



Оксана  
Тимашева

От Рабле  
*до*  
Уэльбека

Оксана Тимашева

От Рабле  
до Уэльбека

Санкт-Петербург  
АЛЕТЕЙЯ  
2011



ИСТОРИЧЕСКАЯ  
КНИГА

УДК 821.133.1.09

ББК 83.3(4)

Т 410

**Тимашева О. В.**

Т 410 От Рабле до Уэльбека. – СПб.: Алетейя, 2011. – 336 с.: ил.

ISBN 978-5-91419-568-4

Книга Тимашевой Оксаны Владимировны, преподавателя, переводчика, литератора, культуролога представляет собой сборник ее работ, лекций и статей (история зарубежной литературы, поэтика, семиотика). Настоящий «курс литературы» «От Рабле до Уэльбека», если так можно обозначить материал книги, представляет собой нетрадиционный личностный подход к французской и некоторым другим литературам в широком жанровом диапазоне, от литературного эссе (обычной лекции) до углубленного научного семиотического исследования. Здесь представлены в необычном аспекте хорошо знакомые в России французские авторы (Рабле, Ронсар, Бальзак, Стендаль, Бодлер) и в традиционном менее знакомые (Ростан, Селин, Пеги, Ален) и т. д. Выполненная в русле современных поэтических исследований книга может быть полезна будущим бакалаврам и магистрам, но она также предназначена широкому кругу читателей, интересующихся зарубежной литературой.

**УДК 821.133.1.09**

**ББК 83.3(4)**

ISBN 978-5-91419-568-4



9

© О. В. Тимашева, 2011

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2011

# Литература Возрождения и музыка

(философско-эстетические и жанровые параллели)

Диалектика развития и идеология Возрождения характеризуются ориентацией на материалистическое истолкование законов природы (принцип «природообразности»), антропоцентризм (человек рассматривается как венец природы); рационализм (человек познает мир и самого себя благодаря Разуму, что отличает его от всех остальных существ на земле и приближает к Богу, чьим подобием на земле он является). Постепенно разрушается средневековая концепция мира и человека, установившая непосредственную иерархическую связь между людьми, а также между человеком и всем сущим (концепция отношений «от камня до Бога»).

В период, называвшийся эпохой Возрождения, случались не только светлые моменты — о чем обычно в первую очередь вспоминают, но и очень мрачные, связанные с разгулом Инквизиции при расколе католической церкви, выделением протестантизма, как самостоятельного церковного течения. Впервые понятие «Возрождение» (*Rinascimento*) употребил Дж. Боккаччо, сказавший, что Джотто возродил античное искусство, а термином, определяющим целую эпоху, это понятие стало благодаря историку искусства Джорджо Вазари (1511–1574), использовавшему высказывание автора «Декамерона». В термине «Возрождение» закрепился самый грандиозный культурный миф, создатели которого стремились доказать, что корни европейской цивилизации уходят в античность, а не в «дикое варварство» Средневековья. Они действительно внимательно изучали и восхищались наследием античной культуры. Их стараниями утверждался тезис о непревзойденном совершенстве античных образцов. Они даже пытались сделать латынь снова общеевропейским языком. Однако наряду с учеными доктринами, концепциями и доказательствами бытует и другая точка зрения, устанавливающая связь Возрождения с народной культурой (внутри которой может также лежать идея непрерывности развития народной культуры) от античной к средневековой и далее к культуре Возрождения. Немецкий исследователь начала XX века Конрад Бурдах считает, что идея-образ «возрождения-обновления», зародившаяся первоначально в древнейшем мифологическом мышлении восточных и античных народов, продолжала жить и развиваться на протяжении всего средневековья. Сохранялась она и в церковном культе (в литургии, обряде крещения и др.).

Со времени религиозного подъема XII столетия (Иоахим из Фиоре, Франциск Ассизский, спиритуалы) эта образная идея проникает в

широкие круги народа, окрашивается чисто человеческими эмоциями, пробуждает поэтическое и художественное воображение, становится выражением нарастающей жажды Возрождения и обновления в чисто земной, мирской сфере, то есть в сфере политической, социальной и в художественной жизни. Бурдах полагает, что такое историческое явление как Ренессанс не могло возникнуть лишь как результат чисто познавательных и интеллектуальных усилий отдельных лиц. Слово «Возрождение» означало не только «возрождение наук и искусств античности», за ним стояло огромное многозначно-смысловое образование, корнящееся в самых глубинах обрядово-зрелищного, образного и интеллектуально-идейного мышления человечества. «Переосмысливается все, даже христианство, способное влиять на огромные массы людей. Иоахим из Фиоре и Франциск Ассизский называют себя и своих сторонников “скоморохами господина” (*ioculatores Domini*). Своеобразное мировоззрение Франциска с его духовной веселостью (*laetitia spiritualis*), с благословением материально-телесного начала, со специфическими францисканскими снижениями и профанациями может быть даже названо “карнавальным католицизмом”»<sup>1</sup>. Карнавал (народный праздник) был местом, где все люди получали права шутов и дураков: говорить правду. Сказанное на карнавале как бы ничего не значит, оно как бы не обидно. Таким образом, можно пародировать все, что угодно: церковь, суд, войны, привилегии. Карнавал — возвращение к Золотому веку, к жизни без принуждения, он озорной.

«Евангелие, как сумма христианских воззрений, видит судьбу человека в двух ракурсах. Жизнь человека освещается из двух точек: начала — грехопадения и конечной точки истории — Страшного суда. Между ними происходит третье событие — искупительная жертва Христа, наполняющая эстетическим смыслом метафизическую судьбу человека».<sup>2</sup> Христианство диктует смирение, подчинение человека догме, но человеку свойственно бороться против любых условий, нарушающих ее достоинство и интересы, поэтому языческая смеховая культура нередко овладевает его сознанием.

Античность, согласно Ф. Ницше, может быть понята из дуализма аполлоновского и дионисийского начал. Аполлон символизировал царства оформленных, завершенных в себе образов; дельфийский бог — это ясность, свет, мера, красота. Сфера Диониса — хаос, безмерность, бушующий поток становления, витальные силы стремящиеся разрушить, взорвать мир прекрасных форм, сотворенных Аполлоном.

<sup>1</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья. М., 1965. С. 66.

<sup>2</sup> Аствацатуров А. Три великие книги Фридриха Ницше // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. Л., 1983. С. 30.

