грудью»². Как видим, здесь уже перечислены эпизоды, которые войдут в романы «Под сенью девушек в цвету», «У Германтов», «Содом и Гоморра» (Сен-Лу носит здесь еще имя Монтаржи, а г-жа Стермарья — г-жи Силарья). Нет здесь еще мотива перебоев чувства и пленения девушки, но это, как сейчас увидим, уже очень давно обдумывалось Прустом.

Однако тема Альбертины, ее место в эпопее было окончательно определено лишь к 1915 году. В большом письме к своей приятельнице Марии Шайкевич (ноябрь 1915 года) Пруст пересказывает основное содержание очередных книг — он не называет их, да и не знает еще сам их названий. И здесь уже есть сильное увлечение Альбертиной, полубеспричинная ревность, решение жениться на ней, жизнь с ней

¹ Цит. по кн.: *Painter G.-D. Marcel Proust: Les années de maturité. Paris, 1966. P. 23.*

² *Proust M. A la recherche du temps perdu. T. II. P. 928.*

вдвоем, когда девушка становится фактической пленницей героя, усталость от этой связи, желание расстаться, бегство Альбертины, ее поиски и т. д.

Но еще в 1908 году, то есть тогда, когда писатель лишь начинал обдумывать основные контуры своего творения, он вносит в записную книжку следующий текст: «Во 2-й части романа девушка разорится, я буду ее содержать, но без попыток обладать ею из-за неспособности к счастью»¹. И снова, в той же записной книжке: «Во второй части девушка разорится, будет у меня на содержании, но я не буду наслаждаться ею (как мадмуазель Жорж и американец, Луиджа и Сальнов) из-за неспособности быть любимым»². Итак, мотив девушки-пленницы и мотив невозможности любви относятся едва ли не к изначальным. Но тогда Пруст не знал еще, как воплотить это в конкретное повествование.

Итак, Альбертина впервые появляется на страницах романа «Под сенью девушек в цвету»; мы снова встречаемся с нею в романе «У Германтов», но здесь она не играет значительной роли. Она посещает героя, и у них постепенно устанавливаются те отношения, которым будут затем посвящены три следующие части эпопеи. Это и есть собственно «цикл Альбертины». Он получает многозначительное (но совсем не многозначное) название — «Содом и Гоморра» («Пленница» и «Беглянка» — лишь подзаголовки). В этом цикле взаимоотношения с Альбертиной, столь выдвинутые отныне на первый план, становятся, однако, сопутствующим, да и во многом ключевым, «разрешающим» мотивом в познании героем светского общества, разочарования в нем, а также познания им самого себя и как бы находящегося в нем самом — но и вне его — мира искусства и мира природы, столь тесно связанных между собой. Далеко не случайно вместе с Альбертиной появляются в эпопее Пруста такие заметные персонажи, как художник Эльстир, как барон Шарлю, и такой важный мотив, как побережье Нормандии с ее скалами, пляжами, морскими далями и незатейливой архитектурой.

Уже в романе «У Германтов» брошен взгляд в будущую трилогию: «После долгой совместной жизни, — размышляет герой, — я видел в Альбертине самую обыкновенную женщину, но достаточно было ей начать встречаться с мужчиной, которого она, быть может, полюбила в Бальбеке, — и я вновь воплощал в ней, сплавливал с нею прибой и берег моря. Но только повторные эти сочетания уже не пленяют на-

¹ Cahiers Marcel Proust. 8. Le Carnet de 1908. Paris, 1976. P. 49.

² Ibid. P. 50.

шего взора и зловещей болью отзываются в нашем сердце»¹. Это, однако, была лишь прелюдия к тому воспитанию чувств героя, напряженная картина которого столь глубоко и многообразно развернута в собственно «цикле Альбертины».

Это мучительное воспитание, как и взаимоотношения с девушкой, проходят несколько этапов. В «Содоме и Гоморре» перед читателем открывался гигантский всплеск любовного чувства, его болезненные перебои, страдания и терзания, повинен в которых очень часто оказывался сам герой — его подозрительность и ревность. Только лишь любовь трудная, во многом несчастливая, с точки зрения писателя, заслуживала внимания, представляла какой-то интерес, была достойна ею же причиняемых страданий. Поэтому-то герой создает в своем сознании в достаточной степени воображаемый, условный образ возлюбленной: «Моя судьба, — признается он, — гоняться за призраками, за существами, большинство которых существует только в моем воображении». Отсюда — то переживание жизни, переживание чувства, которым наполнен роман.

В следующей книге эпопеи, в романе «Пленница», перед нами не столько герой страдающий, сколько анализирующий. И в «Содоме и Гоморре» он не был чужд анализу психологии и себя самого, и своей возлюбленной. Он и там ставил психологические опыты, то намекая Альбертине на свою увлеченность Андре, то признаваясь ей, что давно и сильно любит другую женщину. В «Содоме и Гоморре», впрочем, это были эксперименты мимолетные, занимавшие, конечно, сознание героя, но ставившиеся им от случая к случаю и не менявшие существенным образом хода повествования. Фабулы книги они не затрагивали. В «Пленнице» — все совсем иначе. Весь роман — это чистый эксперимент. Пруст ставит здесь даже двойной эксперимент. Как рассказчик, он берется наполнить целый том фактически ничем — однообразными подозрениями героя, его навязчивой ревностью, когда предмет ревности, в общем, не дает для этого конкретных поводов. Как он справился с этим экспериментом, мы скажем ниже. Но Пруст в этой книге производит и другой опыт: он заставляет героя-рассказчика буквально заточить возлюбленную в четырех стенах своей парижской квартиры, да и самому решиться на затворничество. Ведь пленником в книге оказывается не одна Альбертина. В точно такой же плен попадает и Марсель. Для него это, бесспорно, плен добровольный, им регламентируемый и не такой абсолютный, как для девушки. И все же это тоже неволя, связанность, затворничество. Для

¹ Пруст М. У Германтов. М.: Худож. лит., 1980. С. 357.

Альбертины же это буквальный плен — невозможность в полной мере распоряжаться собой, ходить куда и когда заблагорассудится, встречаться с кем угодно. Для героя — это плен во многом психологический и эмоциональный: Марсель настолько сосредоточен на своей любви и продиктованных ею недоверии, сомнениях, ревности, что это отнимает у него возможность интересоваться чем-либо иным, кроме Альбертины. Не приходится удивляться, что оба этим глубоко тягостятся, хотя не признаются в этом друг другу. Как полагает Пруст, любовь не только тяжелая болезнь, но и столь же мучительная неволя.

Полного отшельничества, конечно, не получается. Но стоит отметить: здесь рядом с героем нет ни матери, ни близких друзей — Сен-Лу и Блока (последний эпизодически появляется в черновых рукописях, но связанные с ним сцены были старательно вычеркнуты Прустом). Можно предположить (как это делает Жан-Ив Тадьё¹), что Альбертина заменяет герою не только других женщин, которых он когда-то любил (и Жильберту, конечно, в первую очередь), но даже мать. Это не совсем так. Такое было бы возможно лишь при всеобъемлющей, всепоглощающей любви героя к девушке, но такой любви нет и в помине. Уединение героя нарочито искусственно, это часть сознательно поставленного опыта; это помогает ему не отвлекаться, с холодным рассудком анализировать себя, свое чувство, но в еще большей мере — чувства девушки и вообще Альбертину как таковую. Если «Содом и Гоморра» во многом была книгой о любви и ревности, то «Пленница» — это роман о предмете любви и о неизбежности разрыва.

Оказавшись с Альбертиной с глазу на глаз в его парижской квартире (где лишь служанка Франсуаза разделяет их одиночество), герой внимательно присматривается к девушке, стремится понять ее, проникнуть в ее сокровенные мысли. Но делается это совсем не из-за любви. Любовь почти угасла, и общество узницы даже тяготит Марселя. Для него ясно с самого начала, что разрыв неизбежен: и потому, что острота любви прошла, и потому, что молодой человек никогда не интересовался девушкой как таковой, и потому, что в его концепции любви всякая связь неминуемо придет к разрыву. Вот только произойти это может очень нескоро, после долгих недель взаимных терзаний или взаимного равнодушия.

В самом начале их связи у Марселя сложилось такое представление об Альбертине, которое было очень далеко от реальности. То она казалась ему мягкой и искренней, доверчивой и послушной, то порочной и

¹ См.: Tadié J.-Y. Proust et le roman: Essai sur les formes et techniques du roman dans *A la recherche du temps perdu*. Paris, 1971. P. 223.

лживой. Живя с ней в Париже, герой все более убеждается в ее врожденной неискренности. Первое ее побуждение, еще без участия разума, — это солгать. И делает она это артистически, вдохновенно и, если угодно, даже бескорыстно, даже в чем-то во вред себе. И на первых порах эта ложь не отталкивает, не возмущает; даже напротив, в ней есть что-то таинственно-притягательное, какая-то загадочность, какие-то смутные посулы и едва уловимые обещания. И при этом возлюбленная не скрывает еще своего прошлого. Наоборот, она как бы кичится им, этим прошлым, подсознательно понимая, что этим она притягивает и очаровывает. «В течение первого периода, — отмечает писатель, — женщина почти свободно, с небольшими смягчениями говорит о том, как она любит удовольствия, о своих прежних любовных похождениях, обо всем, что она будет с пеной у рта отрицать в разговоре с тем же самым мужчиной, в котором она почувствовала ревнивца». А так как ревнивцем, в той или иной мере, оказывается каждый мужчина, то каждому мужчине возлюбленная в конце концов начинает лгать. Эти наблюдения рассказчика относятся, конечно, к конкретной девушке, к Альбертине Симоне, то ли любовнице, то ли невесте героя, живущей в его доме непонятно на каких правах (что так возмущает Франсуазу). Но, верный своим творческим принципам, из анализа характера и поведения конкретной девушки Пруст стремится делать обобщающие выводы — в духе нравственных афоризмов и максимум столь любимых им Ларошфуко, Лабрюйера, Сен-Симона и других писателей-моралистов XVII—XVIII веков. Следует отметить, вслед за Ан Анри¹, что в этой книге Пруста становится заметно больше обобщающих формулировок, четко продуманных и стилистически отточенных. Особенно это относится к тщательно анализируемому писателем чувству ревности, которое и теперь продолжает занимать его, хотя, казалось бы, уже все здесь сказано в предыдущем томе. Возможно, Пруст использует заготовки из своих рабочих тетрадей разных лет, перерабатывая их, добиваясь афористической лапидарности и блеска².

¹ См.: *Henry A. Proust*. Paris, 1986. P. 260.

² Вот лишь некоторые из таких формулировок: «Ревность — болезнь переменяющаяся; источник ее прихотлив, властен, всегда один и тот же у одного больного, иногда совершенно иной у другого»; «Нет ревности без отклонений. Один предпочитает, чтобы его обманули, лишь бы об этом довели до его сведения; другой предпочитает, чтобы от него скрывали обман»; «Зачастую ревность есть не что иное, как потребность быть деспотом в сердечных делах»; «Ревность — это жажда знания, благодаря которой мы в самых разных местах получаем всевозможные сведения, но только не то, которого добиваемся»; «Ревность — это еще и демон, которого нельзя заклясть, который возникает все

Но все эти рассуждения, подчас глубокие и верные, порой же нарочито парадоксальные, во многом повторяют то, о чем уже говорилось ранее. Вложенные в уста героя-рассказчика, они звучат теперь несколько иначе, чем в «Содоме и Гоморре». Ныне чувство ревности, мучительное, эгоистическое и мазохистское, утрачивает свое созидательное, конструктивное начало. Оно и раньше не только порождало, обостряло, подхлестывало чувство любви, но и подтачивало, исподволь разрушало его. Здесь, в «Пленнице», перед нами результаты этой деятельности: уже нет и речи ни о нежности, ни о каком-то сродстве душ, взаимопонимании и взаимоощущении, о духовной близости и о со-переживании внешних и внутренних коллизий жизни, о со-страдании (в старинном значении этого слова) как высочайшей степени слиянности двух любящих существ. Вместо этого герой обуреваем даже не ревностью, не подозрениями и сомнениями, приводившими раньше к болезненным страданиям, а просто каким-то любопытством и спортивным азартом: он непременно хочет поймать Альбертину на противоречиях, на лжи, запутать ее, заманить в психологическую ловушку. То есть и здесь герой лепит воображаемый образ девушки, по сути дела борется со сконструированным его фантазией фантомом.

Исповедальная беспощадность самоанализа сменяется в этой книге аналитической остраненностью, когда в мыслях героя все время присутствует налет ретроспекции, изучения того, что было и прошло, чему нет и не может быть возврата. Этому, казалось бы, противостоит сюжетное развертывание романа, но направление повествования и направление эволюции чувства часто не совпадают. И вот тогда обнаруживается, что поставленный героем опыт неудачен: сидит ли Альбертина взаперти в Париже, разъезжает ли с подружками на велосипеде по окрестностям Бальбека, сомнения и тревоги одинаково если и не терзают, то занимают героя, ибо все это призраки, старательно создаваемые его сознанием.

И вот получается, что любить можно лишь призрак, возникший в нашем воображении, обозначенный какими-то чертами, свойствами, признаками. Открывая их в возлюбленной или обнаруживая их вопиющее отсутствие, можно попытаться возродить былую любовь, которая готова совсем угаснуть. Поэтому прустовский герой продолжает наделять возлюбленную воображаемыми достоинствами и недостат-

время, под всевозможными личинами»; «Дело в том, что ревность — не единое целое, ей свойственны перемежающиеся локализации, то ли потому, что она является мучительным продолжением тревоги... то ли из-за скудости нашей мысли, которая осознает лишь то, что она ясно себе представляет».

ками и следом за этим принимается искать их в живущей в его доме девушке, покладистой, всегда на все согласной, обычно молчаливо терпящей его капризы и его подозрения.

Итак, как и в «Содоме и Гоморре», в «Пленнице» большое внимание уделено чувству ревности, которая, конечно, продолжает оставаться оборотной стороной любви, порождаться ею и порождать любовь. Но теперь, в этом романе, дана психологически выверенная и тонкая картина умирания любви. Пруст со свойственным ему душевным пессимизмом уверен в роковой неизбежности последнего. Интерес к Альбертине уже позади, герою нечего теперь в ней открывать; ее занятия, ее интересы его уже совершенно не занимают. Да, в душе каждого мужчины живет профессор Хиггинс, который хочет не только переформировать, перестроить возлюбленную по его собственным меркам, но — что существеннее — подчинить ее себе, лишить индивидуальности, ее изначальных черт. «Мы скульпторы, — пишет Пруст. — Мы стремимся вылепить из женщины статую, совершенно не похожую на женщину, какой она перед нами предстала». Но так было в какой-то мере раньше. В черновых набросках к роману сама Альбертина признается, что находится под большим интеллектуальным влиянием Марсея, что явно изменилась после встречи с ним. Но показательно, что Пруст эти признания героини из основного текста книги в основном исключил. Они ему были уже не нужны. Не нужны, так как в «Пленнице» возникает новый мотив — полной отчужденности, растущей взаимной враждебности, когда становится уж совсем непонятно, зачем они живут вместе и мучат друг друга или сносят эти мучения.

Что же удерживает рядом этих чужих друг другу людей? Что препятствует их разрыву? Что касается Альбертины, то тут герой-рассказчик (и сам Пруст) к ней неоправданно суров. Альбертина по-своему любит Марсея, испытывает к нему благодарность и нежность. Да, она, конечно, надеется на замужество, но никак не форсирует его. Она покорна, податлива, а в изъявлении своих чувств даже ленива. Она слабо, не очень убедительно возражает на подозрения и упреки молодого человека, иногда сердится на его назойливые, утомительные и, бесспорно, подчас обидные для нее расспросы. Она пассивно выслушивает его рассуждения о неминуемом конце, соглашается уехать, но уезжает все-таки внезапно, совсем не тогда, когда герой этого ждет. В ней как бы живет свойственное не очень умным женщинам желание оставить за собой последнее слово, «хлопнуть дверью» последней.

А герой действительно все время твердит о разрыве. И делает он это совсем не для того, как порой случается, чтобы услышать от Альбертины, что расставание невозможно. Нет, это опять все его психологические эксперименты. «Когда я писал Жильберте, — признается Марсель, — что мы больше не увидимся, я в самом деле намеревался порвать с ней, с Альбертиной же я искал примирения, и все, что я ей говорил, была сплошная ложь». Его заставляет удерживать в своем доме девушку желание доказать правоту и обоснованность своих подозрений; вот эта неясность относительно характера и наклонностей Альбертины, вызываемая этой неясностью мучительная тревога и заставляет героя продолжать бесцельно копаться в прошлом девушки и изводить ее каждодневными допросами. И еще. «Передо мной был выбор, — размышляет рассказчик, — перестать страдать или перестать любить». С любованием своими страданиями он расстаться не может, любовь же настолько безоговорочно прошла, что поддерживается остатками ревности, уже совершенно рассудочной и неискренней даже, привычкой («В любви, — отмечает писатель, — легче потерять чувство, чем утратить привычку»), сознанием неизбежности конца, который в нашей воле лишь несколько отдалить. «Всякая любовь и вообще все на свете быстро движется к прощанию», — пишет Пруст. Поэтому разговоры о разлуке, которые ведет Марсель с Альбертиной, только кажутся наигранными, в действительности они лишний раз указывают на ее неизбежность. Марсель-то знает, что все эти разговоры и пересуды о неотвратимости конца ни к чему не приведут, пока один из любовников не возьмет все на себя и не разорвет столь затянувшиеся и столь мучительные для обоих отношения. Один из двоих должен бежать, оборвать все связи, постараться не «бередить рану перепиской». Итак, это делает Альбертина как более непосредственная, где-то более искренняя и импульсивная. И, если угодно, более молодая: при чтении книги не оставляет ощущение, что девушка значительно моложе героя, хотя в действительности это не так. Просто она более натуральна и более здорова в своих душевных движениях, хотя и не без основания подозреваема в некоторых противоестественных склонностях. Но и они — как бы от избытка молодости, здоровья, жизненных сил.

Иногда полагают, что «Пленница» и «Беглянка» мало что прибавляют к характеристике персонажей и ничего не вносят в развитие сюжета¹. Такая точка зрения вряд ли верна. «Цикл Альбертины» представляет собой нерасторжимое целое, а отдельные его части неплохо пригнаны друг к другу. Без пленения девушки и затем без ее бегства

¹ См., например: *Henry A. Proust. Paris, 1986. P. 261.*

любовный опыт героя, столь важный на его пути к обретению правды жизни и правды искусства, не был бы завершен. В «Пленнице» анализ человеческой психологии — и опять-таки в сфере любви — продолжается, достигает новой углубленности и тонкости.