Оба начала, аполлоновское и дионисийское, обнаруживают себя в двух типах мировоззрения: сновидения и опьянения, характеризующих сознание античного человека, которому, вопреки утверждениям некоторых ученых о его цельности, присуща не цельность, а разорванность, антиномичность.

Оставив в стороне аполлоновское начало и типы мировидения античности, взглянемся в сферу Диониса. Дионисийские искусства — танец и пение уничтожают дистанцию, так как создание художественного произведения есть общее действо (дионисийская мистерия), возможное только тогда, когда мы вовлечены в сам художественный процесс и принимаем в нем участие. Искусство втягивает нас в него, делает непосредственным участником, мы сами стали становлением художественного произведения. В дионисийском искусстве утверждает себя древнейшая природа мусических искусств, не знающих разделения на творцов и публику. В искусстве, таким образом, устанавливается особого рода субъектно-объектное отношение, при котором творческая сила искусства заключена не в художественной индивидуальности, а в бытии самого произведения искусства. Дионисийский феномен — это «игра созидания и разрушения» индивидуального мира (гераклитовский образ ребенка у Ницше: то строящий кучу, то разрушающий ее) обогащается до мирового символа. Мир создается игрой мировой воли, а деятельность художника, творческий процесс есть только отражение и слабое повторение космической жизни. Ребенок, художник и природа захвачены этой невинной игрой. Их игра свободна от каких-либо внешних целей, она объективируется как непосредственное бытие, как аналог становления, которое не нуждается ни в каком оправдании и тем самым является эстетически оправданным.

Естественное состояние человека, по мысли Ницше, подвергается порче со стороны христианства, которое сделало идеал из противоречия инстинктам самосохранения сильной жизни. Христианство — высшая из всех мыслимых порч. Под чарами Диониса человек вновь сливается с природой. Сама отчужденная, враждебная или поработанная природа празднует примирение со своим блудным сыном-человеком. Цветами и венками усыпана колесница Диониса. В дионисийской культуре возникает страстное влечение к дионисийским порывам, ниспровержению всех пределов, разрушению всех форм. Беспредельный простор, крутящийся вихрь смен и перерождений, молниеносная быстрота движений повсюду — вот закон Жизни по Ницше. Христианство «проглотило и усвоило» учения и обряды всех «подземных» культов Римской империи. Языческий мир позволил антиязычеству, дохристианскому христианству расцвести на вершинах своей философии. Сократ и Платон — первые провозвестники этого явления. Любая культура всегда демонстрирует сложный спектр

различных элементов. Многосоставная в этом отношении и культура Возрождения. Сколько ни продолжается эпоха Возрождения, оппозиция официальной и народной культуры существует постоянно. В музыкальном искусстве западноевропейских стран явные черты Возрождения выступают, хотя и с некоторой неравномерностью, в пределах все же XIV–XVI вв. Для всей этой эпохи характерно непрерывное интенсивное движение, борьба, а порой взаимопроникновение отдельных направлений. Музыкальная культура Ренессанса, как и вся художественная культура, не отвернулась от лучших творческих достижений средневековья. Процесс был непрерывным и гармоничным с нарастанием качественных признаков. Музыка была всепроникающей: неизменной частью быта простых людей, достоянием многих групп, странствующих по Европе музыкантов, нехитрым развлечением в доме скромного горожанина (пение, игра на лютне), пышным и громозвучным сопровождением придворных празднеств, проникновенной и ученой участницей церковного богослужения, поэтически-изысканным, порою рафинированным искусством в кругах художественной интеллигенции, импульсивной, картинно-образительной, внутренне театрализованной французской полифонической песней, современной Рабле.

«Необычайно сложное мастерство многочисленных полифонистов XV–XVI вв., их подлинная ученость, виртуозная техника не исчерпывали музыкальной действительности: рядом, совсем поблизости, существовало яркое и свежее искусство итальянских лауды, фроттолы, виланеллы, испанского вильянсико, многочисленных танцев и других местных жанров бытового распространения. Взаимодействие “ученого”, высокопрофессионального и бытового, популярного начал в музыкальном искусстве значительно и специфично для эпохи Возрождения»<sup>1</sup>.

Для всей эпохи в целом характерно явное преобладание вокальных жанров, в частности, вокальной полифонии, представленной различными творческими школами. В композиторскую практику вошли так называемые мессы-пародии, возникшие как свободная переработка многоголосых сочинений, в том числе светских. Опора на уже существующее, на своего рода образец, из которого можно исходить, сочиняя музыку, была обусловлена с одной стороны внеличным отношением к творческой фантазии, с другой — перенесением акцентов на мастерство, изобретательность, виртуозность развития в пределах большой композиции. Подобные художественные принципы таились в традициях средневековья. Итальянское музыкальное искусство

<sup>1</sup> Ливанова Т. История западноевропейской музыки. Т. 1. М., 1983. С. 117.



XIV века (Треченто) производит удивительное впечатление свежести, словно бы юности нового, только что возникающего стиля. Оно опирается на большие профессиональные традиции предшествующего времени. Музыка итальянского *Ars Nova* впитала давние традиции музицирования в этой стране, отсюда ее органичность, естественность, сила и ясность воздействия.

Новые явления в музыкальном искусстве возникли в годы, когда создавались фрески Джотто, когда творили Петрарка и Боккаччо, когда в поэзии утверждался сладостный новый стиль (*dolce stile nuovo*). Центром творческой деятельности итальянских представителей *Ars nova* стала Флоренция, значение которой стало первостепенной для новой литературы гуманистического направления и для изобразительных искусств. В центре *Ars nova* поднимается фигура Франческо Ландини. Он много общался с поэтами, писал музыку на тексты Франко Саккети, сам сочинял стихи, участвовал как равный в эстетических спорах гуманистов. «В *Ars nova* возникла качча (мадригал, баллада), во Франции затем в XV веке появилась *chasse* (охота) — одна из первых жанровых музыкальных картинок. Развитие полифонии в XV и XVI веках постепенно абстрагируется от жанровых и звукоизобразительных элементов, и характер музыкальных произведений становится постепенно обобщающим»<sup>1</sup>.

Но у композитора Жанекена, писавшего многоголосные песни еще много «изобразительного» и конкретно-подражательного, даже действенного (песни «Война», а также «Жаворонок», «Соловей», «Пение птиц»). «Пение птиц» — большое хоровое произведение (более 200 тактов, состоящее из многих разделов, как бы воспроизводит подлинно птичий мир — подражание пению скворца, кукушке, иволге, чайке, сове...) и одновременно приписывает пернатым человеческие побуждения: кто-то из птиц спешит в Париж на праздник, надеясь сначала выпить, потом поспеть на проповедь и застать свою даму у мессы... В V книге Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», когда мореплаватели причаливают к Звучащему острову (Острову Звонкому), они слышат немолчный звон колоколов.

«На четвертый день, начав огибать полюс и удаляться от экватора, мы, наконец, завидели сушу; лоцман же нам сказал, что это остров Трифы, и тут мы услышали долетевший издали частый и беспорядочный звон, в котором мы различили большие, средние и маленькие колокола и который напомнил нам трезвон, который бывает по большим праздникам в Париже, Туре, Жаржо, Медоне и других местах. По мере нашего приближения звон все усиливался»<sup>2</sup>. В свойственной Рабле

<sup>1</sup> Там же. С. 120.

<sup>2</sup> Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1981. С. 433.

манере сопоставления-перечисления услышанный шум сравнивается с додонскими бубенцами, со звоном, исходящим от колосса, воздвигнутого над гробницей Мелена в Фивах, с шумом вокруг усыпальницы на Эолийских островах. *К неумолчному звону колоколов* на острове Звонком примешивается еще и *бесперывное пение людей*. Колокола играют не последнюю роль в жизни современников Рабле. «Город без колоколов, все равно что слепец без клюки, осел без пахвей, корова без бубенчиков»<sup>1</sup>. Гаргантюа прежде, чем повесить их на шею своей кобыле, мелодично в них поиграл. А сам звон при этом им передан таким образом: «Туки-тук, туки-тук, лясь, хрясь, вверх тормашки, кувырком...»

Рабле без устали иронизирует, подшучивает, все высмеивает, но читатели, абстрагируясь от его настроений с уверенностью могут сказать, что музыка, которую он слушал и слышал была поистине грандиозной. Писатель был в курсе того, что колокольный звон гармонизирует, оздоравливает и даже вылечивает. Ему приходилось видеть интересные музыкальные инструменты, чтобы потом с фантазией рассказать: «Тут военачальник показал нам органы, коих звуки творили чудеса. Они поражали необыкновенным устройством: трубы в виде палочек были из кассии, музыкальный ящик из бокаутового дерева, пластинки из ревеня, педали из турбита, клавиатура из скамонии»<sup>2</sup>. Когда Пантагрюэль со своими спутниками попадает на бал королевы Квинты, то музыканты там играют на презабавных инструментах, достигших необычайной сыгранности, необычайно приятных для слуха, «менявших по ходу бала тон, темп и такт...» Музыка на этом балу-сражении подсказывала участникам турнира их дальнейшие действия: «Это сверхъестественное зрелище приводило в смятение наши чувства, поражало наши умы и потрясало все наше существо, еще сильнее волновали и ужасали наши сердца звуки музыки...» Рабле перечисляет, синонимизирует все на свете, будто составляет словарь или пишет энциклопедию: «Все двигавшиеся вслед за Жруньей пели какие-то дифирамбы, преполокомы и эпеноны, и, открывая корзинки и котлы, приносили своему божеству белое вино, настоящее на корице, и к нему нежное жаркое без подливы, хлеб белый, хлеб сдобный хлеб из крупчатки хлеб простой шесть сортов мяса, жареного на рашпере и т. п.»<sup>3</sup> Далее следует десять страниц перечислений отборной пищи, которая служила для ублажения Желудка, мессира Гастера.

В песне «Крики Парижа» Жанекена звучат в беспрестанной смене одни лишь возгласы продавцов. Чего тут только нет (тот же принцип

<sup>1</sup> Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1981. С. 435.

<sup>2</sup> Там же. С. 443.

<sup>3</sup> Там же. С. 451.

перечисления): пирожки, красное вино, сельди, дрова, горчица, старые башмаки, артишоки, молоко, груши, свекла, вишня, спички. миндаль, русские бобы, четки, голуби, каштаны, рыба, овощи, дрова... Никакой сдержанности, никакого лаконизма. Что-то неистовое, преувеличенное звучит во всех этих завываниях, перечислениях — словно в гиперболических нагромождениях образных параллелей у Рабле. И, как обычно, Жанекен заканчивает песню призывами к слушателю: «Слушайте, слушайте, слушайте крики Парижа!». Композиционные принципы и стилистика подобных произведений во многом способствовали нарушению установившихся уже закономерностей полифонического письма, его строгого стиля. Самостоятельность голосов и плавность голосоведения на одном звуке в разных регистрах. Кажущаяся путаница у Рабле и в особенности барочная переизбыточность имеют, как полагает В. Шкловский, тайную цель: рассредоточить враждебность, обратить внимание на многозвучие самого мира, его бесчисленные краски. Внимание друзей было иным: гуманисты были начитаны, умны, умели, как говорил Рабле, «разгрызть кость до основания, чтобы найти мозг, субстанцию». Вот его самые знаменитые слова: «По примеру вышеупомянутой собаки вам надлежит быть мудрыми, дабы унюхать, почуять, оценить эти превосходные эти лакомые книги, быть стремительными в гоне и бесстрашными в схватке. Вам надлежит разгрызть кость и высосать оттуда мозговую субстанцию». Композитор Гийом Котле (Костель) написал ряд произведений на слова поэта французского Возрождения Пьера де Ронсара. Например, в песне «Малютка, пойдем взглянуть на розу» первая часть — прозрачно полифоническая, но ей противопоставляется вторая часть — сожаления об увядшей розе — аккордовая с волнами нисходящего движения, с печальными паузами, словно для вздохов, с полутонами в движении голов. В заключении песни возвращается первая часть, но с каденционными дополнениями из второй. Каждая из частей, каждый из разделов отличаются цельностью и четким членением. Форма целого ясна и гармонична. Образность этого произведения не ограничивается его фабулой: стихи Ронсара метафоричны, и за образом увядшей розы таится печаль о бренности красоты, если не самой жизни. Эта песня Котле — одна из од, обращенных к Кассандре<sup>1</sup>, известной возлюбленной Пьера де Ронсара — самой первой, которую он прославил. Многие сонеты из серии к Кассандре отличаются некоторой холодностью, которую заключает в себе «петраркистский штамп», но в этой оде он теплее и ярче. Стиль ее совершенен, меланхоличен, по-настоящему музыкален. Основной

<sup>1</sup> Данный сонет не входит в «Первую книгу любви (Кассандра), а в цикл «Из пяти од».