Полное охлаждение к Альбертине, неистребимое желание с ней расстаться, поиски для этого решающего шага необходимого компрометирующего «материала» — все это не мешает герою восхищаться какой-то законченной, завершенной — не классически совершенной, нет! — но спокойной, уравновешенной, гармоничной красотой девушки. Между прочим, здесь, в этой книге, перед читателем появляется совсем уже иная Альбертина, не та, что лихо ездил на велосипеде или отплясывала в бальбекском казино. Она стала не только пассивной и малоподвижной; в ней появилась плавность движений и изящнейшая округлость форм уже созревшей женщины в пору полного своего расцвета. Утратив для героя интерес, не внушая ему больше «перебоев чувства», девушка сохраняет всю свою оболстительность. Пластическая законченность линий спящей Альбертины вызывает в памяти героя-рассказчика картины совершенной природы. Сама девушка кажется ему «длинным цветущим стеблем», а атмосфера ее сна вызывает острое ощущение не просто когда-то виденных, но глубоко воспринятых, пережитых пейзажей. «Ее сон, — рассказывает Марсель, — распространял вокруг меня нечто столь же успокоительное, как бальбекская бухта в полнолуние, затихавшая, точно озеро, на берегу которого чуть кольшутся ветви деревьев, на берег которого набегают волны, чей шум ты без конца мог бы слушать, разлегшись на песке». Так Альбертина сливается с прекрасной природой, становится частью природы, возвышенной и вечной. И это резко меняет отношение героя к своей пленнице: «В эти мгновения я любил ее такой же чистой, такой же идеальной, такой же таинственной любовью, какою я любил неодушевленные создания, составляющие красоту природы». Вот в этом, быть может, таится объяснение несколько странного поведения Марселя, который как бы видит насквозь Альбертину, видит ее мизерное тщеславие, ее лживость, узость ее интересов и тем не менее все тянет и тянет эту мучительную для обоих жизнь вдвоем.

Описание спящей Альбертины — одни из лучших страниц книги (недаром Пруст отдал их для публикации в журнале). Девушка выступает здесь не только как часть природы, ее высшее создание, но и как нечто нерасторжимо связанное с искусством. Тема искусства, как всегда в книгах Пруста, играет в «Пленнице» очень большую роль. Здесь эта тема не противостоит другим, — скажем, темам

Содома и Гоморры, — она вырастает из них и их стирает, уничтожает, сводит на нет.

Один из центральных эпизодов книги — и эпизод очень длинный (но совсем не затянутый!) — это музыкальный вечер у Вердюренов. Он заканчивается некрасивой ссорой барона де Шарлю с его «протее» — скрипачом Морелем и изгнанием барона из салона. Так на уровне фавулы. Но смысл этого эпизода в другом. Так ярко, зло, смешно описанный Прустом светский скандал как бы отходит на задний план, теряется, выглядит ничтожным перед вечным величием музыки.

Описание исполнения Морелем септета Вентейля, вернее, самой музыки, отрывающейся от ее земного интерпретатора, позволяет Прусту дать — еще раз — свое понимание искусства как высшей реальности, где переплетаются и наш обыденный опыт, и воспоминания об увиденных когда-то картинах природы и городах, о прочитанных книгах, о продуманном, понятом и пережитом.

Не случайно Пруст пишет о самом абстрактном из искусств — о музыке, наиболее индивидуальном и субъективном для человеческого восприятия. Музыка — и вообще искусство — оказывается действительностью более правдивой, более достоверной и реальной, чем живая жизнь. Это происходит оттого, что к звукам, краскам, сочетаниям слов присоединяется внутреннее переживание, осознание, осмысление каждого конкретного слушателя, зрителя, читателя и всех их вместе. А случайное, необязательное, ненужное в жизни искусством отсеивается и отбрасывается. Подлинное большое произведение искусства воплощает в себе всю жизнь, опыт поколений, множественность восприятия, но одновременно и некую неповторимую, совершенно уникальную самодостаточность и самоценность. И здесь Пруст не противопоставляет величие шедевра профессиональному мастерству, мастерovitости, а видит их неразрывную связь. «Не виртуозность ли, — спрашивает Пруст, — создает у великих художников иллюзию врожденной неукротимой единственности, на поверхностный взгляд — отсвет иного бытия, на самом деле — плод изощренного мастерства?»

Повторяем, Пруст не случайно видит в музыке вершину искусства. Музыка трудна для индивидуальной интерпретации, но одновременно — очень открыта, доступна для нее. И программность музыки не исключает множественности ее истолкования, ее многозначности и отзывчивости. Уже не герой-рассказчик, не юный Марсель, а сам писатель Пруст делится с нами своими глубокими мыслями о музыке, об искусстве, об их сложной связи с жизнью, об обусловленности искусства жизнью и жизни — искусством.

«Когда я отходил от гипотезы, — размышляет писатель, — что искусство может быть реальным, мне казалось, что музыка способна вернуть нам не просто бурную радость погожего дня или ночь после принятия опиума, но опьянение более реальное, более плодотворное, во всяком случае — такое, какое я предчувствовал. Однако нельзя себе представить, чтобы скульптура или музыка, рождающие чувство более возвышенное, чистое, подлинное, не соответствовали некоей духовной реальности, иначе жизнь теряет всякий смысл. Я мог бы сравнить только с прекрасной фразой Вентейля то особое наслаждение, какое мне иной раз приходилось испытывать в жизни, например при взгляде на мартенвильские колокольни, на деревья по дороге в Бальбек или, если взять для примера что-нибудь попроще, во время чаепития, о чем я писал в начале моей книги. Подобно чашке чаю, световые ощущения, прозрачные звуки, шумные краски, которые Вентейль посылал нам из мира, где он творил, представляли моему воображению — представляли непрерывно, но так быстро, что я не в силах был его задержать, — нечто такое, что я мог бы уподобить только пахнущим геранью шелковым тканям».

Так искусство становится не подменой жизни, а самой жизнью, жизнь же становится искусством. В иных случаях высокой эстетической ценностью бывают отмечены, например, счастливые сочетания времени года, пейзажа и архитектуры (таковы в самом конце книги мечты героя о весенней Венеции, куда он все время собирается и куда поедет наконец в «Беглянке», — еще голая природа, солнце, вода и отражающиеся в ней великие архитектурные памятники). Но искусством становится и просто пробуждающаяся или, напротив, увядающая природа, и уличные шумы, вроде столь поэтично описанных Прустом утренних выкриков городских разносчиков и торговцев.

Не подменой жизни, а подлинной жизнью в ее слиянности с искусством становится картина Вермеера «Вид Дельфта», которую пришел еще раз увидеть на голландской выставке смертельно больной Бергот. Его потрясает и умиротворяет даже не сама картина, а лишь ее деталь — кусочек желтой городской стены, так выразительно, так проникновенно прекрасно написанной художником. И символично, что писатель умирает перед этой картиной, поняв ее непреходящую правду.

Искусству и жизни, искусству как жизни противостоит в книге жалкий в своем глупом тщеславии, отталкивающих пороках, совершенно одинокий барон Шарлю. Перед нами — все в том же длинном описании музыкального вечера у Вердюренов — происходит оконча-

тельное развенчание этого персонажа (Шарлю выглядит в этой сцене не только опустившимся, неприятным, но и жалким), а также, по сути дела, крушение, полная гибель престижа этого салона, который окончательно лишается в глазах героя какой бы то ни было притягательности. Мы знаем, что Пруст был очень болен, а поэтому торопился. Тем не менее сцена у Вердюренов написана с безошибочной выверенностью пропорций, без излишнего «нажима». Сатирическое мастерство Пруста достигает в этой сцене особого блеска и силы. Писатель и здесь варьирует свои краски, пользуется полутонами, переходит от иронии к гротеску, от резких сатирических нот к юмору, к комическому, и тут же — к напряженному драматизму.

Характерно, что рассказ о пошлом светском скандале следует за страницами, посвященными музыке и полными высочайшего, проникновеннейшего лиризма и философской глубины. Искусство делает мелкими, ничтожными и профессора Бришо, и Ски, и других вердюреновских гостей. Это не значит, что Пруст отвергает все светское общество. Отдельные представители аристократии продолжают интересоваться героем, они ему попросту нравятся — какой-то жизненной силой, естественностью, укорененностью в родной почве, с которой их связывает длинная череда поколений. Поэтому Марселю симпатична и герцогиня Германтская с ее чуть мужицкими манерами, и новый персонаж эпопеи — королева Неаполитанская.

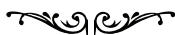
Итак, Пруст приходит к выводу, что ни психологический эксперимент героя, ни его собственный писательский эксперимент не удалась. Марселю ничего не дало его отшельничество с девушкой. А мысль писателя все время как бы рвется на волю из пустой квартиры с тщательно закрытыми окнами: описание любовных переживаний героя-рассказчика все время прерывается и разрывается повествованием о внешней, о живой жизни — от утренних уличных шумов осеннего Парижа до аристократических салонов и огромного вечного мира природы и искусства.

«Цикл Альбертины» был посвящен в основном любви. Ее редким радостям, нескончаемым горестям, ее тревогам, сомнениям, надеждам, ее отклонениям и изгибам. И, видимо, как раз поэтому он очень печален. Атмосфера щемящей грусти создается, конечно, и соответствующим настроением героев, уходом из жизни Свана и Бергота, тем, что художник Эльстир не появляется больше в посещаемых героем салонах. Последние заметно пустеют. Но все-таки именно любовь, такая мимолетная, такая хрупкая, такая обреченная, сообщает трилогии отсвет печали. Потому что — по Прусту — любовь всегда прино-

сит только страдания, в какой-то мере просто невозможна и уж непременно несется на всех парусах к своему печальному концу. В этих книгах эпопеи герой расстается с юношеской мечтой о любви, как и со многими другими иллюзиями, расстается с самой юностью, а такое расставание не может не наполнять сердце грустью. «Быть может, любовь, — размышляет герой, — это струи за кормой, которые после волнения всколыхивают душу». И снова: «Наша любовь — это, быть может, и есть наша грусть». Любовь не приносит, не может принести счастья, но прощание с ней нестерпимо больно. «Любовь, — пишет Пруст в конце «Пленницы», — это пространство и время, отзывающиеся болью в сердце».

«Цикл Альбертины» получает, наконец, завершение в следующей книге — в романе «Беглянка» (или «Исчезнувшая Альбертина»). Может показаться, что развязка, придуманная Прустом, не столь искусна, сколь искусственна. В самом деле, писатель слишком грубо убирает персонаж со сцены: девушка бежит из заточения, но где-то во французской провинции случайно погибает, катаясь на лошади. Казалось бы, герой теперь совершенно свободен от навьюченной им самим на свои плечи любви, полной ревнивых подозрений и неподдельных страданий. Ей на смену приходит любовь-воспоминание о счастливых мгновениях их связи; такую любовь подкрепляют и расцвечивают забытые Альбертиной кольца, ее комната, пианола, на которой она иногда играла, и т. п. Но герой Пруста не был бы типично прустовским героем, если бы удовлетворился этой любовью-воспоминанием, неизбежно печальной, но и непременно лиричной. Гибель Альбертины не дает ему успокоиться, не умиротворяет его, а, напротив, обостряет его чувство ревности. Он предпринимает энергичные шаги, чтобы выяснить мельчайшие подробности прошлого девушки. И эти усилия приносят желаемые (именно желаемые!) плоды: его подозрения подтверждаются — у Альбертины действительно бывали любовные связи с женщинами. Теперь герой успокаивается: значит, он мучился, страдал, расставлял Альбертине ловушки, старался поймать на слове, уличить во лжи совсем не зря. Установив это, герой, как говорится, «переходит к очередным делам» — вновь посещает салоны, встречается с Сен-Лу (который тем временем женится на Жильберте), едет, наконец, в Венецию, о чем мечтал чуть ли не на протяжении всех предшествующих томов. Искусство и природа снова входят в его жизнь.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ ЧИТАЕТ СКАЗКИ «ТЫСЯЧИ И ОДНОЙ НОЧИ»



Для почти любого писателя опыт его предшественников имеет, как правило, очень большое, но в каждом конкретном случае свое, вполне специфическое значение. Вот почему степень изученности этого опыта, применительно к тому или иному писателю, каждый раз разная. Есть категория деятелей литературы, которые стремятся опыт предшественников всячески от себя отторгнуть, хотя и делается это подчас искусственно и действительности не соответствует; другие, напротив, буквально стоят «на плечах» своих предшественников, и это ни в коей мере не умаляет их самобытности, оригинальности, их новаторских исканий и достижений. К числу последних, бесспорно, относится и Марсель Пруст, которого можно считать, пусть и с известными оговорками, завершителем определенной литературной традиции. Именно в творчестве Пруста, а не Анатоля Франса, не Андре Жида, не Романа Роллана, был подведен итог многовековой литературной эволюции и, в частности, итог литературного развития XX столетия.

Опыт предшественников имел для Пруста колоссальное значение. Он упорно и увлеченно читал их произведения, обдумывал, вживался в них, примерял к своим творческим поискам. Не приходится удивляться, что столь же увлеченно и упорно изучается мировым прустоведением вопрос о дальних и ближних предшественниках автора «Поисков утраченного времени». Здесь уже накопилась изрядная литература, поэтому сошлемся лишь на несколько самых недавних исследований¹.

Когда говорят о литературных предшественниках Пруста, о его литературных предпочтениях, то на ум сразу же приходит несколько имен. Однако не будем касаться литераторов Великого века, которых

¹ См.: *Bouillaguet A. Proust et les Goncourt*. Paris, 1997; *Naturel M. Proust et Flaubert, un secret d'écriture*. Amsterdam, 1999; *Rogers B. G. Proust et Barbey d'Aurevilly: Le dessous des cartes*. Paris, 2000; *Bouillaguet A. Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*. Paris, 2000.

Пруст хорошо знал и на произведения которых постоянно ссылался (это Расини, Ларошфуко, Мольер, Паскаль, г-жа де Севинье и г-жа де Лафайет и т. д.). Рядом с ними и их всех заметно отесняя, стоит гениальный автор «Мемуаров» герцог де Сен-Симон. Пруст нашел у него не только яркие фигуры политических деятелей рубежа веков, но и просто впечатляющую картину жизни аристократического общества, изображенного без какого бы то ни было пиетета, изображенного правдиво, психологически и социально глубоко и точно, очень часто — с большой долей иронии и даже сарказма. Пруст нашел у Сен-Симона не только изображение нравов эпохи и порожденных ею характеров, но даже необходимые ему «аристократические» имена: и Германты, и Шарлюс, и многие другие персонажи «Поисков» пришли в книгу Пруста из монументальнейших «Мемуаров» Сен-Симона. И еще одно нашел Пруст у этого своего предшественника: умение обращаться с «большой формой», организовывать нескончаемое повествование, сочетать рассказ о чем-то значительном, очень важном с мелкими деталями, с моралистическими рассуждениями, сочетать возвышенное и приземленное, великое с обыденным, каждодневным.

Другой очевидный предшественник Пруста — это Бальзак. Можно было бы подумать, что этот почти писатель-ремесленник, вечно торопившийся и не успевавший, не знал подлинного вдохновения, что божественный глагол никогда не касался его слуха. В действительности это было не так, и Пруст это понял. Для него Бальзак являлся свободным творцом собственного вымышленного мира, очень похожего на мир реальный, но объективно ему противостоящий. У Бальзака все было поставлено с ног на голову, реальность мерилась вымыслом, а не наоборот. «Для Бальзака, — писал Пруст, — не было деления на жизнь реальную (ту, что, на наш взгляд, таковой не является) и романную (единственную подлинную для писателя)¹.

«Человеческая комедия» Бальзака тоже, как и «мемуары» Сен-Симона, представляла собой «большую форму», произведение с множеством сюжетных линий, с огромным числом персонажей, далеко не всегда встречающихся между собой, и тем не менее четко организованное, где все фабульные ситуации и частные человеческие судьбы оказывались состыкованными, а сюжет каждой отдельной книги получал логическое завершение.

В жизни Пруста, в его воображаемой библиотеке была еще одна книга, тоже очень большая, многоплановая, многофигурная, которую

¹ Proust M. Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Paris, 1971. P. 266.

писатель читал и перечитывал многократно и с неизменным увлечением. Это прославленные арабские сказки «Тысячи и одной ночи».

Пруст не дал развернутой характеристики этой книги, своего к ней отношения, хотя, как скажем ниже, подобную попытку он однажды сделал. Интерес к этим арабским сказкам возник у Пруста давно, наверняка еще в раннем детстве, ибо «Тысяча и одна ночь» в классическом, до сих пор переиздающемся переводе Антуана Галлана (1646—1715) почти обязательно входила в круг чтения французского подростка из самых разных общественных кругов. Это настолько очевидно, что многие биографы Пруста — и Андре Моруа, и Дж. Пейнтер, и Г. де Дисбах, и Р. Дюшен — этого даже не упомянули. Только Ж.-И. Тадье написал, и довольно кратко: «Также к отрочеству относится возникновение любви Пруста к “Тысяче и одной ночи”, книге, которую он читал тогда в переводе Галлана, и сюжеты которой рассматривал на тарелках из мастерских Крейля»¹. Позже Пруст об этом вспомнит.

Вхождение знаменитых арабских сказок в круг творческих интересов Пруста знало несколько этапов. Мы можем их определить и описать, хотя о «Тысяче и одной ночи» писатель, видимо, не забывал никогда. Так, откликаясь на статью Робера де Флера о полузабытом писателе середины XIX века Альфонсе Карре, Пруст писал своему другу в середине апреля 1904 г.: «Ты больше, чем оправщик жемчужин. Ты, скорее, похож на персонажа из “Тысячи и одной ночи”, который восхищал меня в отроческие годы и превращал старые лампы в новые. Это скромное чудо приобретает большие размеры, коль скоро это касается вопроса духа. И ты сумел преобразить свет этой старой лампы в сияющие лучи, которые так ярко освещают нашу современность»². Благодаря Гастона Кальметта, главного редактора газеты «Фигаро», за положительную рецензию на прустовский перевод одной из книг Джона Рёскина, Пруст восклицал: «Это все больше и больше напоминает “Тысячу и одну ночь”. Это уже не Сезам Али-Бабы. Это Пробудившийся от сна, которого встречают как царя, которого ведут в невиданный дворец, которого опьяняют самыми изысканными винами. Мне кажется, что я вижу сон, и я говорю себе, что вы самый могущественный волшебник» (6 июня 1906 г.)³.

Итак, начало знакомства с арабскими сказками — это детство, и об этом рассказано в первом томе «Поисков утраченного времени». Пруст начинает с упоминания Пробудившегося ото сна, сравнивает

¹ *Tadié J.-Y. Marcel Proust: Biographie. Paris, 1996. P. 77.*

² *Proust M. Correspondance. Paris, 1978. T. IV. P. 113.*

³ *Ibid. Paris, 1980. T. VI. P. 117.*

Свана с Али-Бабой, а потом рассказывает о разрисованных тарелках. И для героя Пруста, и для самого писателя эти тарелки из Крейля и все эти увлекательные сюжеты на первых порах являлись олицетворением детства, олицетворением Комбре, их дома в этом провинциальном городе. Отметим, что первые страницы книги Пруста овеяны атмосферой вечера, ночи, темноты, когда происходят загадочные события. А утром герои подобных приключений возникают на простых тарелках. «Только мелкие тарелки были разрисованы, — вспоминал Рассказчик, — и тетя с неизменным любопытством за каждым завтраком рассматривала изображенную на поданной ей тарелке сказку. Она надевала очки, прочитывала: “Али-Баба и сорок разбойников”, “Аладдин или волшебная лампа” — и с улыбкой приговаривала: “Прелестно, прелестно”»¹.