ее пафос отнюдь не христианского звучания, это чистое эпикурейство, громкий голос античного мира.

Пойдем, возлюбленная, взглянем  
 На эту розу, утром ранним  
 Расцветшую в саду моем.  
 Она в пурпурный шелк одета,  
 Как ты сияла в час рассвета  
 И вот уже увяла днем.  
 .....  
 Отдай же молодость веселью, —  
 Пока зима не гонит в келью,  
 Пока ты вся еще в цвету,  
 Лови летящее мгновенье, —  
 Холодной вьюги дуновенье,  
 Как розу губит красоту. (Пер. В. Левица)

Ронсар всегда был одержим идеей соединения поэзии и музыки, помня о том, что для египетских мудрецов — учителей Орфея, Пифагора, Платона и других философов и законодателей, термин музыка обладал очень широким смыслом. Изучающий музыку постигал основы истории, поэзии, геометрии, даже медицины. Ронсар знал и о том, что стихотворения знаменитых поэтов античности пелись в сопровождении игры на музыкальных инструментах, что традиция эта была возобновлена средневековыми лириками и его современниками. Сам он говорил, что поэзия без музыки или без обаяния одного или нескольких голосов нисколько не хороша, так же как и звучание музыкальных инструментов, не оживленное мелодией приятного голоса. Помимо Котле поэзией Ронсара вдохновлялись также Жан Шардаван, Николя де ля Гротт, Орландо де Ласса.

Поэт Антуан де Баиф, как и Ронсар, участник поэтической группы «Плеяда» (историческая параллель с поэтической школой александрийских поэтов III в. до н. э.) вознамерившихся «превзойти древних» в результате глубокого изучения греческих и латинских авторов и создания стихов на французском языке на основе глубокого усвоения поэзии античности и современных итальянских авторов. Жан де Баиф писал гражданские стихи и «сельские оды», а также эклоги, эпиграммы, оделетты. Самые известные его стихотворения — это т. н. «Мимы», шуточные, философские шестистишия, лапидарно представляющие поэтическую квинтэссенцию то басенной притчи, то сатирического наброска современных нравов, то трагических или иронических наблюдений над историей или человеческой природой. Когда в Париже в 1570 году возникла Академия поэзии и музыки, то это произошло во многом благодаря инициативе Жана де Баифа. Академия была призвана объединять поэтов и музыкантов и вернуть

их к идеалам античности: к сочинению размеренных стихов (*vers mesures*) и соединению их с таким же размеренным пением. Члены Академии собирались по воскресным дням, декламировали и пели свои стихи, рассматривали это как осуществление реформы французского стихосложения в единстве с музыкой. Молодой композитор Жак Модюи, тоже друг Ронсара и единомышленник Баифа, сочинял музыку на его размеренные стихи. В 1586 году они были опубликованы в Париже под заглавием «Размеренные песенки Жана Антуана де Баифа», положенные на музыку в четыре голоса Жаком Модюи, парижанином. Само по себе стремление подражать античному стихосложению не было для того времени исключительным: немецкие и итальянские гуманисты тоже призывали вернуться к принципам античной метрики. Впрочем для немецкого музыкального искусства в эпоху Ренессанса самым важным оказалось движение Реформации, с которым связан целый круг новых творческих веяний, весьма существенных на общем пути художественного развития страны. К этому времени немецкая музыка уже накопила большой исторический опыт: помимо традиций церковной музыки средневековья и лишь недавно иссякшего искусства миннезанга. Наиболее широкое влияние приобрела немецкая песня, одновременно близкая быту (происхождение мелодий бывало народным) — и обрабатываемая в духе полифонии строгого стиля (Предвестники песен Шуберта). Самое значительное следствие Реформации в Германии — это создание хорала. Он не только ознаменовал новый тип музыки, но приобрел гораздо более широкое боевое значение. Гимнами Реформации стали духовные песнопения. С именем Мартина Лютера связывается непосредственное участие в создании первого их круга, даже самого типа этой музыки.

Господь-могучий наш оплот  
Надежный меч и латы.  
Нас от напасти он спасет,  
Которой мы объаты.  
Сам царь адских сил сгубить нас решил  
Лукав и силен,  
Он в бой вооружен,  
И нет ему подобных.

Известно, что Лютер любил и понимал музыку, высоко ценил, в частности, произведения Жоскена (о котором говорил, что тот властвует над звуками, а над другими властвуют звуки), всячески поощрял занятия музыкой, признавал ее воспитательную роль, поддерживал издание песенных сборников и хотел бы, чтобы все искусства, особенно музыка, служили религии, а не отрицались «суеверными людьми». Музыку я любил всегда — писал он. — Кто знает это искусство, тот

хороший человек, искусный ко всему. Музыку необходимо сохранять в школах. Школьный учитель должен уметь петь, иначе я на него и глядеть не хочу. Иными словами Лютер прямо повлиял на создание хорала. Восставая против латыни и сочиняя стихи на немецком языке, он одновременно восставал против усложненности музыкального звучания, поощряя поиски более простых музыкальных форм на основе песни. Наряду с протестантским хоралом и крупными полифоническими жанрами, продолжавшими свой путь в Германии, в XVI веке развивались и своеобразные музыкально-поэтические формы немецкого мейстерзанга. Культура мейстерзингеров была специфическим проявлением местного ремесленно-бюргерского быта, средневекового цехового уклада. Поэты и музыканты из ремесленных цехов считали себя наследниками миннезингеров, продолжавшими их дело. Не куртуазная рыцарская поэзия, а поэзия бюргера-ремесленника в ее своеобразном облике — жестковатости и консервативности, патриархальности и тяжеловесности — царит в их творчестве.

Да будет вам известно, что скоро дождь пойдет,  
Коль залит повсеместно зарею небосвод;  
Иль с запада потянет прохладным ветерком;  
Иль бледным солнцем встанет,  
Едва борясь со сном .....  
Заметьте очень скоро обильный дождь пойдет.

Если не иметь в виду Ганса Сакса, поистине великого мейстерзингера, их поэзия вообще не слишком поэтична. Мейстерзингеры предпочитали духовные, библейские тексты, церковные певческие обороты, любили постоянно опираться на образцы, на канонизированные в их среде напевы, строго регламентировали правила создания песен, вносили в творчество дух ремесла. Вообще ремесленническая психология, как и цеховая замкнутость — характернейшая особенность культуры мейстерзанга.