Приехав первый раз в Бальбек и познакомившись со стайкой «девушек в цвету», герой иногда участвует в их пикниках где-нибудь на вершине скалы. Не все из припасенной провизии ему нравилось: «сэндвичи с честером или салатом — пища невежественная, новая, и мне не о чем было с ними говорить. Зато шоколадный торт был сведущ, пирожки словоохотливы. Торт был безвкусен, как сливки, а в пирожках ощущалась свежесть плодов, много знавшая о Комбре, о Жильберте, и не только о комбрейской Жильберте, но и о парижской, на чаепитиях у которой я их опять нашел. Они напоминали мне о десертных тарелочках с рисунками, изображавшими сцены из “Тысячи и одной ночи”, “сюжеты” которых развлекали тетю Леонию, когда Франсуаза приносила ей то “Аладдина или Волшебную лампу”, то “Али-Бабу”, то “Пробудившегося ото сна”, то “Синдбада-Морехода, грузящего все свои богатства на корабль в Басре”. Мне хотелось увидеть их снова, но бабушка не знала, куда они делись, а, кроме того, для нее это были самые обыкновенные тарелки, купленные где-нибудь там. Мне же они были дороги тем, что и самые тарелочки, и разноцветные рисунки на них были вделаны в серый шампанский Комбер, как в темную церковь — витражи с их самоцветной игрой, как в сумрак моей комнаты — проекции волшебного фонаря»².

Но это все — переживания и впечатления детства, в лучшем случае — отрочества, и воспоминания о них. Вскоре наступит новый этап.

Мы знаем, что после выхода в свет первой книги — «По направлению к Свану», в работе Пруста наступил длительный перерыв.

¹ Proust M. *A la recherche du temps perdu*. Paris, 1987. T. I. P. 56.

² Ibid. Paris, 1988. T. II. P. 257—258.

Бегство и гибель его секретаря Агостинелли, начавшаяся Мировая война, уход на фронт издателя Пруста Бернара Грассе — все это тяжело сказалось на здоровье, душевном складе, работоспособности писателя. Он много болел, месяцами не выходил из дома, якобы сжег ряд рабочих тетрадей и почти ничего не писал. 1916-й год стал переломным. Здоровье Пруста улучшилось, настроение — тоже, нашелся новый издатель — Гастон Галлимар. Писатель снова засел за работу. И тут ему потребовались сказки «Тысячи и одной ночи», но не для тоскливых воспоминаний о прошлом, а как некая повествовательная модель, отталкиваясь от которой он вновь засядет за свою книгу. Он спрашивает у Люсьена Доде совета (май или июнь 1916 г.), в каком переводе ему стоит перечитывать арабские сказки¹. Видимо, в это же время он пишет большое письмо Жану Кокто, специально посвященное «Тысяче и одной ночи». К сожалению, письмо это не сохранилось². В письме к модному в то время поэту Роберу де Монтестью он упоминает один из переводов этих сказок³. Все эти письма приходятся на 1916 год. Этот вновь пробудившийся интерес нашел отражение и в очередном томе «Поисков» — романе «Содом и Гоморра». И хотя книга, с одной стороны, была уже вчерне готова, а с другой — напечатана много позже, приводимый ниже фрагмент мы с уверенностью берем датировать 1916 или 1917 годом.

Во время второго пребывания в Бальбеке, на этот раз вместе с матерью, Рассказчик вспоминает о старой книге и мечтает ее перечитать (в действительности она нужна ему для работы над собственной книгой, нужна как образец): «Мы опять стали часто говорить о Комбре. Мать заметила, что там я, по крайней мере, читал и что в Бальбеке мне тоже нужно бы читать, если только я не работаю. Я сказал, что для того, чтобы вызвать в памяти Комбре и красивые разрисованные тарелки, я бы с удовольствием перечитал “Тысячу и одну ночь”. Как прежде в Комбре, когда мать в день моего рождения дарила мне книги, она и теперь тайком, чтобы сделать мне сюрприз, выписала одновременно “Тысячу и одну ночь” в переводе Галлана и в переводе Мардрюса. Однако, просмотрев оба перевода, она пришла к непреложному выводу, что мне следует читать эту книгу в переводе Галлана, но она не решалась оказывать на меня давление — не решалась из уважения к свободе мысли, из боязни неумело вторгнуться в сферу моих умственных интересов, а также по внутреннему убеждению, что женщины

¹ См.: *Proust M. Correspondance*. Paris, 1987. Т. XV. P. 150.

² См.: *Ibid.* P. 240.

³ *Ibid.* P. 337.

плохо разбираются в литературе и что круг чтения юноши не должен зависеть от того, что ее шокировали в той или иной книге отдельные места. Ее действительно оттолкнула безнравственность сюжета некоторых сказок и грубость встретившихся ей там выражений (...) И в данном случае мама не сомневалась, что бабушке решительно не понравился бы перевод Мардрюса»¹. Далее Пруст дает, с точки зрения матери героя, критику нового перевода, из-за непривычного, режущего слух написания имен привычных персонажей, и заключает: «Тем не менее мать подарила мне обе книги, и я сказал, что буду читать их в те дни, когда устану и мне не захочется идти гулять»².

Как видим, здесь уже возникает обсуждение достоинств и недостатков двух знаменитых переводов. По внутренней хронологии книги Пруста это обсуждение локализуется достаточно точно. Новый перевод «Тысячи и одной ночи» вышел как раз на рубеже веков (в 1898—1904 гг.). Его автором был Жозеф-Шарль-Виктор Мардрюс (1868—1949), врач и литератор-любитель. Он, между прочим, поддерживал связи с «Ревю бланш», журналом, в котором печатался и Марсель Пруст. Перевод Мардрюса вызвал оживленную полемику, у него тут же появились противники и сторонники; так или иначе, но книга пользовалась успехом долгие годы. Не вдаваясь в научную и литературную оценку работы переводчика, лучше приведем суждение одного из самых авторитетных знатоков вопроса голландской исследовательницы Мии Герхардт. Она писала: «Тот факт, что книга Мардрюса нашла и все еще находит много читателей, по-видимому, можно частично отнести на счет (...) стиля, вызывающего восхищение живописностью и шутливостью. С точки зрения чистого развлечения она, возможно, заслуживает такой одобрительной оценки»³. И далее: «Он (т. е. Мардрюс. — А. М.) использует поочередно три разных собственных типа прозы. В повествовательных частях, составляющих большую часть книги, он принимает насмешливый, чуть пренебрежительный тон, столь для него характерный. Иногда, особенно в диалоге, он набрасывает живые динамичные страницы, которые достаточно хорошо читаются. И время от времени, преимущественно в описательных и эротических отрывках, он позволяет себе обращаться к вычурному и изощренному стилю прозы своего времени»⁴. Важен об-

¹ Proust M. A la recherche du temps perdu. Paris, 1988. Т. III. P. 230.

² Ibid. P. 231.

³ Герхардт М. Искусство повествования: Литературное исследование «1001 ночи». М., 1984. С. 96.

⁴ Там же.

щий вывод М. Герхардт: «В известном смысле Мардрюс достиг своей литературной цели: его труд любопытной деталью вписался в общую картину одного из интересных периодов французской литературы»¹.

Показательно, что Пруст перевод Мардрюса вообще-то не раскритиковал, хотя и мог быть знаком с точками зрения его убежденных противников. Можно предположить, что ему перевод Мардрюса понравился; понравился, конечно, не только фривольностью некоторых ситуаций, у Галлана отсутствующих, а как раз частой амплификацией текста, введением дополнительных подробностей, мелких замечаний, нередко иронического характера и т. д. У нас нет сведений о встречах Пруста и Мардрюса, исключать возможность которых совершенно нет оснований; Пруст, например, неоднократно встречался в светских и литературных салонах с женой Мардрюса, популярной в свое время поэтессой Люси Деларю (1880—1945).

Мы не знаем, насколько тщательно Пруст сопоставлял результаты работы двух переводчиков, насколько изучил литературные приемы Мардрюса, но беремся предположить, что они были ему близки. И вот что специально отметим. В прекрасном исследовании Доменика Жюльена², в котором тщательнейшим образом выявлены ссылки, упоминания, намеки на арабский сборник в книге Пруста (а выявлено исследователем ни много ни мало 176 таких параллелей³) очень многое восходит как раз к переводу Мардрюса.

«Тысяча и одна ночь» была тоже произведением «большой формы», разноплановым и мозаичным. Завершая «Поиски», Пруст снова обратился к этому сборнику. Обдумывая свою книгу, книгу, которую он собирался написать, которую уже писал, которую фактически написал и которая перед нами, он осознал, что сборник является для него почти идеальной повествовательной моделью. Пруст ставил перед собой вполне осознанную задачу: создать «Тысячу и одну ночь» своего времени, и в этом он как бы хотел повторить опыт Бальзака, который хвалился, что создал «Тысячу и одну ночь Запада»⁴. Но он понимал, что путем простого подражания сделать это невозможно, поэтому он, скажем, не изображал плененную Альбертину как обительницу гарема. Свои соображения на этот счет он записал на отдельном листочке, который подклеил к одной из страниц рабочей тетра-

¹ Там же. С. 97.

² *Jullien D. Proust et ses modeles: les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*. Paris, 1989.

³ *Ibid.* P. 233—238.

⁴ См.: *Balzac H. La Comédie humaine*. Paris, 1987. Т. X. P. 1217.

ди эскизов, относящейся к 1916 или 1917 гг.¹ Позже он вернулся к этой мысли в белой рукописи «Обретенного времени»: «Это будет книга, столь же длинная, как и “Тысяча и одна ночь”, но совсем другая. Конечно, когда ты очень любишь какое-то произведение, велик соблазн сделать нечто похожее, но необходимо пожертвовать этой своей любовью, руководствоваться не собственным вкусом, но истиной, что не нуждается в ваших предпочтениях и не позволяет вам слишком думать о них. И только лишь следуя ей, истине, удастся порой отыскать то, что было утрачено, и написать, прежде позабыв, “Арабские сказки” или “Мемуары” Сен-Симона нового времени»².

Иногда полагают, что для Пруста было важно, что сборник арабских сказок и его книга создавались по ночам³, но это не более как шутка. Важнее другое. И Шахеризада, и сам писатель, рассказывая и рассказывая, продлевали тем самым свою жизнь, оттягивая развязку и, в конце концов, обеспечив себе бессмертие, хотя бы и относительное. Но, думается, и не это стало гарантом близости двух книг. Здесь уместно поставить вопрос о завершенности / незавершенности «Тысячи и одной ночи» и «Поисков утраченного времени». Обе книги совершенно закончены, закончены в том смысле, что все сюжетные линии нигде не брошены на полпути, а основной сюжетный костяк обеих книг не предполагает каких-то продолжений (хотя с арабскими сказками такие попытки и делались). Самое важное, это то, что обе книги тяготеют не только к «большой форме», что очевидно, но и форме «открытой». Почти каждый из самых мелких фабульных эпизодов может быть расширен и породить новую сюжетную линию, которая обогатит и разнообразит содержание, но не вступит в противоречие с основным замыслом и основной повествовательной структурой.

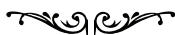
Этим сюжетным развертыванием, повествовательной амплификацией и занимался Пруст до последнего дня своей жизни, хотя книга его, в его понимании, была давным-давно завершена.

¹ Proust M. A la recherche du temps perdu. Paris, 1989. T. IV. P. 944.

² Ibid. P. 621.

³ Jullien D. Op cit. P. 13.

РУССКАЯ СУДЬБА МАРСЕЛЯ ПРУСТА



1

Георгий Адамович писал в мае 1924 г. в парижском журнале «Звено»: «О Прусте нельзя спорить, если не быть одержимым духом противоречия. Чистота и совершенство его искусства удивительны. Он, вероятно, будет любим в России. Русский читатель, не избалованный технически, все же чрезвычайно чувствителен к внутренней фальши. Пушкин и Толстой обострили его слух»¹.

Критик пронизательный и тонкий, Адамович и здесь не ошибся, хотя любимым французским писателем Пруст в России тогда не стал, однако у него с самого начала появились читатели и почитатели. Он не стал любимым писателем официально, а у этого были далеко идущие последствия. История его восприятия и оценки русской (советской) критикой печальна и поучительна.

На пути Пруста к русскому читателю все время возникали разнообразные помехи. Впрочем, писатель сам был виноват: он либо «торопился», либо «запаздывал», и все время получалось так, что в России было не до него. Те русские журналы рубежа веков, которые могли бы откликнуться на появление первых книг Пруста, таких, как «Утехи и дни» (1896), переводы двух книг Рёскина («Амьенская Библия» (1904), «Сезам и лилии» (1906), роман «В сторону Свана» (1913), ориентировались на добротную реалистическую литературу (на Флобера, Золя, Мопассана, Доде, Франса), либо на авторов «модных», о которых много писали (Верлен, Метерлинк и т. д.). Мы имеем в виду такие русские периодические издания, как «Вестник Европы» (1866—1918), «Северный вестник» (1885—1898), «Вестник иностранной литерату-

¹ Адамович Г. Литературные беседы. Кн. 1. СПб., 1998. С. 67—68.

ры» (1891—1908, 1910—1916), «Новый журнал иностранной литературы» (1901—1909) и т. д. Что касается журналов символистского толка, то они с Прустом разминулись: «Мир искусства» выходил в 1899—1904 гг., «Весы» — в 1904—1908 гг., «Золотое руно» — в 1906—1909 гг. Дождался выхода первого тома прустовской эпопеи только «Аполлон» (1909—1917), но он занимался в основном художественной критикой. К тому же начавшаяся мировая война затруднила общение с Западом, в том числе поступление французских книг в Россию. Впрочем, у романа «В сторону Свана» и на родине Пруста была не очень большая пресса: в основном это были коротенькие рецензии, написанные либо друзьями, либо литературными и светскими знакомыми писателя («откликнулись» Жан Кокто, Люсьен Доде, Поль Суде, Габриэль Астрюк, Морис Ростан, Поль Адан, Франсис де Миомандр, Жак-Эмиль Бланш¹). Но после объявления войны рецензий на книгу Пруста больше не появлялось.

Таким образом, русская литература рубежа столетий внимания на Пруста не обратила, хотя и была необычайно отзывчива на все, что происходило во Франции. Но тогда Пруст не мог, конечно, соперничать с Верленом, Рембо, Малларме, Лафоггом, Клоделем, Жаммом, Ришпенем, Фором, тем более с Метерлинком, Анри де Ренье, Ростаном, которые играли заметную роль и в русской литературной жизни; их много переводили, о них охотно писали, на них ориентировались, в какой-то мере им подражали.

Итак, «массовая» критика прошла мимо Пруста — равно как и критика просимволистская. Прошел мимо него и ряд деятелей русской культуры, следивших за литературными событиями в Париже более внимательно и заинтересованно. Мы имеем в виду Валерия Брюсова, Максимилиана Волошина, Михаила Кузмина и особенно Александра Бенуа.

Для Брюсова и Волошина французская литература не просто была на первом плане, она являлась почти неотъемлемой частью их жизни, органически входила в их мирозерцание, став для них вечным спутником и художественным камертоном. Оба они часто бывали во Франции, сотрудничали с рядом деятелей французской культуры, много переводили, и прежде всего, конечно, французов, оба написали множество критических статей, в том числе о писателях Франции. Но их деятельность (особенно Брюсова) была в основном связана с развитием символизма, Пруст же не мог быть отнесен к символизму, он

¹ См.: *Bonnet H. Marcel Proust de 1907 à 1914 (avec une bibliographie générale)*. Paris, 1971. P. 174—175.

вообще был как бы вне направлений, вне литературных традиций и школ. Брюсова и Волошина занимала не только поэзия, отчасти также — «лирическая» драматургия, а проза — тоже в основном вышедшая из символизма. Отсюда становится понятным и набор имен.

С Кузминым — ситуация несколько иная. Он вполне мог бы оказаться и переводчиком Пруста, когда того стали у нас довольно активно переводить (во второй половине 20-х годов). Кузмин сотрудничал с издательством «Academia» почти со времени его основания, много для этого издательства переводил, в том числе прозу Анри де Ренье, писателя очень ему близкого. По завершении выпуска девятнадцати томов «Собрания сочинений» Ренье издательство взялось и за «Поиски утраченного времени» Пруста. И вот только тогда, как свидетельствует искусствовед В. Н. Петров¹, состоялось знакомство Кузмина с творчеством Пруста, причем, Кузмин прочитал его не по-французски, а в переводе А. А. Франковского, и составил о нем чуть ли не отрицательное мнение. Позже, прочитав последние книги «Поисков», прочитав их уже на языке оригинала, он мнение свое изменил.

Обратим внимание на такой примечательный факт, как полное молчание о Прусте Александра Бенуа — автора обширных «Воспоминаний». Хорошо известно, что Бенуа был знаком с Прустом (точнее, Пруст был знаком с Бенуа), который упоминает его в «Содоме и Гоморре» и в «Пленнице». Бенуа общался с близкими Прусту людьми — с поэтом Робером де Монтестью, с музыкантом Рейнальдо Ганом (Аном), со светской красавицей госпожой Греффюль, он не раз бывал в их обществе. А вот на Пруста, который еще ничем не прославился, внимания не обратил. Свои «Воспоминания» Бенуа писал много лет спустя, когда известность Пруста как писателя стала уже обще-европейской, и не мог не читать его книг. Но скорее всего он не соотнес автора нашумевших произведений с тем скромным молодым человеком, которого встречал когда-то в гостиной госпожи Греффюль.

Итак, появление книги Пруста «В сторону Свана» (1913) русской критикой замечено не было. События начавшейся вскоре мировой войны, а затем революционные потрясения и война гражданская оттеснили произведения писателя на периферию, вывели их из сферы внимания деятелей русской литературы. Перед последней вставали совсем новые задачи и места для занятий Прустом, для его переводов совсем не находилось. Осталась незамеченной и следующая книга — «Под

¹ См.: Петров В. Н. Калиостро: Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине / Публ. Г. Шамова // Новый журнал. Нью-Йорк, 1986. Кн. 165. С. 100.

сенью девушек в цвету» (1918), равно как и присуждение ей Гонкуровской премии. Надо сказать, что и во Франции книги Пруста пользовались меньшим успехом, чем произведения, откликающиеся на бурную современность. Показательно, что увенчанный Гонкуровской премией роман был издан в 1918—1920 гг., тиражом всего в 23 тысячи экземпляров, тогда как «Деревянные кресты» Ролана Доржелеса, соперничавшие с книгой Пруста, были напечатаны тиражом в 85 тысяч.

Судя по всему, первыми упоминаниями имени Пруста в советской печати стали сообщения о его смерти.

Среди таких откликов следует отметить небольшую заметку в журнале «Красная нива» от 11 февраля 1923 года. Она была подписана инициалами «А. Л.», за которыми скрывался А. В. Луначарский. Это было его первым обращением к творчеству Пруста, но, как увидим, далеко не единственным. Перед самой смертью Луначарский работал над большой статьей о Прусте, но завершить ее ему не было суждено. О ней мы еще скажем.

В «Красной ниве» был помещен портрет Пруста. Он сопровождался следующей небольшой заметкой: «Мы помещаем портрет недавно умершего широко прославленного писателя Марселя Пруста. Большой роман Пруста “В поисках потерянного времени” обратил на себя внимание необыкновенным изяществом стиля, проявившим свою мощь в особенности в пейзажах и тонком анализе душевных явлений. Рядом с этим Пруст вызвал к жизни целую огромную серию различных типов, главным образом, из аристократического круга и их антуража. Будучи большим поклонником аристократической Франции, Пруст тем не менее тонко подмечал ее недостатки и иногда вскрывал бессмысленность ее жизни, сам того не замечая»¹. Здесь многое сказано достаточно верно, за исключением разве что того, что Пруст якобы преклонялся перед аристократическим обществом. Луначарский слишком буквально понял отношение французского писателя к аристократии: Пруст в действительности подмечал ее недостатки не невольно, а прекрасно отдавая себе в этом отчет. Следует отметить, что Луначарский, когда писал эту заметку, знал далеко не все части эпопеи Пруста, в лучшем случае три из семи. Обратим также внимание на приписанное Прусту «изящество стиля»; на деле Пруст стилистом, по крайней мере в духе Флобера, не был: для него важнее стилистических изысков была содержательная сторона его произведений, и та огромная правка в рукописях, о которой принято говорить, указывает не на поиски точного, единственно возможного слова, а на стремле-

¹ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1965. Т. 6. С. 570.

ние подробнее и шире передать мысль, добавить новые штрихи к нарисованной картине, даже создать новые эпизоды и тем самым не сжать, а развернуть повествование.

Тогда же Луначарский написал статью «Смерть Марселя Пруста», которая, однако, напечатана не была.

В дальнейшем Луначарский развивал и усиливал положения заметки из «Красной нивы», причем, утверждения о том, что Пруст восхищался аристократией, преклонялся перед ней, приобретали все более прямолинейный и упрощенный характер. Так, в своих «Письмах из Парижа», печатавшихся в начале 1926 года в «Красной газете», Луначарский, в частности, писал: «Недавно умер писатель, имя которого, может быть, наиболее характерно для современной французской буржуазной литературы. Это — Марсель Пруст. Его бесконечный, многотомный роман, озаглавленный “В поисках за потерянным временем”, отличается действительно выдающимися достоинствами внутреннего и внешнего импрессионизма. В огромной массе типов, положений, образов, фраз — попадаются вещи тонкие, прочувствованные, прекрасные. Но просто невозможно примириться с духом невыносимого снобизма и лакейского низкопоклонства перед аристократией, которым прежде всего набит весь пухлый роман. Претит и чрезмерная тщательность в разборе мелких переживаний, заставляющая автора по двести страниц посвящать болезненному переживанию заурядного факта переутомленным с детства, ипохондрически вялым героем. Пруст по-своему большой писатель, и многие его страницы очаровывают хрупкой, мимолетной и ароматной поэзией своей. Но это в глубочайшем смысле слова декадент. Не странно ли это? Большую часть своей жизни Пруст провел прикованным к постели, и вот тут-то, не торопясь, от скуки, он меланхолически переживал прожитое. И что же? Эти медлительные воспоминания больного оказались самой популярной книгой современного Парижа. Мало того. Пруст создал школу, и самые знаменитые из нынешних молодых писателей носят на себе его печать»¹.

В этом же году Луначарский напечатал статью «К характеристике новейшей французской литературы», являющейся по сути дела критическим пересказом книги Андре Жермена «От Пруста до Дада»². Луначарский во многом одобряет критику в адрес Пруста, содержащуюся в книге Жермена; он, в частности, пишет: «Например, правильно указаны основные мотивы писателя: половой вопрос, снобизм,

¹ Там же. Т. 4. С. 397—398.

² См.: *Germain A. De Proust à Dada*. Paris, 1924.

болезнь. И по поводу всех трех Жермен делает верное замечание. Верно, что половая чувственность Пруста холодна и расслаблена; верно, что Пруст, неподражаемый хроникер снобизма, не поднялся до того, чтобы стать его философом. Верно, наконец, и то, что болезнь явилась, хотя это покажется, может быть, странным, — самой сильной стороной Пруста»¹.

Здесь нельзя не заметить, как под пером Луначарского исподволь и даже незаметно для него самого складывался литературоведческий миф о Прусте, формулировались те стереотипы, которые затем станут доминировать в советском литературоведении и определять общую, естественно, отрицательную, оценку его творчества. Среди этих стереотипов отметим необычайное многословие писателя, создавшего произведение огромных размеров (как будто «Жан-Кристоф» был меньше), его преклонение перед аристократией и соответственно снобизм, интерес к болезненным явлениям человеческой психики и физиологии, наконец, его «буржуазность».

Вместе с тем, во всех своих работах Луначарский неизменно подчеркивал как психологическое мастерство Пруста, так и его глубокий социальный анализ. Например, в статье «Куда идет французская интеллигенция» (1933) он писал: «То, что больше всего делает Пруста очаровательным, это его необыкновенные взлеты и необычайная подвижность его в воспроизведении впечатлений. Этого можно добиться только путем развития какой-то огромной и тонкой чувствительности и образной продуктивности. Очень интересно, что Пруст, как вы знаете, захватывает в своем большом произведении глубоко различные слои общества, различные проявления человеческой природы»².

Последнюю статью о Прусте Луначарский продиктовал в декабре 1933 года, будучи уже тяжело больным, и кончил, вернее, оборвал эту диктовку за два дня до смерти. Статья должна была быть большой. Она, видимо, доведена едва до середины — и тем не менее даже на основании этого незавершенного наброска можно заключить, что Пруст может быть отнесен если и не к самым любимым писателям Луначарского, то к тем, кто его очень интересовал, и что он понимал все огромное значение его творчества. Из статьи становится также ясным, что Луначарский последних томов эпопеи Пруста не знал (такое случалось и позже: представление о Прусте можно составить даже только по одной его книге, и это представление будет убедительным и достаточно полным). Главное место в набросках статьи

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 4. С. 429—430.

² Там же. Т. 6. С. 271.

Луначарского уделено стилю Пруста, причем, верно указывается на тот факт, что писатель ориентируется на французскую традицию XVII века (возможно, это собственная догадка Луначарского, теперь же — общее место в литературе о Прусте). Другим моментом, который подчеркивает Луначарский, было значение воспоминаний, тот процесс воспоминаний, та стихия воспоминаний, которая пронизывает прозу Пруста. Так, Луначарский пишет: «Вот эта изумительнейшая волна воспоминаний, которая, конечно, играет громадную роль в творчестве каждого писателя, у Пруста сильна и трагична. Он не только любит свои “*Temps perdus*”, он знает, что для него-то они именно не “*perdus*”, что он может их вновь расстлать перед собою, как огромные ковры, как шали, что он может вновь перебирать эти муки и наслаждения, полеты и падения»¹.

Можно было бы сказать, что Луначарский был зачинателем изучения творчества Пруста в советском литературоведении. Как видный политический и общественный деятель, как литератор он бесспорно способствовал и первым попыткам перевода произведений Пруста на русский язык. Его именем наверняка «прикрыли» и задуманное в начале 30-х годов собрание сочинений Пруста, которое тогда, как мы покажем ниже, было явно не ко времени и без наброска вступительной статьи Луначарского вряд ли смогло бы начаться и даже дойти до четвертого тома.

Но если Луначарский был практически первым, кто стал у нас писать о Прусте, не он оказался самым глубоким и тонким (тогда) истолкователем произведений писателя.

Здесь следует сказать о небольшой, но очень содержательной, для своего времени просто замечательной статье Владимира Вейдле, появившейся в начале 1924 года². На эту статью долгие годы невозможно было ссылаться, так как ее автор, Владимир Васильевич Вейдле (1895—1979), в июле того же года эмигрировал и вскоре, за границей, занял откровенно антибольшевистские позиции; после Второй мировой войны он активно сотрудничал с мюнхенскими радиостанциями, вещавшими на Советский Союз, и это в еще большей мере затруднило использование его статьи о Прусте.

Между тем, статья эта всеми своими наблюдениями и выводами противопологалась закладывавшейся Луначарским традиции в изучении Пруста; статья Вейдле ничем не уступает работам наших «новооткрывателей» Пруста 60-х и 70-х годов, не уступает, несмотря на свою крат-

¹ Там же. С. 364.

² См.: Вейдле В. Марсель Пруст // Современный Запад. 1924. Кн. 1(5).

кость и на тот факт, что по крайней мере двух последних книг «Поисков» — «Беглянки» и «Обретенного времени» — критик не знал.

Вейдле очень верно определяет место Пруста в эволюции литературного процесса, определяет как завершение, как итог долгого предшествующего развития. Думается, что Пруст может быть правильно понят именно в этой перспективе, он, бесспорно, хоть и стоит на пороге века двадцатого, но не открывает его, а замыкает, на новой основе, столетие предыдущее. Поэтому Вейдле справедливо выводит творчество Пруста за пределы модернизма, так как писатель не был ответственен за то, что «произошло потом». Заслуживает внимания мысль Вейдле о том, что произведения писателя в какой-то мере заполняют лакуну в символистской прозе (не будучи, тем не менее, символистскими), действительно по своим результатам исторически второстепенной.

Тонки и продуктивны замечания Вейдле о том, что Пруст идет значительно дальше простого фиксирования впечатления, что для него художественно познаваемы только данные личного сознания, что художественное мышление Пруста «не разлагает, а воссоздает, животворит, а не умерщвляет»¹. Вот откуда та вдохновенная чуткость, которая отличает все и всевозможнейшие описания Пруста.

В отличие от многих последующих оценок, которые, с легкой руки М. Горького, стали повторяться с досадной назойливостью, Вейдле не только не видит порока в склонности Пруста к описаниям событий и состояний, казалось бы, незначительных, пустяшных, но полагает, что на этом пути писатель приходит к поразительным открытиям. В самом деле, Пруста можно сопоставить с художниками-импрессионистами, которые заставили и научили увидеть, вопреки привычным представлениям, что, скажем, трава совершенно не обязательно — зеленая, земля — коричневая, а небо далеко не всегда бывает синим. Так и Пруст, создав новую, только ему присущую эстетику описания, показал в человеческой психике, а также в окружающей действительности, черты и свойства, отличные от устойчивых стереотипов.

Естественно, Вейдле не нашел в «Поисках утраченного времени» никакой апологии аристократии, никакого преклонения перед ней и никакого снобизма. Однако, возможно, незнание последних томов эпопеи не позволило критику увидеть у Пруста остроту и многообразие сатирического осмысления и изображения жизни светского общества. Это, тем не менее, не помешало Вейдле обратить внимание на внутреннюю стройность «Поисков»; он справедливо полагал, что

¹ Там же. С. 158.

книга Пруста «все-таки едина, нераздельна, отражает сразу всю отрывочность и всю непрерывность живого сознания»¹.

Повторяем, на эту статью Вейдле обычно не ссылались, она прошла почти незамеченной и вскоре просто забылась.

Так или иначе, середина 20-х годов отмечена первыми попытками перевести Пруста на русский язык. Были изданы «Утехи и дни», «В сторону Свана», «Под сенью девушек в цвету». Появление этих переводов вызвало несколько рецензий, в том числе И. Анисимова, К. Локса, Г. Якубовского, В. Владко. В них, а также в небольших предисловиях Е. Ланна, А. Франковского, Б. Грифцова, Пруст трактовался как очень значительный писатель, у которого прослеживались сложные связи с движением литературы его времени. Можно сказать, что Пруст начинал входить в русский литературный обиход. Среди примет этого вхождения отметим статью Осипа Мандельштама «Веер герцогини» (газета «Киевский пролетарий», 25 января 1929 г.)², посвященную методам литературной критики тех лет. Мандельштам остроумно сравнил эту критику с персонажем Пруста, высокомерным, снисходительным, независимым, не желавшим попадать в такт исполняемой «музыке» и сознательно и нарочито отбивавшим этот «такт» вразнобой. Тем самым, прустовский образ становится стержнем статьи Мандельштама. Последний, между прочим, пересказывал, с небольшими неточностями, эпизод из книги «В сторону Свана». Написано это было явно по памяти, но это была память не о когда-то читанной французской книге, а о прочитанной, даже наспех просмотренной недавно, — но русской. Тут первые переводы из Пруста подошли вовремя.

Видимо, как раз с этими переводами следует связать обращение к творчеству Пруста такого видного литературного и общественного деятеля тех лет, каким был А. К. Воронский. Противник «Пролеткульта» и в 1925—1928 г. политический соратник Троцкого, Воронский большое внимание уделял психологии писательского творчества, интуитивизму; понятен его интерес к Бергсону, а следовательно и к Прусту.

Воронский считал «Поиски» «огромным событием в литературной жизни последней четверти века»³. Критик обращал внимание на остроту и силу впечатлительности у Пруста, на его глубокий психологизм, на специфическую психологию припоминания, с чем был связан интерес писателя к переживаниям и впечатлениям, полученным в де-

¹ Там же. С. 159.

² См.: Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 240—245.

³ Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 276.

тстве. Воронский отмечает и широту социального охвата действительности у Пруста, и замечательное характерологическое мастерство писателя. Но советский литератор знал, видимо, лишь два тома эпопеи Пруста, то есть то, что было к тому времени переведено на русский язык. Вот почему он, как и Луначарский, пишет о чрезмерном аристократизме писателя. Но такое впечатление может создаться, естественно, лишь при поверхностном знакомстве с произведениями Пруста, которые требуют не только внимательного, вдумчивого, но и неторопливого чтения, а особенно — многократного перечитывания, вникания, вживания в его своеобразный мир. У Воронского на это не было ни времени, ни подготовки; именно по этой причине он мог написать, к примеру: «Этот узкий круг людей писателю понятен, близок и дорог. Поэтому он изображает его с наиболее благоприятной и положительной стороны. Жизнь и быт этих людей для Пруста пропитаны тонким ароматом старины, и хотя он знает, что этот аромат искусственный, но для него эти люди лучшее, что есть в мире. Это люди хорошего тона, манер, изысканных вкусов. В них нет пошлости и грубости Вердюренов»¹. Однако, вывод следует — невероятно прямолинейный: «Марсель Пруст не видит, не отмечает с достаточной яркостью ни высокомерия, ни кастовой замкнутости, ни черствого эгоизма этой среды, а если и замечает, то относится к этим свойствам вполне снисходительно. Нечего и говорить, что Пруст далек от того, чтобы посмотреть на это общество глазами писателя, близкого к трудовому народу»². Тем не менее, Воронский призывает учиться у Пруста, так как «его произведения таят в себе целые россыпи художественных сокровищ, его эстетический мир прекрасен, глубок и благороден, его психоанализ приводит к подлинным и редким открытиям из жизни человеческого духа, характеристики изображаемых им людей метки и новы; он культурный и умный писатель, он много знает; его метафора всегда неожиданна и отличается выразительностью; словом, он крайне поучителен и содержателен»³. При этом Воронский отмечал стилистическую чуждость творческого наследия Пруста русской литературе. Быть может, за некоторыми исключениями.

Так, он сопоставляет книги Пруста с книгами Андрея Белого. Критик верно указывает на свойственную тому и другому писателю повышенную впечатлительность. И здесь он отдает явное преимущество Прусту, у которого «мир не дробится, не расщепляется на раз-

¹ Там же. С. 281.

² Там же. С. 282.

³ Там же. С. 282—283.

розненную сумму мельчайших явлений, как, например, у Андрея Белого, — он един в своей первооснове, в своем первоначальном естестве»¹.

Показательно, что для Воронского Пруст является если и не «классиком», то писателем первой величины, с которым можно сопоставлять даже русских литераторов. Все это говорит о том, что творчество французского писателя стало для русской критики литературным фактом.

В статьях Луначарского, Вейдле, Воронского, Грифцова, Локса и некоторых других критиков произошла констатация значительности творческого наследия Пруста, признание его весомой роли в литературном процессе, определение его места во французской литературе начала века как места не просто заметного, но в некотором смысле ведущего. Вместе с тем, нельзя не отметить, что место Пруста, как его понимали советские критики и историки литературы, было весьма своеобразным. На отношении к Прусту в России с самого начала сказалась чрезмерная политизация советской литературной жизни. Такая политизация должна была бы привести Пруста в лагерь пока еще не противников социалистической, «передовой», «прогрессивной» литературы, но в какой-то иной, еще не определенный, никак не «сформулированный» лагерь. Как увидим, такой лагерь без лишних сложностей и затей был писателю подыскан. Отметим также, что в 20-е годы творчество Пруста было все-таки еще очень плохо знакомо и тем более изучено советскими критиками и литературоведами (следует сказать, что публикация «Поисков утраченного времени» и на родине Пруста завершилась только в 1927 году, другие же его книги попросту еще не были изданы). Тем самым на этом этапе Пруст оставался все еще писателем обещаний, гигантских открытий, но в будущем. Круг его русских читателей был довольно узок, хотя он отмечен именами Ахматовой, Цветаевой, Пастернака, Георгия Иванова, Георгия Адамовича, Кузмина, Мандельштама и некоторых других. Советские критики, занятые текущими делами, уделили Прусту не очень много внимания, воспринимая его поверхностно и упрощенно. Симптоматично, например, что деятели ОПОЯЗ'а творчеством Пруста не заинтересовались вовсе. Тем самым и для читателей, и для критики Пруст оставался писателем камерным.

¹ Там же. С. 277.

2

Решительный перелом в отношении к Прусту в СССР намечался к началу 30-х годов. С одной стороны, Пруста продолжали издавать и даже несколько больше о нем писать, с другой стороны, «задачи дня», «текущий момент» все с большей определенностью обнаруживали чуждость творчества Пруста современной советской литературе.

В нем очень многое не устраивало, даже такая, казалось бы, второстепенная вещь, как манера письма. Мысль о «болтливости» Пруста, об утомительности его длинейших рассказов о микроскопических пустяках время от времени мелькает в статьях, речах, письмах советских писателей и критиков конца 20-х и начала 30-х годов. Особенно настойчиво и убежденно утверждал это Горький. В 1926 году он писал Всеволоду Иванову: «Я тоже долго думал, что как мастера дела, мы, конечно, хуже европейцев. Но теперь начинаю сомневаться в этом. Французы дошли до Пруста, который писал о пустяках фразами по 30 строк без точек»¹. Или, в одной из статей 1932 года: «Жизнь непрерывно создает множество новых тем для трагических романов и для больших драм и трагикомедий, жизнь требует нового Бальзака, но приходит Марсель Пруст и вполголоса рассказывает длинейший, скучный сон человека без плоти и крови, — человека, который живет вне действительности»². Еще более определенно отношение Горького к Прусту выражено в его докладе на Первом съезде советских писателей (1934). Там Горький говорил: «Буржуазный романтизм индивидуализма с его склонностью к фантастике и мистике не возбуждает воображение, не изоощряет мысль. Оторванный, отвлеченный от действительности, он строится не на убедительности образа, а почти исключительно на “магии слова”, как это мы видим у Марселя Пруста и его последователей»³. Надо заметить, что Горький, называвший себя учеником Бальзака, Стендаля и Флобера, к литературному новаторству, которое оказывалось ему непонятным и чуждым, относился в лучшем случае с осторожностью. Впрочем, это не помешало ему в начале 30-х годов высоко ценить Андре Жида, но не как автора «экспериментального романа», а как разоблачителя «язв буржуазного общества», борца против колониализма и друга СССР. Политизация подхода к литературе, когда тонкий эстет зачислялся в когорту «рево-

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 479.

² Там же. М., 1953. Т. 26. С. 245.

³ Там же. М., 1953. Т. 27. С. 312.