К началу XVI века объединения мейстерзингеров (легенда выводит их из Майнца) существовали во многих городах: Страсбург, Вормс, Зальцбург, Мюнхен, Вюрцбург. В XVI веке особенно прославился вольный город — Нюрнберг, в основном, благодаря Гансу Саксу. Развитие мейстерзанга было непосредственно связано, сопряжено с развитием самого ремесла в немецком средневековом городе. И в этой форме много типично средневековых черт. В городском мейстерзанге объединялись представители разных ремесел: сапожники и ткачи, портные и золотых дел мастера, жестянщики и пекари, соревнующиеся и защищающие честь своих цехов. Как и в основной профессии, у мастеров были ученики, обязанные пройти через несколько ступеней мастерства: изучение правил, овладение ими на практике, исполнение

чужих песен, сочинение текста к чужим «тонам», наконец, создание своей песни. Как и в цеховых уставах, существовали сложные разработанные до мелочей правила мейстерзанга (табулатура). Огромное значение придавалось мелодиям-образцам («тонам») или напевам, которые приписывались миннезингерам. Эти «тоны» изучались как образцы для подражания. Творческая инициатива очень стеснялась множеством ограничений. Всякий новый напев должен был соответствовать большому ряду правил-предписаний: стихотворных, касающихся версификации и собственно певческих, относящихся к тесситуре, мелизмам. На общегородских состязаниях певцов весьма ответственная роль отводилась так называемым меркерам, «метчикам», следившим за исполнением и фиксирующим все ошибки, т. е. отступления от «уставных правил» мейстерзанга. Рихард Вагнер стремился воскресить этот исторический колорит в своих «Нюрнбергских миннезингерах».

Ганс Сакс был уже не рядовым ремесленником, а художником эпохи Возрождения, разносторонним и смелым, оригинальным и глубоко немецким. Родившись в семье портного он всю жизнь оставался башмачником, любившим свое дело, которое, видимо, не мешало литературным и музыкальным занятиям. Литературная деятельность Сакса никак не менее значительна, чем музыкальная. Он глубоко начитан, знал античных авторов, чувствовал в Боккаччо родственного художника (порой заимствовал у него сюжетные мотивы) и, конечно, изучал Библию в переводе Лютера. Лучшее в его творчестве — остроумные, народные по духу шванки и фастнахтшпили (форма народных масленичных представлений). Искусство Ганса Сакса было широко популярно в его стране благодаря сочности, красочности, знанию народного быта, остроумию, непосредственности, слиянию правды жизни с элементами иносказаний, притч, сказочной фантастики и гротеска. Среди песен Сакса немало духовных. Ему были близки идеи Реформации, он высоко ценил Лютера, хотя со временем и убедился в том, что в Германии помимо религиозных столкновений существуют и другие внутренние трудности.

Песни Сакса, для которых он сам сочинял, подбирали мелодии, создавались как раз в те годы, когда формировался протестантский хорал. Тот круг напевов, из которого черпались мелодии хорала, эти песни принадлежали к лучшим образцам. Ганс Сакс по существу был народным музыкантом. Он не стремился овладеть крупными сложными формами многоголосия. Наиболее органичным для него было создание мелодий типично песенного склада, диатоничных, ритмически активных, порой близких к танцу, легко запоминающихся четкой строфической структуры. Одним из самых известных у Сакса был его «Серебряный напев», возникший как духовная песня на

немецкие слова. Среди протестантов спеть духовную песню, а лучше псалом значило быть своим. В лютеранской и англиканской церквях пели гимны, но прихожане любили псалмы и знали многие наизусть. Реформаторов в разных областях и землях порою сжигали заживо на костре, а они при каждомestone произносили какую-нибудь строчку из псалма:

Оставь, Создатель, здесь в миру  
Столь преданного тебе слугу...

Псалмы пели и в деревнях, и на улицах городов, и в церквях, гам, преодолевая ледники и взывая вблизи неба ко господу словами псалмов. Женщины, мужчины, дети обращались к богу и пророчествовали, в том числе и словами известного поэта эпохи Возрождения во Франции Клемана Маро (1496–1544). Исследователи его творчества полагают, что он играл на эспинете (разновидность клавесина), поскольку в стихотворении «Послание моему другу», он перечисляет свои любимые занятия юности:

Собака, птичка, эспинет и книга...

Из этого следует, что Клеман Маро сочинял музыку так как это делали трубадуры и труверы в XII веке. Из биографий провансальских трубадуров известно, что одни из них сочиняли стихи и музыку, другие только стихи или только музыку, а третьи сочиняли и музыку, и стихи, да еще сами великолепно исполняли все это. Однако нормой было исполнение стихов трубадуров жонглерами, которые ходили от замка к замку с виелой за спиной и рукописью песни в котомке. При исполнении песня начиналась с музыкального *ритурнеля*, который намечал ритм и тональность. Затем жонглер пел первую строфу, аккомпанируя себе выдержанными нотами, по всей вероятности «на бурдонах виелы». По окончании строфы ритурнель повторялся снова, затем следовала вторая строфа и так далее до конца песни. Факты указывают на тесную связь музыки и поэзии в творчестве поэтов средних веков. Конечно, случалось, что песня была написана двумя или тремя лицами, но в основном создателем песни был один человек. Пение, как бытовое, так и артистическое было любимым развлечением эпохи средневековья, но и в последующую эпоху оно продолжалось, насыщаясь новым содержанием.

Клемана Маро считают наследником лирической поэзии средневековья и потому верят, что именно он написал песню *Douce memoire*, которую литературоведы не нашли ни в одном из сборников поэта. Это было лишь робкое начало. Впоследствии К. Маро переведет с древнееврейского, который знает в совершенстве, 50 псалмов (Давидовы псалмы), положенных на музыку разными авторами, в том числе,



возможно, и им самим. Французы высоко ценят творчество Клемана Маро, положившее начало религиозной поэзии и, в частности, в будущем очень специфическим интонациям «Гофолии» Расина (пьеса об иудейской царице), одам Малерба и т. п. Современник Клемана Маро Т. де Без, тоже переводивший псалмы, также был плодовит, но по уровню поэзии считался ниже Маро. У него было больше невыясненных, темных мест, тривиальных, ненужных инверсий, прозаизмов, пропусков. Если мы его сейчас упоминаем, то только потому, что имена переводчиков путали, и хорошая музыка доставалась то одному переводу, то другому. Вычленишь, как считали младшие современники, из этих поэтических переводов, сопровождаемых музыкой, хотя бы один хорошо переведенный текст или одну прекрасную мелодию, невозможно. Но авторов музыки можно назвать, это Гудимель, Жан Ру, Буржуа, Клод Ле Жен и др. Чтобы тронуть широкую публику, композиторы должны были найти очень простые мелодические обороты и записать их в народном (фольклорном) ключе, хотя псалмы были сакральные по патетике и звучанию.