люционных писателей Запада», очевидна. Пруст не критиковал, не боролся и не разоблачал; естественно, что Пруста Горький не понял, да и не пытался понять. Он ориентировался на старый реализм, реализм Бальзака, Флобера, Толстого и Достоевского, а то, что позже стало называться «модернизмом», не понимал и не принимал.

В обширной библиотеке Горького, тщательно сохраняемой и подробно описанной, есть книги Пруста в русском переводе, но, к сожалению, без помет на полях (видимо, Горький читал их быстро, как было ему свойственно, скорее даже просматривал, а не читал внимательно, и составил о них то поверхностное и ошибочное мнение, которое отразилось в его высказываниях и бесспорно повлияло на суждения литературных критиков тех лет).

Имя Пруста прозвучало на съезде писателей не только в речи Горького. На его творчестве специально остановился Карл Радек в докладе «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства». Уже сама тема доклада предопределила отношение докладчика к Прусту. К. Радек говорил на съезде: «Нужно ли учиться у крупных художников — как у Пруста, уметь очертить, обрисовать каждое малейшее движение в человеке? Не об этом идет спор. Спор идет о том, имеем ли мы собственную столбовую дорогу, или эту столбовую дорогу указывают зарубежные искания?»¹ И в заключительном слове: «Понятно, что Пруст — художник побольше, умеет лучше писать, чем рабочие-подпольщики, но что нам образы героев салонов, хотя бы нарисованные рукою мастера! Они волнуют нас меньше, чем картины борьбы за наше дело, хотя и переданные руками начинающих пролетарских писателей»².

Пруст сопоставлялся Радеком с Джойсом, который тоже оказывался чужд пролетарскому искусству. Но, признавая эту чуждость, следовало вывести таких писателей из литературного обихода, еще точнее — вести с ними последовательную и непримиримую борьбу. Пруст, Джойс и т. д. автоматически становились врагами (вспомним горьковские формулировки тех лет: «Кто не с нами, тот против нас», «Если враг не сдается, его уничтожают»). При этом они были как бы врагами активными, сеющими заразу и тлен, что и заставляло быть с ними начеку и вести борьбу «на уничтожение». Талантливость Пруста или Джойса, их несравненное мастерство становились в этой ситуа-

¹ Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 315.

² Там же. С. 368.

ции «отягчающими обстоятельствами»: с бездарности и спрашивать было нечего, а вот большой талант мог принести осязаемый вред.

Своеобразный отклик доклад Радека вызвал на Западе. 25 ноября 1934 г. известные французские писатели братья Жером и Жан Таро выступили в газете «Эко де Пари» с резкой статьей «Советы и литература». Им ответил, в примирительном тоне, Франсуа Мориак, напечатанный 8 декабря в «Нувель литтерер» свой ответ — «В ожидании русского Пруста»¹. Братья Таро возразили по-прежнему резко в статье «Между Радеком и Мориаком» («Эко де Пари», 28 декабря).

Но слово было произнесено: начались поиски «русского Пруста» и «нашли» его в лице замечательного писателя Леонида Добычина, чей небольшой роман «Город Эн», при жизни автора так и не напечатанный, лишь с очень большой натяжкой может быть соотнесен с произведениями Пруста. Между тем, во время дискуссии о формализме весной 1936 г. о таких сопоставлениях говорилось². Упомянул Пруста и Горький в статье 1936 года «О формализме».

Просоветски настроенные писатели Запада, естественно, нападки на Пруста, в частности нападки Горького и Радека, приветствовали. Так, Ромен Роллан, внимательно следивший по газетам за ходом писательского съезда, писал Горькому 29 октября 1934 г.: «Иные выступления явно задели за живое самолюбие западных литераторов (а, быть может, также и литераторов СССР), и страсти разгорелись. Далеко не всем “эстетам” пришлось по вкусу положения, выдвинутые Вами и, главным образом, Радеком и Бухариным. (...) Стоит ли говорить о том, что я согласен с Вами, согласен с Радеком и Бухариным»³.

В 30-е годы начинается, казалось бы, более детальное изучение творческого наследия Пруста (что было, в частности, связано с выходом его собрания сочинений на русском языке). Но изучение это уже не могло переступать пределы намеченных партией координат и установок. Отныне Пруст зачислялся в ряды не просто «буржуазных» писателей, но писателей «буржуазного упадка», деградации, разложения. Достаточно привести названия некоторых из посвященных ему работ: «На вершинах искусства упадка», «На последнем этапе буржуазного реализма» и т. д. Двусмысленность подобных оценок очевидна: с одной стороны, здесь не отрицалась и даже подчеркивалась значительность творчества Пруста, с другой, — утверж-

¹ См.: Ландор М. Тревожные вопросы Франсуа Мориака // Вопр. лит. 1996. № 2. С. 206—218.

² См.: Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. СПб., 1999. С. 37.

³ Горький М. и Роллан Р. Переписка (1916—1936). М., 1995. С. 296.

дался тот факт, что произведения писателя стоят на пороге полного и окончательного краха буржуазной культуры. Известный специалист тех лет по истории французской литературы, Е. Гальперина, в своем «Курсе западной литературы XX века» (1934) определяла творчество Пруста как «литературу буржуазного загнивания». Ей вторил Ф. П. Шиллер, который анализ творчества автора «Поисков утраченного времени» поместил в раздел «Литература открытой империалистической реакции» (см. его «Историю западноевропейской литературы нового времени». Т. 3. 1937). Та же Е. Гальперина в одной из своих статей писала: «Поиски утраченного времени» Пруста — один из ярких примеров того, как происходит распад формы романа, где также исчезает понятие объективного времени и объективного персонажа, где принципом литературы становится бесформенное нагромождение воспоминаний»¹. В энциклопедической статье о Прусте Е. Гальперина утверждала, что писатель «выступает воинствующим борцом упадочного субъективизма»². Интересно, что в этой же статье Е. Гальперина дает отповедь ряду советских критиков, которые не разглядели «вредности» Пруста; она пишет: «В советской литературе делались явно порочные попытки культивировать прустовское “преодоление автоматизма восприятия”. Воронский пытался делать это, исходя из своей интуитивистской теории «непосредственного впечатления». Аналогичные попытки последних лет связаны с пережитками формализма и литературщины, хотя сам Пруст конечно не формалистичен. Насквозь субъективистская изошренность ощущения у Пруста, как и его субъективистская “правдивость”, в корне противоположна реализму социалистической лит(ерату)ры. Значение П(руста) для нас лишь в том, что вопреки своей субъективистской системе П(руст) объективно отразил буржуазное гниение, являясь своего рода “классиком” упадочного буржуазного паразитизма»³.

Эта «презумпция виновности» Пруста присутствует, к сожалению, и в интересных по своим наблюдениям и выводам работах, посвященных писателю, где раскрывается широта и многообразие его творчества, глубина и оригинальность его художественных открытий. Так, в большой статье Н. Рыковой, предваряющей русский перевод книги Пруста «Сторона Германтов» (1936), рядом с соб-

¹ Гальперина Е. Смерть и рождение западного реализма // Интерн. лит. 1936. № 12. С. 175.

² Литературная энциклопедия. М., 1935. Т. 9. Стб. 348.

³ Там же. Стб. 349—350.

ственными, тонкими и точными дефинициями — ставшие уже расхожими в отношении Пруста клише: «идеолог паразитической буржуазии», «художник буржуазного упадка». А в своей книге «Современная французская литература» (1939), спустя всего три года, Н. Рыкова учинила почти полный разгром Пруста как писателя. В этой когда-то очень популярной книге мы, например, читаем: «Пруст, без сомнения, должен считаться одним из самых “упадочно-буржуазных” писателей, и нужно прямо сказать, что то влияние, которое он оказывал на буржуазную литературу послевоенной Европы и Америки, шло именно по линии его буржуазного новаторства в области стиля и показа человеческой психологии»¹. Выражения типа «буржуазное новаторство» или «вершина упадка», бессмысленные и даже комичные, придумывались и сочинялись лишь с той целью, чтобы убедительнее (внешне) обосновать отрицательное отношение к творчеству Пруста и практическое вычеркивание его из литературного обихода. Думается, подобные определения и оценки читать не смешно, а горько, ибо написаны они в трагичнейшее время сталинского террора, написаны талантливыми литературоведами, дрожавшими за свою судьбу.

В конце 30-х годов, как итог занятий, а точнее проработок Пруста, была сформулирована и просуществовала затем многие годы ошибочная, совершенно неверная точка зрения, согласно которой в книгах Пруста нет сюжетного развития, нет эволюции персонажей, а воспоминания героя-рассказчика следуют одно за другим вне какой бы то ни было внутренней и внешней связи. С подобными взглядами можно было встретиться и значительно позднее, так как пребывание Пруста-писателя в «лагере империалистической реакции» растянулось на несколько десятилетий. Ход рассуждений был приблизительно таким: коль скоро Пруст признавался писателем буржуазным, к тому же принадлежащим к периоду упадка буржуазной культуры, то в его творчестве нельзя было не обнаружить элементов этого упадка. «Доказав» это, советская литературная критика как бы успокоилась и больше Прустом не занималась. Имя Пруста почти полностью исчезло со страниц советских литературоведческих изданий, и так продолжалось по меньшей мере пятнадцать лет.

¹ Рыкова Н. Современная французская литература. Л., 1939. С. 277.

3

Как бы совсем в стороне от этих споров, а правильное говоря, от этих разоблачений и разносов, обнаруживает себя отношение к творческому наследию Пруста Бориса Пастернака. Поэт в своем интересе к Прусту был, конечно, никак не одинок, у французского писателя были в то время в России и внимательные читатели, и восторженные поклонники (так, переводчик Н. М. Любимов вспоминал о любви к Прусту дочери великой Ермоловой¹), но у Пастернака это был не просто читательский интерес, не просто открытие близости писательских установок, — но близости, даже отчасти сходства восприятия мира и его отражения в творчестве.

Трудно точно сказать, когда именно Пастернак впервые прочитал Пруста. Наверняка до его первых русских переводов или одновременно с ними (1927 г.). Как справедливо полагает французский исследователь Мишель Окутюрье², побудительным толчком здесь могло оказаться появление статьи Владимира Вейдле в журнале «Современный Запад», о которой уже шла речь выше. По крайней мере в письмах 1924 года — сестре Жозефине и двоюродной сестре О. М. Фрейденберг — Пастернак уже пишет о своем интересе к Прусту, с творчеством которого, правда, ему еще предстоит познакомиться. Показательно, что Пастернак настоятельно советует сестре непременно прочитать Пруста (среди нескольких других выдающихся европейских писателей), сам же еще не сделал этого. Он очень наслышан и «начитан» о Прусте, но знакомство с его книгами все время откладывает. Не состоялось это знакомство и на рубеже 1924 и 1925 годов, когда поэт работал в библиотеке Наркоминдела, о чем рассказано во «Вступлении» к поэме «Спекторский». Строки эти хорошо известны:

Знакомился я с новостями мод
И узнавал о Конраде и Прусте.

Просматривая иностранную периодику, Пастернак действительно постоянно наталкивался на статьи о Конраде и Прусте. Их появление в

¹ См.: Любимов Н. Неувядаемый цвет: Книга воспоминаний. М., 2000. Т. 1. С. 299—300.

² См.: Aucouturier M. Pasternak and Proust // Forum for Modern Language Studies. 1990. Vol. XXVI. № 4. P. 342—352; См. также: Баевский В. С. Прелиминарии к теме «Марсель Пруст и Борис Пастернак» // Стилистический анализ художественного текста. Смоленск, 1988. С. 100—108.

западной печати было отчасти связано с кончиной этих писателей (соответственно в начале августа 1924 г. и в середине ноября 1922-го) и с публикацией их новых произведений (особенно Пруста: в 1923 г. была напечатана «Пленница», в 1925-м — «Беглянка»).

Итак, русский поэт именно «узнавал» о выходе книг Пруста, знакомился с посвященными ему статьями, но книг его еще не читал. Более того, это чтение, как признавался позже, в письмах Владимиру Познеру и сестре Жозефине, он постоянно «откладывал», «оставлял впрок», настолько близкими показались Пастернаку художественные приемы Пруста, под влияние которого ему не хотелось бы подпасть.

В ту пору уже было написано «Детство Люверс» и завершалась работа над «Охранной грамотой». В последней книге действительно немало перекличек с Прустом. С творчеством Пруста вообще и с его «Беглянкой» в частности. В самом деле, обратимся, например, к эпизоду из второй части книги Пастернака: посещение героем Венеции. Он едет туда, пережив сильное душевное потрясение, совсем как герой Пруста после бегства Альбертины. Да и город на Адриатике описан у Пастернака очень по-прустовски. Чисто сюжетно — перед нами ситуации во многом разные: у Пастернака в Венецию попадает бедный русский студент, учившийся философии в Марбурге и собравший последние гроши, чтобы совершить это путешествие, тогда как у Пруста в Венеции оказывается состоятельный молодой рантье, не думающий о своих расходах. Поэтому герой Пастернака ищет дешевую гостиницу и подробно об этом рассказывает, а герой Пруста останавливается, естественно, в хорошем отеле, выбор которого его мало заботит. Герой Пастернака описывает свой вечерний приезд в Венецию, ужин и т. д., описывает и чердак, на котором ночевал, описывает свое пробуждение, жалкий вид чердака, странный звук, который, должно быть, разбудил его, — это чистили обувь на всю гостиницу. Пруст ничего подобного не описывает. Утром в комнату входит прислуга, чтобы открыть ставни. Он даже не говорит этого, он просто пишет: «Когда в десять утра вошли, чтобы открыть ставни...». И Пастернак, и Пруст пишут о венецианской живописи, называют почти одних и тех же художников — Карпаччо, Веронезе. Но впечатления героя Пастернака ярче и непосредственнее, чем реакция героя Пруста, между прочим, многие годы мечтавшего об этой поездке. Это и понятно: разница в их социальном статусе и эмоциональном состоянии очевидна. Между тем, герои Пастернака и Пруста могли бы в Венеции и встретиться: оба приезжают туда в последний мирный год, накануне Первой мировой войны.

К началу 30-х годов Пастернак влияние Пруста преодолел, преодолел — в действительности его и не испытав, тщательно от такого возможного влияния защитившись. Недаром он признавался сестре в середине июля 1930 года: «До сих пор я боялся читать Пруста, так это по всему близко мне. Теперь я вижу, что мне нечего терять, т. е. незачем себя блюсти и дорожиться. Прусту не на что уже влиять во мне»¹.

И Пруст, теперь читаемый (но читаемый не очень внимательно и, главное, не досконально и неполно), перестал быть для Пастернака «совершенным открытием» и был вновь в какой-то мере «отложен», «оставлен впрок».

Пастернак снова вспомнил о Прусте в середине 40-х годов. С ориентацией на его опыт поэт стал обдумывать свой новый творческий замысел. В декабре 1945 года он писал в Оксфорд сестрам: «Все теченья после символистов взорвались и остались в сознании яркою и, может быть, пустой или неглубокой загадкой. Последним творческим субъектом даже и последующих направлений остались Рильки и Прусты, точно они еще живы и это *они* опускались и портились и умолкали и еще исправятся и запишут. Что это сознают объединенья вроде персоналистов, в этом их заслуга. Это же сознание живет во мне. Вот что у меня намечено. Я хотел бы, чтобы во мне сказалось все, что у меня есть от их породы, чтобы как их продолжение я бы заполнил образовавшийся после них двадцатилетний прорыв и договорил недосказанное и устранил бы недомолвки. А главное, я хотел бы, как сделали бы они, если бы они были мною, т. е. немного реалистичнее, но именно от *этого*, общего у нас лица, рассказать главные происшествия, в особенности у нас, в прозе, гораздо более простой и открытой, чем я это делал до сих пор. Я за это принялся, но это настолько в стороне от того, что у нас хотят и привыкли видеть, что это трудно писать усидчиво и регулярно»². Совершенно ясно, что речь здесь идет о первых подступах к роману «Доктор Живаго».

На близость романа Пастернака к произведениям Пруста уже не раз указывалось. Особенно подробно и убедительно написала об этом сестра поэта Жозефина Пастернак. При всем различии двух писателей — жизненном, житейском, творческом, — их сближает одинаковое по сути дела, по крайней мере очень сходное на глубинном уровне, представление об искусстве, непосредственность восприятия и ощущения жизни, настоящего и прошлого, сливающегося в единое целое, сбли-

¹ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 307.

² Там же. С. 444—445.

жает отрицательное отношение к прямолинейному реализму, что не исключает адекватного воспроизведения действительности.

И для Пруста, и для Пастернака искусство было самой жизнью, не подменой ее и не загородкой от нее. Вот почему для обоих с темой творчества, темой искусства так неразрывно связана тема природы. Было бы слишком банальным говорить, какую большую роль играла природа в жизни и творчестве Пастернака. У Пруста, казалось бы, — все иначе: городской житель и тяжелый астматик, он, как мог, от природы отгораживался. Но избежать ее воздействия — не сумел. В его рецептивной эстетике природа оказывалась стабильным мерилom ценностей и — в известной мере — противовесом некоторым проявлениям обыденной жизни.

Для выросшего в музыкальной семье Пастернака, одно время даже колебавшегося, не зная, что выбрать — поэзию или музыку, последняя была не только высшим проявлением искусства, но в какой-то степени и частью природы. Вот, в частности, почему он так охотно и так удачно использует «природную» лексику для передачи сути музыкального произведения, самой субстанции музыки.

Избежав влияния Пруста, Пастернак пришел к сходному с прустовским взгляду на произведение искусства — взгляду, который оказался выраженным в сходных, если не одних и тех же терминах. Не всеохватная стихия воспоминания, не напряженные поиски в настоящем прошлого и в прошлом предвестий настоящего, столь важные для Пруста, насторожили Пастернака, заставили его захлопнуть роман Пруста «на пятой странице», а именно концепция искусства, чему на самом деле и посвящены все «Поиски утраченного времени».

Как мы помним, Пастернак заинтересовался Прустом в середине 20-х годов, затем он вернулся к его творчеству в пору работы над «Доктором Живаго». Но у него был и третий период интереса к Прусту, третий этап знакомства с его произведениями. Это всего несколько лет — между 1956 и 1960 годами. В это время близкий друг поэта французская русистка графиня Жаклина де Пруайяр де Белькур прислала ему издание «Поисков» в «Библиотеке Плеяды», и теперь Пастернак смог, наконец, прочитать книгу Пруста не отрываясь, от доски до доски. Он читал Пруста, когда его собственный роман был уже завершен, когда был завершен и автобиографический очерк «Люди и положения», и в основном закончен последний поэтический цикл «Когда разгуляется». В качестве эпиграфа к циклу поэт взял фразу из «Обретенного времени»: «Книга — это большое кладбище, где на многих плитах уж не прочесть стершиеся имена».

В какой-то мере это было осмыслением книги Пруста в свете своего собственного творчества — и одновременно — размышлением над своим собственным творчеством в свете произведений Пруста. Наиболее близко Пастернак подошел к творениям французского писателя не в своих книгах, а вот в этом внимательном и замороженном чтении. Мы, к сожалению, почти ничего не знаем о реакции (или реакциях) Пастернака — в его переписке с Жаклиной де Пруайяр о Прусте речь не идет, но можно с уверенностью сказать, что без твердого ощущения такой близости, такого ретроспективного влияния, столь долгого и заинтересованного чтения «Поисков» просто бы не состоялось.