Успех не заставил себя ждать, причем не только у верующих протестантов, но и у светской аудитории. Общее пение ведь должно быть несложным, а наоборот очень простым. Полифония протестантизма, по определению, серьезная, строгая, возвышенная. В такой же тональности сочинялись и светские песни. Начиная с 1521 года, после начала борьбы Лютера с индульгенциями, во Францию из Швейцарии проникли идеи Жана Кальвина. Именно мысли последнего разделял Клеман Маро, псалмотворец и псалмопевец. Он также переводил многие проповеди Кальвина, а потом сам начал сочинять тексты в его духе.

«Английское музыкальное искусство эпохи Возрождения блистательно заявило о себе в первой половине XV века, выдвинув творческую личность Джона Данстейбла, которая произвела сильнейшее впечатление на континенте. Наряду с традиционными формами католической музыки и духовными мотетами на латинские тексты с середины века создавались одnogолосные псалмы на английском языке — характерное явление Реформации. Английские авторы мадригалов опирались на современные итальянские образцы (Уильям Берд, Томас Морли, Джон Уилби)»<sup>1</sup>.

Следует отметить значительную роль музыки в английском театре эпохи Возрождения. Роль эта специфична по своему времени: в Англии еще долго не было предпосылок для возникновения оперы, и ничто пока не готовило ее. Музыка звучала в драматическом театре по

---

<sup>1</sup> Ливанова Т. История западноевропейской музыки. Т. 1. М., 1983. С. 115.

преимуществу как явление быта (но не как внутренне необходимый драматический компонент), а в жанре «маски» участвовал в пышных спектаклях при королевском дворе, соединявших зрелищные эффекты, балетные сцены, вокальные и инструментальные фрагменты, поэтический текст. В пьесах Шекспира нередко по ходу действия называются популярные напевы на те или иные слова или общественные тогда танцы, как например, гальярда<sup>1</sup>. Исследователи обратили внимание на то, что ряд этих напевов вошел в прижизненные (для Шекспира) печатные издания или они встречаются как темы для вариаций у английских верджинеллистов<sup>2</sup>. Вне сомнений, великий английский драматург прочно опирался на распространенную в быту музыку, знал ее, привлекал излюбленные современниками образцы. Вместе с тем она становилась у него фоном действия, некоей «средой» вносила некоторые психологические оттенки, почему Шекспир и не нуждался в большем, чем бытовые жанры. Подобное место для музыкальных эпизодов в драматическом спектакле характерно и для итальянского театра XVI века, когда сначала фроттола (народная песенка, шутка), а потом мадригал (любовная песня) были основными формами сценической музыки.

---

<sup>1</sup> Гальярда-старинный парный, реже сольный танец.

<sup>2</sup> Верджинеллисты-клавесинисты (верджинел-прямоугольный клавесин).

# Мадам де Лафайет как адресат пародии и автор стилизаций

(от социологии к семантике)

Писатели во Франции XVII века, как говорил Пушкин, «класс бедный, насмешливый и дерзкий, были призваны ко двору и задарены пенсиями, как и дворяне... Словесность сосредоточилась около трона. Все писатели получили свою должность. Корнель, Расин тешили короля заказными трагедиями, историограф Буало воспевал его победы, камердинер Мольер при дворе смеялся над придворными. Академия первым правилом своего устава положила: хвалу великого короля».<sup>1</sup>

Понятия «авторское право» или литературная собственность тогда не существовали. Писатель ничего не имел от продажи тиражей своих книг, лишь некоторое вознаграждение от своего издателя. Писатель был очень зависим: для того, чтобы «быть», ему нужно было искать меценатов, надо было просить королевскую стипендию или «пансион», любое вознаграждение или вспомоществование. Автор, можно сказать, принадлежал своему благодетелю. Корнель получает 200 пистолей в месяц от финансиста Монторона, Сент-Аман «принадлежит» герцогу де Рецу, Вуатюр Гастону Орлеанскому, Лабрюйер принцу Конде, Лафонтен и Мольер в начале своей карьеры принадлежит министру финансов Фуке. В эпоху правления Людовика XIV Кольбер составляет список на получение годичной зарплаты, где на первом месте некто Мезре с 4000 ливров годового дохода, а на последнем Расин с 600 ливрами. Добавим также, что знаменитый придворный драматург, автор утверждающих официальную власть произведений, Корнель имеет 2000 ливров и стоит в списке на третьем месте от конца, а Мольер с его 1000 ливров на пятом тоже от конца.<sup>2</sup> Корнель и Расин многим обязаны королевским щедротам. Нравиться надо уметь! Расин, как и Буало, состоит официальным историографом, а это значит, что только им разрешается публично славить Его Величество. За редким исключением тиражи книг небольшие, в среднем, до 1000 экземпляров, их читатели живут только в городах и непременно имеют доходы.

Книга в XVII веке — предмет роскоши, украшение салона, поэтому такая характеристика литературного произведения как «салонная ли-

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 5. М., 1954. С. 180.

<sup>2</sup> La litterature narrative d'imagination. P., 1961. P. 127.

тература» не несет в себе ничего плохого, тем более что в XVII веке почти три четверти населения неграмотны. Чтение и письмо волнуют лишь людей церкви, знать и некоторую часть образованной буржуазии.

Аристократия, утрачивая прежнюю свою самостоятельность и становясь все более зависимой от двора, не выказывает презрения к литературе, к новому печатному слову и даже надеется сделать ее своим рупором. Их смирение и покорность окрашены в пессимистические тона — об этом пишут Ларошфуко, позднее Сен-Симон. Но двор — место, где приглядываются к светлым головам, к просвещенным умам — к разуму. Светские салоны в чем-то повторяют политику двора, то есть интересуются талантами, дают возможность им заблестать, их заслуга и в том, что они дают толчок развитию прециозной литературы, в которой порою чувствуются светская условность, сословная ограниченность (романы, трагедии), но возникают также жанр максим и сентенций, письма и литературного портрета, вышедшие впоследствии к большой литературе. Именно в салонной литературе берет начало творчество родоначальницы французского психологического романа мадам де Лафайет (1634–1693).