4

Отношение к Прусту русских деятелей культуры, оказавшихся в эмиграции, не могло не быть отличным от отношения «советского», хотя и на Западе у автора «Поисков» находились как горячие сторонники, так и язвительные критики. Во-первых, оценка Пруста была лишена здесь нарочитой политической окраски, как это было в Советском Союзе, особенно в 30-е годы. Тем самым, речь шла прежде всего о литературе. Во-вторых, не могла не сказаться и окружающая литературная атмосфера: в конце 20-х и в 30-е годы во Франции, а затем и вообще в Европе, интерес к Прусту неизменно растет, книги его постоянно переиздаются, печатаются многочисленные работы о писателе, начинают появляться воспоминания, предпринимается попытка выпустить собрание его писем. Русские писатели и литературные критики, жившие в Париже, постоянно пребывали вот в такой обстановке разностороннего интереса к Прусту; они не могли подчас не испытывать воздействия творческих приемов автора «Поисков», иногда даже вопреки собственному желанию. Так или иначе, критики любили отмечать черты подражания Прусту, выискивая их даже там, где их могло и не быть.

Растущий общеевропейский интерес к Прусту привел к тому, что скорее всего самая первая публикация о Прусте на русском языке появилась как раз в эмигрантской печати, причем появилась почти за год до смерти писателя. Речь идет о содержательной и умной (именно умной!) статье «Зеркальное творчество (Марсель Пруст)», напечатанной в 1921 году в журнале «Современные записки». Ее автором был известный журналист, философ, музыкальный критик Борис Федорович

Шлёцер (1881—1969). Таким образом, эта работа увидела свет раньше прекрасной статьи Владимира Вейдле (который, между прочим, будучи уже в эмиграции, продолжал обращаться к творчеству Пруста).

Известно, что в Париже время от времени устраивались литературные вечера, на которых выступали русские общественные деятели, критики, поэты. Порой в таких заседаниях принимали участие и французские литераторы. Так, в рамках «Литературных франко-русских беседований» 25 февраля 1930 года состоялось посвященное Прусту собрание, на котором с докладом выступил известный философ и юрист Борис Петрович Вышеславцев (1877—1954), в частности, критиковавший Пруста за изображение камерного, «маленького мирка». В заседании приняли участие как русские, так и французские деятели культуры. Среди французов отметим Андре Моруа, Андре Мальро, Габриэля Марселя, брата писателя Робера Пруста. Из русских писателей в «беседовании» приняли участие Н. А. Бердяев, И. А. Бунин, Б. К. Зайцев, М. Л. Слоним, Н. А. Тэффи и др. Все это — имена первой величины, и на их интерес к Прусту нельзя не обратить внимание. Вышеславцеву возражали, наиболее хлестко ответила ему Марина Цветаева, отметившая, в частности, что «не бывает “маленьких мирков”, бывают только маленькие глазки». Цветаева, как и ее близкие друзья Рильке и Пастернак, была убежденной сторонницей творчества Пруста (она, между прочим, настойчиво сопоставляла с ним Пастернака, да и себя тоже). К сожалению, мы почти ничего не знаем о выступлениях других участников «беседования».

Как видим, не все из эмигрантов-литераторов оценивали творчество Пруста однозначно положительно или даже восторженно. Так например, в начале того же 1930 года журнал «Числа» провел анкету о Прусте. Свое мнение о французском писателе, находившемся тогда в центре внимания, высказали Марк Алданов, Георгий Иванов, Владимир Набоков (В. Сирин), Михаил Цетлин, Иван Шмелев. Разброс мнений был предсказуем. Крупнейшим писателем начала XX века назвали Пруста М. Алданов и М. Цетлин; И. Шмелев, не отрицая значительности творчества Пруста и масштаба его дарования, отнес писателя к уже прошедшей эпохе (что, между прочим, отчасти верно); Г. Иванов принял Пруста с некоторыми оговорками; В. Набоков от ответа практически уклонился.

Между тем, если в советской литературе Пруст не имел никакого отзвука, в литературе русской эмиграции получилось несколько иначе. Критики (в частности, В. Вейдле) справедливо указывали на влия-

ние Пруста на отдельные произведения Г. Газданова, Ю. Фельзена, М. Осоргина, того же Набокова.

Последний в своем отношении к Прусту все время менял мнение, колебался, но пройти мимо автора «Поисков» не мог. Он вскользь упоминал прустовских персонажей и отдельные ситуации прустовских книг в некоторых своих ранних, «русских», романах («Подвиг», «Дар»); в пятидесятые годы он прочел американским студентам лекцию о Прусте, в которой подробно проанализировал — с точки зрения сюжета, стиля, общего замысла — роман «В сторону Свана», а вот в своем собственном романе «Ада» писал о Прусте иронически, подчас даже глумливо¹.

Иные русские писатели, жившие как в СССР, так и за рубежом, даже предпринимая творческие поиски в сходных с Прустом направлениях, всячески отрицали какую бы то ни было общность с французским писателем, не видя никакого сходства между ним и собой (как Андрей Белый или Набоков). Сложнее получилось у Ивана Бунина. Речь идет о его романе «Жизнь Арсеньева», писавшемся на рубеже 20-х и 30-х годов. Фрагменты первого тома этой книги печатались в парижских газетах и журналах, издававшихся на русском языке, в 1927—1929 годы. Отдельной книгой роман был напечатан в Париже в январе 1930 г., второй том вышел в Брюсселе в 1939 г. В 1936 г. Бунин признался П. М. Бицилли, что он только недавно прочитал Пруста и к ужасу своему понял, что в «Жизни Арсеньева» «немало мест совсем прустовских»².

Совершенно очевидно, что Бунин здесь не лукавит. Его сближает с Прустом попытка обрисовать формирование души героя, который открыт восприятию внешнего мира, восприятию необычайно острому и сильному. Вот почему начинает он с первых детских воспоминаний, с описания взаимоотношений с матерью и т. д. Но расхождений между двумя писателями значительно больше, чем сходства. Вот как пишет об этом современный исследователь творчества Бунина, комментируя его письмо к Бицилли: «В самом деле, “авангардистский” роман Пруста и “Жизнь Арсеньева” “консерватора” Бунина имеют, если внимательно присмотреться, некоторые приметные общие черты. У обоих писателей принципиальное совпадение героя и автора (что не мешает “Жизни Арсеньева” оставаться “автобиографией вымышленного лица”); у обоих — поток воспоминаний, где трудно вычленить сюжет в обычном его понимании; тема старения, утрат,

¹ См., напр.: *Набоков В.* Ада, или радости страсти. М., 1996. С. 155.

² См.: Рус. лит. 1961. № 4. С. 154.

смерти; идеализация аристократического, дворянского начала; предельная степень эстетизации, когда знакомые явления предстают не просто преображенными, но загадочно прекрасными; общая Бунину и Прусту явная ироничность, что всегда является следствием разочарования, утраты веры в каких-то давних кумиров. Зато если Пруст описывает механизм человеческого восприятия, то для Бунина главным остается выражение самой чувственности бытия. В отличие от Пруста, русский писатель находится “по эту” сторону реализма. Он эмоциональнее, если угодно, импрессионистичнее, — он стремится передать души вещей и явлений, с могучей силой изобразительности воссоздавая их внешнюю оболочку»¹.

Уделял ли Бунин в дальнейшем внимание Прусту — мы не знаем, хотя в дневниках его жены есть упоминания о чтении ею «Поисков утраченного времени», томики которых она брала у Мережковских и затем с ними (особенно с З. Гиппиус) обсуждала. Нина Берберова в своей книге «Курсив мой» рассказывает о своем разговоре с Буниным о Прусте. Бунин был недоволен, что собеседница назвала Пруста «величайшим» писателем их времени. Между тем, близкий друг Бунина, Галина Кузнецова, пыталась переводить Пруста, видимо, показывала свой перевод Бунину, но нет никаких сведений, как писатель отнесся к ее работе.

Г. Кузнецова перевод, очевидно, бросила и ничего не отдала в печать. В среде русской эмиграции Пруста, скорее всего, не переводили вовсе. Думается, на это были свои причины. Во-первых, все, кого Пруст мог заинтересовать, знали французский язык и могли читать, да и наверняка читали «Поиски» в оригинале; во-вторых, такой перевод, будучи издан, не имел бы спроса, тем более, было известно, что Пруста переводят в Москве и Ленинграде.

5

Пруста действительно переводили в Москве и Ленинграде, переводили на протяжении десяти или двенадцати лет (1926—1938), а затем наступило полнейшее, абсолютнейшее молчание, продолжавшееся тридцать два года (а если иметь в виду его главное произведение, то все тридцать пять лет).

¹ Михайлов О. Н. Путь Бунина-художника // Лит. наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. I. С. 40.

История издания Пруста на русском языке сложна, драматична, а иногда и трагична. Она подчас неразрывно переплеталась с судьбами выдающихся людей, о некоторых из которых хотелось бы рассказать поподробнее.

Первым, кто всерьез обратился к переводу Пруста на русский язык, был Борис Александрович Грифцов (1885—1950). Человек блестяще образованный, автор книг по искусству, по теории и истории литературы (его работы «Теория романа», 1927; «Как работал Бальзак», 1937; «Психология писателя», 1923—1924 (издана лишь в 1988 г.) не утратили интереса и в наши дни), а также многочисленных переводов с французского и итальянского. В молодости Грифцов был сторонником идеи самоценности искусства, и тем самым — противником позитивизма; он проявлял явный интерес к иррациональному, к неожиданным и непредсказуемым движениям человеческой души и их отражению в литературе. Отсюда был естественен переход к изучению психологии творчества. Исповедальными мотивами и автобиографизмом отмечена повесть Грифцова «Бесполезные воспоминания» (1915; отд. изд. — 1923), кое в чем подготовившая его интерес к Прусту.

Грифцов был не только переводчиком Пруста, но прежде всего исследователем. Обратившись к переводу Пруста, он написал о нем осенью 1926 г. большую статью, предназначавшуюся для одного из сборников ГАХН, но тогда публикация статьи не состоялась, и она смогла увидеть свет только в 1988 г. в книге «Психология писателя». Грифцова интересовали в 20-е годы воплощаемые в художественном творчестве проблемы психологии, им в основном и была посвящена статья. В ней он, например, писал: «На всем протяжении своей книги он открывает непостоянство человеческой психики, уничтожая самую мысль о какой бы то ни было нравственной ответственности человека, обнажает те импульсы, о которых не принято говорить не только вследствие условной морали, но и потому, что, будучи названы, они становятся еще влиятельнее; обследует искажения нормальной психики, одно любопытство к которым психиатрия признает нездоровым; обычное и явно ненормальное, существенное и самая вздорная ассоциация, минутно пронесшаяся сквозь ум, — все становится в один ряд, все равно обязательно, человек ни в какой степени не владеет собой, своими инстинктами и атавистическими пережитками»¹. В статье проводились параллели между идеями Фрейда и Бергсона и творчеством Пруста, хотя, как полагал исследователь, труды первого писатель не знал (у Бергсона же он несомненно учился). Подобные сопоставления, естес-

¹ Грифцов Б. А. Психология писателя. М., 1988. С. 258.

твенно, мешали публикации статьи на протяжении многих лет. В 1927 г. в издательстве «Недра» вышла книга Пруста «Под сенью девушек в цвету» в переводе Любови Гуревич при участии Софии Парнок и Грифцова; насколько велико было участие последнего в этом переводе — не очень ясно. Через год издательство «Academia» напечатало первую часть той же книги Пруста уже в переводе одного Грифцова. Томик открывался небольшим предисловием переводчика. В дальнейшем к переводам Пруста Грифцов не возвращался, целиком сосредоточившись на изучении и переводах произведений Бальзака.

Одновременно с Грифцовым к творчеству Пруста обратился Адриан Антонович Франковский (1888—1942), профессиональный переводчик, чьи работы отличала большая филологическая грамотность и безукоризненное владение тончайшими языковыми нюансами. Франковский переводил много — Свифта, Стерна, Филдинга, Дидро, Бальзака, Дюма, Анри де Ренье, Роллана, Жида, Жюля Ромена, как видим, все писатели трудные, требующие и знаний, и изобретательности.

Стилистические установки Франковского-переводчика со всей определенностью выявились при работе над изданием Пруста. Его соратник, Андрей Венедиктович Федоров (1906—1997), теоретик перевода и сам опытный переводчик, так рассказывал об их переводческих принципах в период работы над переводом Пруста: «Мы считали невозможным упрощать, сглаживать, облегчать стиль Пруста, делать его более “приятным”, чем он есть, и прежде всего, старались нигде не нарушать единство больших по объему и сложных по сочетанию частей, предложений, часто — необычных для французского языка, но составляющих неотъемлемую черту оригинала и отражающих характер творческого мышления: каждое из них соответствует целостному комплексу мыслей, деталей, образов, конкретной ситуации — определенному отрезку действительности»¹. Такая установка невольно вела к буквализму. Особенно это затронуло синтаксис: для французского языка в большей мере свойственны длинные фразы и периоды, чем для русского. К тому же ряд трудных для понимания фраз Франковский и Федоров попросту опустили.

Роман Пруста «В сторону Свана» в переводе Франковского вышел тремя маленькими томками в 1927 году в издательстве «Academia». Франковский вернулся к Прусту в 1934 г., когда по инициативе Луначарского начался выпуск Собрания сочинений французского писателя. Для этого издания Франковский перевел три романа, два дру-

¹ Федоров А. В. О переводчике // Пруст М. Пленница. СПб., 1998. С. 284.

гие, «четные» («Под сенью девушек в цвету» и «Содом и Гоморра»), перевел А. В. Федоров. Однако, переведенная Франковским «Пленница» в свет не вышла. Обычно считается, что этому помешала война, но есть сведения, что еще в 1940 г. первый экземпляр рукописи перевода и гранки набора были уничтожены «по идеологическим соображениям». Второй экземпляр машинописи случайно уцелел и был спасен Р. В. Френкель, натолкнувшейся на него в первые дни войны в опустевших комнатах ленинградского отделения издательства «Художественная литература». Машинопись эта пережила блокаду, а вот переводчик ее не пережил — он умер от голода в феврале 1942 г.

В начале 70-х годов попытку издать «Пленницу» сделала редколлегия серии «Литературные памятники», но среди ее членов не обнаружилось единодушия; особенно яростно выступал против издания Пруста Д. Д. Благой, который признавал у писателя «непревзойденное мастерство стилиста» (что, как известно, неверно), но его отталкивала «пряная эротика», наполняющая произведения Пруста (на самом деле Благой был большим ценителем и собирателем эротической литературы). Издание не состоялось. «Пленница» в переводе Франковского была напечатана только в 1998 году.

Еще до попыток издать «Пленницу» редколлегия «Литературных памятников» неторопливо и «академически» рассматривала предложение Н. М. Любимова издать в его переводе весь эпический цикл Пруста, все «Поиски утраченного времени». Но редколлегия слишком долго раздумывала и колебалась, и переводчик отдал уже переведенный первый том в другое издательство.

Об этом переводчике (ученике Б. А. Грифцова) и этом переводе следует рассказать особо, так как Любимов перевел больше всех — шесть томов из семи, — к тому же это была последняя работа большого мастера, работа, не доведенная им до конца и оборванная его кончиной. Добавим, что этот перевод издан уже четыре раза.

Николай Михайлович Любимов (1912—1992) в послевоенные годы стал у нас самым известным и самым авторитетным переводчиком прозы. Помимо очень большого числа переводов, он выпустил сборник статей о ряде видных русских писателей (от Фета до Пастернака) «Несгорающие слова» (1983), книгу размышлений о переводческом ремесле «Перевод — искусство» (1977), театральные мемуары «Былое лето. Из воспоминаний зрителя» (1982), начал публиковать обширную книгу воспоминаний «Неувядаемый цвет». Однако, жизнь его была непроста, и на его долю выпало немало испытаний.

Сын провинциального землемера, рано умершего, Любимов детские и отроческие годы провел в крохотном городишке Перемышль Калужской губернии. В Москве он впервые побывал только в 1926 году. Он снова приехал сюда по окончании школы, поступил в Институт иностранных языков, законченный им в 1933 г., и еще до его окончания уже попробовал свои силы в переводе (начал он с Мериме). В студенческие годы Любимов жил в доме Ермоловой на Тверском бульваре, где в нешироком коридоре между шкапами стоял его маленький диванчик.

В октябре 1933 г. он был арестован и просидел во внутренней тюрьме ГПУ, а затем в Бутырской тюрьме, до конца декабря. Так как обвинить его было не в чем, он был выслан из Москвы сроком на три года, но и позже жить в столице ему было негде, он ночевал у знакомых и родственников, много времени проводил в Тарусе. Зарабатывал случайными переводами, ни от чего не отказываясь.

После окончания войны начинается его бурная и очень успешная переводческая деятельность. Он переводит классиков французской литературы — Мольера, Мариво, Бомарше, Мериме, Флобера, Мопассана, Доде, Франса и т. д., обращается к литературе испанской (Сервантес), итальянской (Боккаччо), немецкой (Шиллер), бельгийской (Де Костер, Метерлинк). Постепенно складываются, уточняются, усложняются и разнообразятся методы его переводческой работы; все это формируется в стройную и гибкую систему, в полной мере обнаружившую себя в переводе Пруста.

Как это часто бывает, многое закладывалось уже в детстве, когда его мать, школьная учительница французского языка, преподавала ему первые уроки перевода. Любимов вспоминал: «Моя мать не подозревала, что один из ее приемов воспитывает во мне переводчика. Она говорила отличным русским языком, сочетая литературность с озорной сочностью и дерзкой свежестью просторечия. Живым русским языком переводила она тексты, предлагавшиеся в учебниках, таким же языком приучала переводить и нас, все время действуя методом сравнения, методом оттенения. Она была врагом того, что много лет спустя будет мне особенно ненавистно в художественном переводе. (...) На простейших примерах моя мать доказывала, что буквальный перевод — не только перевод тяжеловесный, неуклюжий, корявый, дубовый, ранящий наше эстетическое чувство — это бы еще полбеда, — что буквальный перевод сплошь да рядом искажает смысл»¹.

¹ Любимов Н. Неувядаемый цвет. С. 88—89.

Первым, что сформировало творческий облик Любимова как переводчика и писателя, было его провинциальное детство. Оно приобщило его к миру среднерусской природы, к стародавнему укладу жизни, к повседневному обиходу самых разных слоев общества — и провинциальной интеллигенции (врачей, землемеров, учителей и т. д.), и местных обывателей, и крестьян. Недаром позже Любимов писал: «Если б в моей жизни не было этого городка, этого сада, этой первой встречи с музыкой, то разве я мог бы перевести Пруста, разве я мог бы вжиться в Комбре с его тоже ведь задумчивой, тихоструйной, самобытной красотой, в этот малый мирок, живший жизнью не торопливою, не напряженною, но тем глубже впитывавшей в себя впечатления?»¹.