Она родилась в небогатой дворянской семье, живя с родителями в Париже, получила солидное домашнее образование под руководством знакомого семьи поэта Жюль Менажа (1693–1692). В 1655 г. ее выдали замуж за графа де Лафайет, который, однако, всегда жил далеко от жены в своем родовом имении в провинции. Став подругой герцогини Орлеанской, а также уважаемых при дворе мадам де Севинье и мадам Конде, она, тем не менее, в свое время не рассматривалась при дворе как сколько-нибудь значительное лицо, но благодаря дружеским связям, познала его довольно хорошо. Посещая некоторые литературные салоны, мадам де Лафайет, в конце концов, завела свой собственный салон на улицу Вожирар. Кроме высокопоставленной литературной дамы де Севинье, тесная дружба ее связывала с Лафонтеном, Сегре и, в особенности, с Ларошфуко. В своем творчестве мадам де Лафайет разрушила остающуюся в моде традицию куртуазных сугубо салонных романов, состряпанных с помощью посредственного воображения и незамысловатой литературной техники. Она сумела быть другой.

Однако со всей определенностью, с расстановкой точек над «и» в XVII веке о де Лафайет как о писательнице никто не говорит. Литература, процветающая при дворе и в салонах — это часть времяпрепровождения относительно узкого круга людей, часто пользующегося большим вниманием, но все равно довольно замкнутого. Салонная литература это свой мир, где есть пишущие стихи и письма придворные дамы, вокруг которых вьются талантливые, но порой и бездарные дворяне, и светские аббаты. Достаточно напомнить маркизу де Рамбуе (Артенису) и ее «голубую комнату», где она, полулежа, прини-

мала гостей, а также ее подругу Мадлену де Скюдери (1607–17021), создавшую множество романов, в том числе и знаменитую «Клелию (Римскую историю)». Римская история, как известно, была непричем, но к роману прилагалась знаменитая Карта Нежности, на которой были изображены Река Склонности, Озеро Равнодушия, селения Любовные письма и т. п. По выражению автора беллетризованного исследования о Мольере М. Булгакова «целый воз чепухи».<sup>1</sup>

Именно в салоне Рамбуйе возникло будущее понятие «прециозность», так как дамы, посетительницы салона называли друг друга при встрече «моя драгоценная» (*ma precieuse*). В 1659 г. Мольер напишет разудалый фарс «Смешные драгоценные», где громко вышутит Рамбуйе и Скюдери, названных им в пьесе Мадлон и Като. Обе убеждены, что жизни вне Парижа нет: «M.: Paris est le grand bureau de merveilles, le centre du bon gout, du bel esprit et de la galanterie. C.: C'est une verite incontestable). Почитая себя весьма остроумными, эти дамы, однако одурачены слугами своих «недостаточно галантных» кавалеров. Последние решили отомстить им, обменявшись *одеждой* со своими слугами (*L'air precieux n'a pas seulement infecte Paris, il est aussi repandu dans les provinces, et nos donzelles ridicules en ont hume leur bonne part*).<sup>2</sup> Одежда обозначает принадлежность человека к иному сословию, является знаком-индексом различения каст, хотя и не меняет сути человека, в этом убежден драматург, но не его герои. Мольер по законам жанра делает их наивными, поскольку художник своего рода семиотик-практик и справедливо полагает, что «чем наивнее человек, тем сильнее над ним власть знака в его канонизированном значении».<sup>3</sup> Переформировывая внешнее, он заставляет задуматься и над внутренним.

Бурлескная комедия Мольера не только драма, в которой характеры, ситуации и действие проникнуты комическим, где низкий предмет излагается высоким стилем и наоборот, высокий низким, для писателя это также жанр, в котором он позволяет себе пародию — осмеяние поэтики целого литературного направления. Не прибегая к специальным эссе, запискам, письмам, посвящениям, он расправляется с теми авторами, которые ему скучны, неинтересны, но которые с ним почему-то (по сословному признаку) обращаются свысока. В его нетерпимости есть социальное начало, направленное против иерархии сословий, но есть также и здравый смысл человека, знающего не только Париж, но и всю Францию, говорящую на языке, отличном от «законодателей вкуса».

<sup>1</sup> Булгаков М. Мольер. М., 1991. С. 80.

<sup>2</sup> *Moliere. Oeuvres completes, Chronologie, introduction et notice par George Mongredien. P., 1964. P. 227.*

<sup>3</sup> *Darcos X. Histoire de la litterature francaise. P., 1999. P. 106.*

В салонах был выношен проект «писать слова так, как они выговариваются». Иными словами, помимо засорения сторонниками прециозного стиля «всякого рода глупостями», типа перифраз («*Ma franchise va danser la courante aussi bien que mes pieds*»; «*je veux que l'esprit assaisonne la bravoure*»; «*la chaise est un retranchement merveilleux contre les insultes de la boue et mauvais temps*»)<sup>1</sup> и разного рода высоких слов и выражений («*ma precieuse*»; «*vosre reputation a le charme si puissant que je courts partout apres lui*» etc.), ставилось под удар и само правописание. Клод-Фавр де Вожла (1585–1650), автор трактата «*Remarques sur la langue francaise*» (1647) повышенное внимание уделял «*vel usage*», разумности обычаев в языке и развитию языковой нормы. Любимец двора герцога Орлеанского и Людовика XIV, он был не согласен с провозвестником классицизма поэтом Малербом, требовавшим, чтобы художники слова «писали так, как говорят носильщики». Нельзя, чтобы низкая лексика проникла в официальный язык, он полагал, что некоторые вещи допустимо сказать, но нельзя написать. Письменная норма речи отличается от устной. Мольеру это тоже из-за многих замечаний в его адрес казалось нелепым, поэтому он высмеивал и пуриста Вожла (Вожеласа).