Второе, связанное с этим неразрывно и органично, — это любовь к русской культуре. Это была даже не любовь, а принятие ее в себя, жизнь в ней и ею. Для Любимова было важно, что русская культура была высшим, вершинным воплощением и русской природы, и русского характера во всех его изломах и многогранности, и русской духовности. Этим определялись его пристрастия и предпочтения в области культуры. На первом месте была, конечно, литература. Любимов был поразительным, для человека его профессии, знатоком литературы русской. Количество им прочитанного — громадно. Обладая превосходной памятью, он помнил не только сюжеты прочитанных книг, но и наиболее емкие и броские фразы, помнил употребленные писателем эпитеты и т. д. Не приходится удивляться, что на произведениях русских писателей, многожды прочитанных, изученных, осмысленных, пережитых, он оттачивал свое чувство русского языка, что было ему необходимо как переводчику.

Любимов никогда не был за границей (возможно, из-за злополучного ареста 1933 года и нежелания в дальнейшем иметь какие бы то ни было дела с «органами»). Но вот что несколько странно: переводчик с европейских языков, он западную культуру знал не так глубоко и систематично, как русскую. Хорошо усвоив классику, особенно ту, что была популярна и широко издаваема в пору его молодости, литературу более «новую», тем более «модернистскую» он либо знал отрывочно и случайно, либо, хоть и знал, но относился к ней отрицательно.

Но с Прустом в этом отношении трудностей не возникало (или не возникало почти): сам французский писатель прочно стоял на «плечах» таких своих предшественников, как Стендаль, Бальзак, Флобер, Мопассан, Доде, а вот их Любимов знал неплохо, да и многих из них

¹ Любимов Н. М. Перевод — искусство. 2-е изд. М., 1982. С. 46.

переводил, что бесспорно готовило его к переводу «Поисков утраченного времени».

Считается, что с особой охотой Любимов переводил произведения, где можно было разгуляться его словесной изобретательности, сочности, озорству. Это, конечно, верно. Прекрасный знаток русского народного говора, переводчик умел находить нужный ему стилистический уровень, ритм, тональность, нужный словарь для передачи иноязычных текстов, не боясь обращаться к просторечиям. Но это — при переводе «Дон Кихота», «Декамерона», «Гаргарена из Тараскона», «Гаргантюа и Пантагрюэля», «Легенды об Уленшпигеле».

Иные задачи приходилось решать переводчику, когда он обращался к писателям совсем иного склада: к Мериме, Флоберу, Мопассану, Франсу или Прусту. Здесь главным было — найти единственно нужное, единственно допустимое — в каждом конкретном случае — слово. Особенно — определение, эпитет. Переводя Мериме, Флобера, Пруста и т. д., Любимов стремился прежде всего понять степень их стилистической свободы, их языковые пристрастия и установки и найти всему этому надежный и безусловный русский эквивалент. Причем, скажем, в случае с Прустом это не обязательно мог быть «поздний» Бунин, как иногда полагают, но и Пушкин, и Тургенев, и Апухтин-прозаик.

Если суммировать переводческие принципы Любимова, то можно выделить их три составляющих. Это безупречное понимание переводимого текста (понимание глубинное, не только слов, но и смысла в масштабах всего произведения), точный выбор его русского соответствия, свободное обращение с русским языком при непременном соблюдении его грамматических и разговорных норм. В этом Любимов был учеником Грифцова; он так вспоминал о его переводческих позициях: «Он часто говорил, что нет ничего страшнее серого перевода. Пусть в переводе будут смысловые неточности, даже грубые ошибки, — их легче всего углядеть и устранить. Пусть перевод грешит излишней цветистостью языка. С течением времени вкус и опыт научат убирать лишние мазки. Только не серость! Только не безликость! И только не буквализм!»¹.

Когда около 1970 года Любимов приступил к переводу Пруста, он был вполне к этому готов: за плечами был гигантский многолетний опыт, накопленные умение и мастерство. Обращение к Прусту было несомненным подвигом, и дело тут не в необъятных размерах прустовского цикла и текучей неуловимости его стиля. Своим переводом

¹ Любимов Н. Неувядаемый цвет. С. 277.

Пруста Любимов пробил стену молчания, невежества и лжи, возведенную у нас вокруг имени и творчества этого писателя (ведь тогда серьезное изучение Пруста еще только начиналось).

Любимов тщательно готовился к этой работе: он внимательнейшим образом прочитал Пруста, с выписками в специальные тетрадки трудных случаев, с попытками перевода — опять-таки в особых тетрадках — отдельных повествовательных пассажей, фраз, даже слов. Другие тетрадки содержали критические заметки по поводу перевода предшественников, особенно Франковского и Федорова, — Любимов хотел учиться на чужих ошибках, но и отмечал чужие же удачи.

За публикацию перевода взялось издательство «Художественная литература». Поначалу работа шла хорошо: в 1973 году вышел первый том, в 1976-м — второй, в 1980-м — третий. А затем наступил перерыв. Перевод «Содома и Гоморры» был готов летом 1982 года, вышла же книга — с ханжескими цензурными изъятиями — лишь в 1987-м. Затем издательство долго тянуло с заключением договора на перевод «Пленницы», хотя Любимов, увлеченный прозой Пруста, завершил перевод в 1988 году. И опять ему пришлось долго, больше полугода, ждать договора на «Беглянку». Нет, то была не злонамеренная медлительность «Художественной литературы», а просто привычная бесцеремонность недавнего монополиста.

В результате на этот раз работа двигалась медленно и трудно, ведь столько лет было украдено, последних лет, — возможно, то были годы наивысшей творческой зрелости. Переводчик уже не летел по тексту, как раньше, а тяжело шел по нему, постепенно проникаясь к этому тексту раздражением, даже неприязнью. Любимов жаловался на головные боли, головокружение, усталость — вина в этом Пруста. Лечивший его врач-невропатолог советовал работу прекратить. В начале октября 1992 года она была прекращена. Не был переведен конец книги — совсем, а по всему тексту — особенно по второй половине «Беглянки» — были разбросаны многочисленные купюры (пропускались обычно длинные и действительно подчас скучноватые описания). А через два с половиной месяца, 22 декабря, Николая Михайловича не стало.

В конце работы он наверняка чувствовал, что не дотянет, и решил немного схитрить: написал краткое послесловие, где сказал все-таки неправду: что роман Пруста незавершен, что это вообще только черновик, что в тексте полно недописанных фраз, что даже специалисты-французы не могут разобраться в смысле некоторых пассажей... Дело было отчасти поправимо: помогавшая Любимову Татьяна Сикачева

взялась заполнить купюры, также можно было исправить ошибки и описки (например, пересадить Альбертину с мотоцикла на велосипед), но нельзя было придать переводу большую энергичность и устранили следы торопливости и усталости. К весне 1993 г. рукопись была вполне подготовлена.

И тут случилось непредвиденное. В готовившем книгу издательстве «Крус» произошел раскол и обе группы решили издавать «Беглянку» самостоятельно. Но договор у составителей был лишь с одним «Крусом», второй, который представлял А. В. Маркович, юридических прав на рукопись не имел. Не получив ни полного текста, ни комментариев, он кинулся к вдове Любимова, человеку в литературных делах не очень искушенному, и убедил ее, что «другой» «Крус» нарушает авторскую волю переводчика, хотя у издательства был договор с Любимовым о выпуске романа Пруста в его переводе, но переводе полном, а не урезанном, не фальсифицированном. В результате одновременно вышли две «Беглянки», а несговорчивая вдова и по сей день не позволяет издавать книгу с восстановленными заполненными купюрами на своих местах (так случилось, например, с издательством «Амфора»).

Перевод шести томов Пруста, сделанный Любимовым, переиздается и еще, наверное, не раз будет переиздаваться. Правда, он нуждается во внимательном просмотре и проверке. Дело в том, что работа над переводом продолжалась более двадцати лет и начиналась тогда, когда еще не существовало трех новейших французских изданий «Поисков» — десятитомного (1984—1987), трехтомного (1987) и четырехтомного (1987—1989). Первые тома вообще переводились по изданиям случайным, совершенно неавторитетным. Но основа у любимовского перевода добротная, и заменять этот перевод другим, о чем иногда поговаривают, нет необходимости (возможно, лишь «Беглянку» следовало бы тщательно проверить и попытаться отредактировать).

Что касается важнейшей части прустовского цикла — его завершения и идейной «развязки» — «Обретенного времени», — то появление перевода этой книги долго оставалось под вопросом, но затем почти одновременно вышло два перевода романа. Московское издательство «Наталис» выпустило перевод некоего А. И. Кондратьева (как оказалось, это псевдоним), санкт-петербургское издательство «Инапресс» напечатало перевод А. Смирновой. Первый из этих переводов был выполнен до такой степени неквалифицированно, что потребовалось его сильно отредактировать, настолько сильно, что переводчик, несогласный с редакционной правкой, отказался поставить свое подлинное имя (откуда и псевдоним). Однако, даже такое редак-

тирование дела не спасло: перевод несвободен от ошибок, а подчас просто сбивается на пересказ. Перевод дипломанта литературной премии «Триумфальная арка» Аллы Смирновой (так она представлена на обороте титула книги) много лучше и профессиональнее. Переводчица явно ориентировалась на уроки А. А. Франковского, но, возможно, поняла их слишком буквально. Она не всегда справляется со свойственными Прусту длинными и сложными фразами, путается в них и подчас забывает о сказуемом, действительно затерянном у Пруста внутри предложения, осложненного большим числом придаточных. По непонятным причинам переводчица отошла от принятых А. Франковским (и Н. Любимовым) написаний «Вентейль» и «Андре», заменив их необязательным «Вентей» и совершенно невозможным «Андреа». Вместе с тем заметим, что нельзя не одобрить возвращение к «Шарлюсу», вместо «Шарлю» у Н. Любимова, и особенно к «Камбремер», что Н. Любимов заменил на безвкусное «Говожо», желая обыграть не вполне приличные ассоциации, вызываемые этой фамилией. Мы можем вскоре увидеть и еще один перевод «Обретенного времени»: по крайней мере Н. Любимов «завещал» эту работу очень плодовитому и энергичному переводчику Валерию Никитину.

6

Как мы уже говорили, Н. М. Любимов приступил к переводу «Поисков утраченного времени» в пору возобновления у нас интереса к творчеству Пруста и появления первых посвященных ему серьезных работ.

Выявить какую-то внятную периодизацию этого процесса вряд ли возможно: здесь не было поворотных моментов и ощутимых рубежей (начало «перестройки» или отмена пресловутой статьи конституции о руководящей и направляющей роли коммунистической партии на изучении Пруста, видимо, никак не отразились). Освоение творческого наследия Пруста, совпавшее со все-таки непростыми попытками его перевода, было постепенным, длительным и выражалось в «наращивании результатов», в расширении и углублении сферы исследований.

Этому в общем-то не мешал тот факт, что Пруст долгое время оставался в составе на все лады порицаемой обоймы модернистов, вместе с Джойсом и Кафкой; зафиксировать все подобные упоминания, как правило, совершенно необязательные и проходные, нет ни возможности (настолько они часты), ни смысла: их «отписочный» и по-

тому ничего не говорящий характер очевиден. Литературные проработчики «старой школы» (Я. Эльсберг, М. Храпченко, И. Анисимов) продолжали писать — мимоходом, без хотя бы самого примитивного анализа — о разрушении личности у Пруста, об ассоциативности его образного строя, о писателе как ярчайшем представителе «потока сознания» (что якобы не могло не губить реалистическую литературу).

Более вдумчивые и самостоятельно мыслившие литературоведы искали новых подходов и дефиниций. В этом отношении очень показателен и поучителен пример В. Днепров. Начиная с 1961 года он много писал о Прусте, напечатал очень удачную статью «Искусство Марселя Пруста» (1973), в каком-то смысле подготавливающую советского читателя к выходу нового перевода «Поисков». И хотя от работы к работе В. Днепров настаивал на субъективизме писателя, от работы же к работе степень этого субъективизма уменьшалась, и все в большей мере обнаруживалось психологическое и особенно аналитическое мастерство Пруста.

Вместе с тем, небольшие «события» в трудной русской судьбе Пруста все-таки происходили. Одно из них связано с появлением очередного тома академической «Истории французской литературы» (1963), где была помещена посвященная Прусту глава, написанная З. М. Потаповой. В этой главе творчество французского писателя было рассмотрено достаточно подробно, серьезно, с явной установкой на объективность и очень доброжелательно. В главе развенчивались устойчивые мифы о снобизме писателя, о пресловутой пробковой комнате, о бессюжетности «Поисков утраченного времени» и анализировались повествовательные приемы Пруста, образный строй его книг, их стилистика. Написанная свежо и увлеченно, глава вызвала при обсуждении ее рукописи в Институте мировой литературы даже не оживленную, а ожесточенную дискуссию, так как не все из авторского коллектива издания были готовы отказаться от старых предвзятых суждений о Прусте. Однако его творчество трактовалось в главе как одно из вершинных достижений модернизма в его противостоянии «подлинному» реализму.

Несколько позже, в 1965 году, была успешно защищена первая в СССР диссертация о Прусте. Ее автор, М. В. Толмачев, был все-таки вынужден рассматривать творчество писателя в свете «кризиса французского модернистского романа 1920-х гг.» В рамках модернизма, в рамках литературы «потока сознания», творящего лишь иллюзию и оторванного от жизни, было проанализировано творчество Пруста в глубокой и тонкой работе С. Г. Бочарова «Пруст и “поток сознания”»

(1967), также ставшей новым шагом вперед в изучении Пруста. Высоко оценивая творчество писателя и его вклад в мировую литературу, С. Бочаров не мог еще избежать осторожных оговорок; он, например, писал: «В отрицании пассивной роли человека как “следствия” жизненного порядка — весь смысл творения Пруста, его генеральная идея. В романе Пруста — творческое сознание, но сотворяет оно эстетическую иллюзию»¹.

В небольшой книге Л. Г. Андреева (1968), первой книге о Прусте на русском языке, творчество писателя было жестко поставлено в рамки последующего развития французской литературы, было как бы оценено по «результатам» и «следствиям». Вот почему в работе так много места было уделено восприятию Пруста представителями французского «нового романа» (М. Бютор, Н. Саррот и др.). Основное произведение писателя — «Поиски утраченного времени» — проанализировано в книге довольно сжато. И как дань старым оценкам, все время идет речь о слабости и ограниченности Пруста, что не мешает автору книги писать о продуманности и взвешенности структуры «Поисков», о том, что поток воспоминаний у Пруста лишь внешне хаотичен и непредсказуем, о верности психологического и социального анализа.

Интересные наблюдения, касающиеся творческого метода Пруста, содержатся в статьях Ю. С. Степанова, в книгах Л. Я. Гинзбург «О психологической прозе» (1971), «О литературном герое» (1979), «Литература в поисках реальности» (1987) и др. Кое-что заставляет вспомнить давнюю статью В. Вейдле, на которую, конечно, нет ссылок; просто вдумчивый, непредвзятый, «честный» подход к Прусту неизбежно приводит к сходным наблюдениям и выводам.

Особо следует остановиться на предисловии Б. Л. Сучкова к первому тому «Поисков» в переводе Н. Любимова (1973). Обычно считается, что это всего лишь номенклатурное «прикрытие», без которого издание просто не смогло бы осуществиться. Действительно бы не смогло, но статья преодолевает эти узкие задачи. Автор постоянно говорит о реалистическом характере произведений Пруста, главная книга которого заключала в себе «объективную и реалистическую картину общественной жизни. Образы и герои его романа не были проекцией личности писателя, масками его души, а представляли собой совокупность и систему характеров, отличающихся не только реалис-

¹ Бочаров С. Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 232.

тической объемностью и жизненностью, но и высокой типичностью»¹. В статье нет и следа от мифа о снобизме Пруста и о его преклонении перед аристократией (как помним, это была любимая идея А. В. Луначарского), напротив, в изображении аристократии отмечается сатирическое мастерство писателя и трезвая зоркость его взгляда как наблюдателя и судьи окружающей его действительности. Исследователь подчеркивает глубину и непредвзятость его социальных оценок: «Для реалистической манеры Пруста свойственна отчетливость социального анализа общества и внутриобщественных отношений. Он сознает и не питает на этот счет никаких сомнений, что так называемая человеческая сущность, которую декадентское и нереалистическое искусство рассматривало как нечто самодовлеющее, независимое от социальных условий, на самом деле этими условиями определяется»². В этой связи указывается и на свойственную Прусту внутреннюю логику, определяющую психологию, движения души его героев, свойственные им «перебои чувств». С принципом релятивности связывает Б. Сучков и важнейшую для Пруста тему воспоминания, лишённого хаотичности и алогичности; «непредвзятость, неожиданность ассоциации, — пишет автор статьи, — сообщает воспоминанию силу непосредственного переживания, позволяет перекинуть мост из прошлого в настоящее и как бы изымает человека из потока времени, позволяя человеку ощутить цельность собственной прожитой жизни, ее единство»³. И лишь в конце предисловия, видимо, вспомнив о стоящей перед ним задаче номенклатурного «прикрытия», Б. Сучков написал: «В целом эстетика Пруста обращена к реальности, почему его роман обрел ценность, художественную значимость и оказался способен запечатлеть психологию и нравы общества, ставшего для Пруста объектом анализа. Но очевидны и границы его реализма, утрата Прустом полноты исторического мышления, достигнутого критическим реализмом, связанным с демократическими устремлениями эпохи создания романа Пруста. Сосредоточившись на изображении психологии и частной жизни частного человека, Пруст слишком многого не желал видеть в живой истории. Но заключенного в его романе содержания достало на то, чтобы подтвердить непреложный

¹ Сучков Б. Марсель Пруст // Пруст М. По направлению к Свану. М., 1973. С. 11.

² Там же. С. 16.

³ Там же. С. 27.

исторический факт: буржуазное общество начало утрачивать время своего исторического бытия, и процесс этот неостановим»¹.

Известно, сколь большое место заняли в сознании Пруста философские идеи, построения, теории его времени (имена Фрейда и Бергсона неизбежно возникают в любой серьезной работе, посвященной автору «Поисков утраченного времени»). Не приходится удивляться, что и наши философы заинтересовались его творчеством. Начиная с 1984 года появляются серьезные исследования о Прусте, написанные известным ученым В. А. Подорогой, который дал глубокое истолкование приемов автобиографического анализа в творчестве писателя. В 1993 году увидела свет первая работа о Прусте Мераба Мамардашвили. Он обратился к творчеству писателя в самом начале 60-х годов, и с той поры Пруст стал его постоянным спутником. В 1982 году он начал читать о нем лекции; так постепенно сложился их обширный курс, изданный посмертно, в 1995 году. Вряд ли стоит подробно анализировать эту интереснейшую книгу, отметим лишь, что она несет на себе печать «лекционности» — она полна разговорных интонаций, неизбежных при общении со студентами, есть в ней следы «медленного чтения», неторопливого истолкования прустовского текста, либо последний служит подкреплением и основой самых общих философских построений автора.

В 1987 году появляется первая работа о Прусте А. Н. Таганова, ныне профессора Ивановского государственного университета.

За ней последовали другие, более двух десятков статей, небольших заметок, наконец — книга «Формирование художественной системы М. Пруста и французская литература на рубеже XIX—XX веков» (1993). Исследователь упорно и систематично изучает различные аспекты творческого наследия Пруста, от, казалось бы, частных до существенных и кардинальных, что дает ему возможность, углубившись в книги Пруста и его эпоху, создать убедительную концепцию эволюции творчества писателя, суммарно изложенную в предисловии к первому тому «Поисков утраченного времени», выпущенному санкт-петербургским издательством «Амфора» (1999).

Исключительный интерес представляет обращение к творчеству Пруста одного из самых одаренных поэтов наших дней Александра Кушнера. Для него Пруст — не просто «любимый романист», а его книга — увлекательный, но «запутанный роман». Пруст вдохновил поэта на создание большого цикла стихотворений, которые, однако, не собраны воедино, а рассыпаны по его разным книгам. В «свете Пруста»

¹ Там же. С. 30.

Кушнер увидел и знаменитое полотно Вермеера в Гаагском музее, и вросшие в землю «увитые плющом» бретонские церковки. Не менее значительны суждения Кушнера о Прусте, которые мы находим в его эссе и статьях. При всей профессиональности подхода, при всем знании Кушнером творческого наследия французского писателя, это суждения и оценки прежде всего поэта, и этим они как раз и ценны.

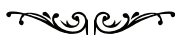
Другой знаменитый поэт, Иосиф Бродский, назвал в 1991 году Пруста первым среди шести вершин литературы XX века: «В этот зимний день в конце первого года последнего десятилетия двадцатого века я вглядываюсь в наше столетие и вижу шесть замечательных писателей, по которым, я думаю, его запомнят. Это Марсель Пруст, Франц Кафка, Роберт Музиль, Уильям Фолкнер, Андрей Платонов и Сэмюэл Беккет. Их легко различить с такого расстояния: они вершины в литературном пейзаже нашего столетия; среди Альп, Анд и Кавказских гор литературы нынешнего века они настоящие Гималаи. Более того, они не уступают ни дюйма литературным гигантам предыдущего века — века, установившего планку»¹.

Итак, в настоящее время Пруст прочно вошел в сферу интересов российских теоретиков и историков литературы; обращение к нему лишено теперь сенсационности, эпатажа и снобизма. Он вошел и в сферу интересов русских читателей, о чем свидетельствуют столь частые переиздания его произведений (сошлемся, например, на несомненный коммерческий успех публикаций издательства «Амфора», хорошо подготовленных и удачно оформленных). Неудивительно, что начали выходить переводы французских работ — Ж.-Ф. Ревеля, Кл. Мориака, Ж. Делёза, А. Моруа. Поток посвященных ему исследований не иссякает: только что появились новые статьи А. Н. Таганова, Т. В. Балашовой, С. Г. Бочарова, Н. И. Стрижевской, другие наверняка «на подходе». Пруст настолько сделался привычным и «своим», что даже стало возможным заносчиво относить его к «дутым величинам», как это сделал несколько лет назад один известный литературовед, отвечая на анкету журнала «Иностранная литература»². Подобная оценка — не что иное, как подтверждение слов Георгия Адамовича, сказанных еще в 20-е годы, о том, что Пруст «будет любим в России».

¹ Бродский И. По ком звонит осыпающаяся колокольня: Доклад на юбилейном Нобелевском симпозиуме в Шведской академии 5—8 декабря 1991 года // Иностран. лит. 2000. № 5. С. 244.

² Мировая литература: круг мнений // Иностран. лит. 1998. № 7. С. 246.

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННЫХ РУКОПИСЕЙ



Изучение жизни и творчества Марселя Пруста за последние несколько десятилетий выделилось в самостоятельную отрасль литературоведения, со своими периодическими изданиями, музеями, научными обществами, съездами, конференциями, с широчайшим международным сотрудничеством и с неизбежной острой полемикой, столкновением мнений и даже групповщиной. Изучение это разбрелось по всему миру, и рядом с блестящими французскими специалистами (Жаном Мийи, Жан-Ивом Тадье, Антуаном Компаньоном, Люком Фресом, Анник Буйаге, Пьер-Луи Реем, Альмут Грезийон, Катрин Виолле, Бернаром Брёном, Тьерри Лаже и еще многими и многими другими) можно было бы упомянуть англичан Джорджа Пейнтера и Ричарда Бейлса, итальянцев Пьетро Читати и Джованни Маккья, японцев Синичи Сайку и Таеко Уениси, американцев Филипа Колба и Элайну Дизон-Джонс. О жизни Пруста снимают фильмы, экранизируют его произведения, знаменитые художники (например, Кис Ван-Донген) иллюстрируют его книги. Не хватало только, чтобы Пруст каким-то образом оказался в центре детективного повествования. И вот — произошло.

Вокруг имени Пруста давно клубятся всевозможные легенды, возникновению которых во многом способствовал сам писатель. Его жизнь порой казалась странной, окутанной тайнами, слухами, недомолвками. В самом деле, во время работы над романом-эпопеей «В поисках утраченного времени», а эта работа растянулась почти на пятнадцать лет (1908—1922), Пруст жил уединенно, уже не пускался даже в не очень дальние путешествия, вообще редко выходил из дома, тем более редко принимал у себя, в том числе самых близких друзей, предпочитая с ними переписываться. В его большой квартире на бульваре Осман обитаемыми были лишь две-три комна-

ты, остальные — завалены мебелью, коврами, картинами, посудой, книгами. Сам жизненный уклад Пруста был необычен: большую часть времени он проводил в постели, здесь он не только спал, но и работал, и ел (причем крайне мало, только чтобы поддерживать уга-сающие год от года силы). К тому же работал он ночами, при слабом свете настольной лампы, в комнате с тщательно закрытыми и занавешенными тяжелыми портьерами окнами, со стенами, обитыми листами пробкового дерева, скрадывающими внешние шумы, в дыму от курений, якобы помогавших Прусту переносить частые приступы астмы. Что же, нелюдим и аскет? Не совсем.

Случилось так, что на протяжении почти десяти лет рядом с ним была Селеста Альбаре (1891—1984), его служанка, экономка, курьер, секретарь. Она посвятила себя Прусту, живя только его интересами и неустанной заботой о нем. Она вела его хозяйство, выполняла поручения, была готова, если надо, переписывать набело его черновики, возила рукописи к издателю, рассылала только что вышедшие книги. Человек из низов, без какого бы то ни было образования, она привязалась к Прусту и тем самым и ко всему тому, что выходило из-под его пера. На склоне лет она продиктовала свои наивные, искренние и полные драгоценнейших деталей воспоминания о писателе, озаглавив их «Господин Пруст».

И вот эта книга породила еще одну легенду, до сих пор ставящую в тупик исследователей. Селеста рассказала, что не однажды Пруст велел ей бросать в огонь, одну за другой, «черные тетради» ранних своих набросков и эскизов. Этих тетрадей было тридцать две. Их высокая стопка долго загромождала угол комода в спальне писателя. Селеста их не читала и тем не менее полагала, что это должны быть очень старые тетради; об этом говорило хотя бы то, что исписаны они были четким и ровным почерком, видимо, тогда, когда Пруст работал еще не в постели, а за столом. По словам Селесты, писатель редко обращался к «черным тетрадям», хотя это мог быть первый связный и тем самым завершенный набросок «Поисков». Отталкиваясь от этого варианта, Пруст развивал и расширял свой замысел, и старые тетради казались ему уже лишними. Просмотрев одну или две, он отдавал их Селесте, и тетради летели в огонь кухонной плиты. Так продолжалось около восьми или девяти месяцев в 1916—1917 гг., когда Пруст завершал роман «Под сенью девушек в цвету».

После смерти писателя Селеста рассказала о сожженных тетрадях Андре Моруа, и тот якобы очень сокрушался, повторяя: «Какая жа-

лость, какая жалость!» Но ни в своей прекрасной книге «В поисках Марселя Пруста», ни в «Мемуарах» об этом не проронил ни слова.

Исследователи, как правило, о «черных тетрадах» не пишут. Лишь Жан-Ив Тадье в пространной биографии Пруста посвятил им короткий абзац¹. Тадье высказался достаточно скептически, и его сомнения оправданны. Действительно, ведь сохранились многие десятки прустовских рукописных тетрадей, содержащих и завершённый текст «Поисков», и всевозможнейшие подготовительные материалы к ним, причем к первым томам эпопеи таких эскизов дошло до нас значительно больше, чем к томам последним. И все это Пруст сохранил, как сохранил и две тетради с текстом романа «Жан Сантей» — произведения, им забракованного и брошенного, но являвшегося первым подходом к «Поискам». Что же было на самом деле в этих «черных тетрадах» и существовали ли они? Или восьмидесятилетняя старуха что-то напутала, или, дабы сделать свои воспоминания о Прусте более увлекательными, все это присочинила? Но какое благодатное поле для эффектных предположений, догадок, гипотез! Просто грех было этой легендой не воспользоваться, что и сделала известная американская прустоведка Элайна Дизон-Джонс (Elyane Dezon-Jones), написавшая добротный детективный роман, о содержании которого мы, естественно, говорить не будем, отметим лишь, что в нем очень точно передана не только топография Иллье-Комбре, но и несколько сумрачная атмосфера этого в самом деле не очень живописного провинциального французского городка. Достоверно воссозданы взаимоотношения внутри международного сообщества прустоведов, очень верно описан «дом тетушки Леонии», как раз под таким названием фигурирующий в «Поисках», где писатель жил в молодые годы, имел свою комнату и где теперь музей.

Книга вышла под псевдонимом «Эстель Монбрён», но он наверняка содержит шутовую игру слов: Estelle Monbrun может быть прочтено и как вопросительная фраза «Est-elle mon Brun?» (то есть «Не она ли мой Брён?») и тем самым метить в известного парижского прустоведа Бернара Брёна (Brun). Вот только какие у него отношения с Элайной Дизон-Джонс, мы не знаем.

¹ См.: *Tadié J.-Y. Marcel Proust: Biographie*. Paris, 1996. P. 782.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ



Марсель Пруст как-то заметил, что доведись ему сделаться библиофилом-коллекционером, он стал бы собирать прежде всего старые книги, то есть не те, которые были напечатаны невзвешенно когда-то, а те, которые он читал, нередко еще ребенком, то есть читал впервые. Он стал бы разыскивать «первые» издания своей молодости, так как прекрасно помнил и их простенькие бумажные обложки, и холодный глянец или шероховатую теплоту переплетов (см.: *Proust M. A la Recherche du temps perdu. IV. Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1989. P. 465*). Я знавал двух-трех таких чудаков; я очень хорошо их понимал, даже немного им завидовал, но ни недоумения, ни тем более насмешки они у меня не вызывали.

Очень трудно вспомнить, какая же книга была «первой». Из книг французских писателей, думаю, на первое место надо поставить «Сказки» Перро с гравюрами Доре (эту книгу я не мог не сохранить). А за этой — большой и красивой, пошли маленькие книжонки серии «книга за книгой» — Мериме «Таманго» (не понравилось), «Мальш» и «Прекрасная Нивернеза» Доде (был очарован) и т. д. Очередь Гюго с его «Собором», вереница книг Дюма, от которых меня буквально насильно отрывали, и многие многие другие еще ждали своей очереди.

Но сейчас мне хочется рассказать о книге уже взрослой и, главное, о не очень простых обстоятельствах моего с ней знакомства. Мой отец, военный инженер, много повоевавший, трижды раненый, окончил то же Александровское юнкерское училище (что на Знаменке), что и известный писатель Куприн. Но войну отец мой не любил и, пожалуй, больше всего любил природу и книги. Книг у нас дома всегда было очень много и чуть ли не каждый день отец приносил новую.

Вот и однажды отец принес новую книжку. Небольшого формата, в сером твердом переплете. Писатель какой-то совсем неизвестный — некий Клод Тилье. Название тоже ни о чем не говорило: «Мой дядя Бенжамен». «Почитаем и про этого дядюшку», — сказал отец. Дело в

том, что в последнее время, уложив меня спать, отец читал матери что-нибудь, пока она вышивала. Читался Чехов, Мопассан, Доде, Тургенев... Много лет спустя я обратил внимание на то, что отец выбирал для чтения произведения довольно короткие — о его любимых «Братьях Карамазовых» или «Господах Головлевых» и речи быть не могло. Такое чтение затягивалось далеко за полночь, а я не спал и подслушивал под дверь. Так я прослушал не один рассказ, не одну небольшую книгу. Отец читал довольно громко, но иногда он на какое-то мгновение замолкал и прислушивался.

Мы жили тогда на Чистых прудах в очень большом пятикорпусном доме — не менее тысячи квартир. Дом назывался «военным», так как был построен на кооперативные деньги военнослужащих. Тут было много военных врачей, инженеров, летчиков-испытателей, но попадались и «комбриги», и «комбаты», и даже «комдивы». Книжка Тилье вышла из печати в апреле 1937 года. Представляете, что творилось в это время (а точнее, в эти ночи) в нашем большом доме! Аресты, а на худой конец обыски и даже самоубийства почти каждую ночь Мы, ребята, думаю, знали об этом, но родители строго настрого запретили об этом говорить, и мы молчали; мы молчали, даже разговаривая с приятелем, чьего отца вчера увели навсегда.

А зачем была нужна книжка Тилье — понятно: чтобы не прислушиваться к каждому поднимающемуся лифту, шуму открываемой, а то и взламываемой двери, да вообще любому шороху на лестнице.

А книгу очень симпатичного французского писателя Клода Тилье я сохранил. В 1962 году я написал о ней статью, много лет спустя эту статью переиздал, а сейчас опять печатаю с некоторыми поправками в этом сборнике.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА



Статьи, не включенные в справку, написаны специально для настоящего издания¹.

Художественная проза Вольтера // *Вольтер*. Философские повести. М.: Правда, 1985. С. 3—18. («Вольтер и его проза»).

Три шедевра французской прозы XVIII столетия // *А. Гамильтон*. Мемуары графа де Грамона. М.: Моск. рабочий, 1993. С. 3—15.

Мариво — комедиограф // *Мариво*. Комедии. М.: Искусство, 1961. С. 5—30

Замечательный автор любовно-психологического романа («Жизнь Марианны» Мариво) // *Мариво*. Жизнь Марианны, или Приключения графини де***. М.: Худ. лит., 1999. С. 5—25.

Мариво в русских переводах и на французской сцене // *Мариво*. Удачливый крестьянин. М.: Наука. С. 343—367.

Малая проза Прево // *А. Ф. Прево*. Манон Леско. История одной гречанки. Новеллы. М.: Правда, 1989. С. 5—32.

Роман Кребийона-сына и литературные проблемы Рококо // *Кребийон-сын*. Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура. М.: Наука, 1974. С. 287—331.

Первый роман Дидро // *Д. Дидро*. Нескромные сокровища. М.: Наука, 1972. С. 5—32.

Французская повесть эпохи Просвещения. // Французская повесть XVIII в. Л.: Худ. лит., 1981. С. 3—20.

Эварист Парни // Переработанный раздел из т. 5 «Истории всемирной литературы». М.: Наука, 1988. С. 149—154.

Андре Шенье. Ямбы // Иностр. лит. 1989. № 7. С. 145—147.

Стендаль и Москва // Москва в русской и мировой литературе. М.: Наследие, 2000. С. 51—68.

¹ Библиографическая справка составлена О. В. Смолицкой.

Гоголь и Стендаль // Россия, Запад, Восток: Встречные течения: К 100-летию со дня рождения академика М. П. Алексева. СПб.: Наука, 1996. С. 331—339.

Гетевский «Вертер» и роман Альфонса Кара «Под липами» // Гете: личность и культура. М.: Индрик, 2004. С. 95—104.

Огюст Барбье. Собачий пир // Иностран. лит. 1985. № 4. С. 164—165.

К истории первых русских переводов романа Бальзака «Отец Горио». Впервые по-русски. Оригинал: Les premières traductions russes du roman de Balzac «Le Père Goriot» // L'Année balzacienne. 1986. № 7. Paris: PUF, 1986. P. 349—364.

«Русский Бальзак»: «юбилейный», «приспособленный» — и «настоящий» // Бальзак в русской литературе. М.: Рудомино, 1999. С. 3—21.

Еще раз о «бальзаковской» теме в творчестве Б. Пастернака // Художественное сознание и действительность: К 100-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР, д. ф. н., проф. Б. Г. Реизова. СПб.: Изд. СПГУ, 2004. С. 323—330.

Клод Тилье, или Провинциальная знаменитость в провинции // Французская литература 30—40-х годов XIX века. «Вторая проза». М.: Наука, 2006. С. 38—57.

Три Юлии // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 2004. Т. 63. № 3. С. 3—28.

Проспер Мериме в своих письмах // *П. Мериме. Письма к незнакомке*. М.: Наука, 1991. С. 302—327.

Сервантес и Мериме // Сервантес и всемирная литература. М.: Наука, 1969. С. 150—180.

Проспер Мериме в русской печати // *А. В. Паевская, В. Т. Данченко. Проспер Мериме: библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1828—1967* / Отв. ред. В. А. Дынник. Всесоюз. биб-ка иностр. лит. М.: Книга, 1968. С. 5—34.

Забывтая пьеса Виктора Гюго // *В. Гюго. Вознаграждение — тысяча франков*. М.: Искусство, 1963. С. 169—175.

Теофиль Готье — писатель и путешественник // *Т. Готье. Путешествие в Россию*. М.: Мысль, 1988. С. 5—13.

Драматургия Эдмона Ростана // *Э. Ростан. Пьесы*. М.: Правда, 1983. С. 5—16.

Поэтический театр Мориса Метерлинка // *М. Метерлинк. Синяя птица. Пьесы, стихотворения, рассказы*. М.: Эксмо, 2006. С. 5—44.

Почему Жан Сантей? (Об имени главного героя первого романа Марселя Пруста) // Язык и культуры. Факты и ценности: К 70-летию Ю. С. Степанова. М.: Языки слав. культуры, 2001. С. 579—584.

Марсель Пруст накануне «Поисков утраченного времени»: «Против Сент-Бева» // *М. Пруст. Против Сент-Бева: Статьи и эссе.* М.: ЧеРо, 1999. С. 5—22.

Шесть воплощений Шарля Сванна // Филологические науки. 2004. № 4. С. 81—92.

«Содом и Гоморра» // *М. Пруст. Содом и Гоморра.* М.: Худ. лит., 1987. С. 5—18.

Цикл Альбертины // *М. Пруст. Пленница.* М.: Худ. лит., 1990. С. 5—20.

Марсель Пруст читает сказки «Тысячи и одной ночи» // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006. С. 101—107.

Русская судьба Марселя Пруста // Марсель Пруст в русской литературе. М.: Рудомино, 2000. С. 5—42.

В поисках утраченных рукописей // *Э. Монбрен. Убийство в доме тетушке Леонии.* М.: Независимая газета, 2002. С. 5—10.



Андрей Дмитриевич Михайлов.
Доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Председатель редакционной коллегии академической серии «Литературные памятники». Член Международного Артуровского общества. А. Д. Михайлов — один из крупнейших специалистов в области изучения средневековых литератур Западной Европы. Его перу принадлежат четыре специальные монографии. Помимо этого, в области интересов А. Д. Михайлова — литература эпохи Возрождения, XVII столетия, эпохи Просвещения, а также творчество ряда ведущих писателей Франции XIX и первой половины XX века (Стендаль, Бальзак, Мериме, Теофиль Готье, Ростан, Метерлинк, Марсель Пруст, Жан Жироду и др.). За книгу «Французский героический эпос» в 1997 г. он получил Премию им. А. Н. Веселовского.