В пьесе «Ученые женщины» (1672) состоятельный горожанин Кризаль, поругивает свою супругу Филаминту, которая только что выгнала свою служанку: «Пусть Вожеласом она пренебрегла, / лишь только б помнила закон хорошего стола». Дело в том, что жена Кризалья Филаминта специально занималась со своей служанкой французским языком, но та все равно не избегает просторечных слов и выражений: «Она осмелилась с бесстыдством беспримерным, / уроков тридцать взяв, мне словом диким скверным, / нахально ранить слух — одним из тех, как раз, / что запрещает нам строжайше Вожелас».<sup>2</sup>

В «Ученых женщинах» Мольер дополняет выставленную им пару «смешных жеманниц» парой «синих чулок» (второе название пьесы), которые помешаны на грамматике, на чистоте языка и философствовании, презируют семейную жизнь, но обожают галантные беседы. Кого имеет в виду Мольер под учеными педантками не вполне ясно, но иной раз подозревают, что и мадам де Лафайет, в том числе. Почему? Потому что точно известно, что в пьесе под именем Вадюса выведен поэт Жиль Менаж, наставник, домашний учитель Лафайет, влюбленный в свою ученицу.

Критика говорит о нем, как о человеке, который, отказавшись от судейской карьеры ради литературы, принял сан, чтобы жить на

<sup>1</sup> *Moliere. Oeuvres completes, Chronologie, introduction et notice par George Mongredien. P., 1964. P. 227.*

<sup>2</sup> *Мольер Ж.-Б. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М., 1958. С. 550.*

доход с церковных бенефиций. Ему покровительствовал кардинал Мазарини. Среди его друзей Бензерад, Гез де Бальзак, Жорж Скюдери, Полиссон, его делают членом флорентийской академии делла Круска. С 1643 по 1652 г. Менаж входит в окружение герцога де Реца, но постоянно с ним ссорится (из-за своего злого языка), пока не разрывает свои отношения окончательно.

В «Ученых женщинах» записной остряк и рифмоплет Триссотен вводит Вадиуса в дом Кризалья: «Во Франции никто не знал того вовек, что знает он, ему известны даже греки». Оживленно перед глазами ученых дам салонные рифмоплеты пикируются словами, превозносящими достоинства различных поэтических жанров. Баллада, сонет, канцонетта, но также буриме составляют предмет их спора, заканчивающегося бранью: «Стихокропатель вы, литературный вор!» — говорит Триссотен. «Вы рыночный рифмач, поэзии позор, — отвечает ему Вадиус.<sup>1</sup> Рисуя карикатуру на женщину-педантку, синий чулок, Мольер имел в виду многих салонных дам, и мадам де Лафайет тоже, отчасти и ее мать и других, с его точки зрения, заносчивых аристократок. Вряд ли Мольер был знаком с творчеством мадам де Лафайет, с характером ее мышления, которое, безусловно, ему было чуждо. Он в открытую смеялся над посетителями дамских литературных салонов, находя в них выразительные достаточно известные фигуры. Менаж, например, был у всех на устах, поскольку смел — ему удалось — разозлить немало достойных особ». Одну из своих новелл (*historiette*) ему посвятил Талеман де Рео, представив его, как человека обязательно, но повсюду рассказывающего об оказанных им многочисленных услугах, которые почему-то никто не замечает. Голова Менажа была, с его точки зрения, просто набита разнообразными текстами. Когда он о чем-то беседует или рассказывает, то непременно ссылается на какого-либо автора, какую-либо книгу. Уйдя со службы у кардинала де Реца, Жиль Менаж открывает что-то вроде своего собственного салона, в котором тоже собираются литераторы, обычно по средам и эти собрания называются — *mercurials*.

Перу Менажа принадлежат также работы по грамматике («Этимологический словарь») и ряд эпиграмм, которые он подписывал псевдонимом Эмиль Мань. В собрании стихотворения Менажа есть эклоги, идиллии, послания, стансы, сонеты, мадригалы — подражания римлянам и грекам. Критика считала его поэтом «прозрачного стиля», но мало одухотворенным. Кроме того, Менаж осмелился выступить против академии в единственной своей пьесе «*Requete des dictionnaires*», что вызвало большой скандал и сделало невозможным его вступление под ее сень.

<sup>1</sup> Там же. С. 551.

Когда вышла пьеса Мольера, и все заговорили о Менаже, как о прототипе Вадиуса, поэт гостиных сделал вид, что не узнал себя. Однако слава его, как умного эрудита, была подмочена. Вероятно, это углубило его страдания, так как учитель мадам де Лафайет, в которую он был безнадежно влюблен, испытывал многократные оскорбления со стороны сильных мира сего, в том числе и со стороны ученых дам. Однако он вполне искренне восхищался своей ученицей и расточал дифирамбы в ее адрес. Она же, по мнению его современников, лишь использовала его, как «негра». Прославиться умными речами не то же самое, что стать писателем. Жиль Менаж был одним из ее советников, или, говоря современным языком — редактором, сценаристом, режиссером-постановщиком ее успеха.

Когда Лафайет исполнилось двадцать восемь лет, она опубликовала первое свое произведение «Принцесса Монпасье» (1662). Имени писательницы на обложке книги не было, поскольку она не имела ни малейшего желания числиться среди писательской братии. Сегодняшнему читателю это может показаться странным, поскольку теперь литературный успех одна из доблестей нашего общества, одно из средств доступа к славе, к деньгам и интеллектуальному господству. Но в свое время, в свою эпоху Мари-Мадлен пускается во все тяжкие, привлекая всех своих друзей и знакомых, чтобы ее авторство оставалось никому неизвестным. «Заклинаю вас, — пишет она Менажу, если вы где-нибудь о нем (моем романе) только услышите, сделайте вид, что вы его никогда не видели и отрицайте мою к нему причастность, если только кто-нибудь об этом заговорит»<sup>1</sup>.

Истинной интеллектуальной власти писатель в XVII веке не имеет, авторские доходы очень малы. Единственное, что рассматривается в кругу Лафайет, как добродетель, это происхождение и родственные связи, что отчасти проникает в ее романы. Графиня, обязанная своим местом в обществе удачному замужеству, становится подругой и меценаткой (*protectrice*) посещающих ее ученых. Но ей не хочется, чтобы ее с ними путали. Все это и можно увидеть объектом критики в пьесе Мольера «Ученые женщины».

Жена героя пьесы Филаминта бредит науками и философией, восхищается идеями Платона. Ее старшая дочь Арманда, достойная дочь своей матери «презирает материю и чувственное тело».

*Филаминта:* Я за абстракции пленилась платонизмом.

*Арманда:* Мне дорог Эпикур, как мысль его смела!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Madame de Lafayette. Oeuvres complètes, préface de Michel Deon, texte établie, annoté et préface par Roger Duchene. P., 1990. P. 19.*

<sup>2</sup> *Мольер Ж.-Б. Сочинения в 2-х т. Т. 1. С. 572.*



Пародия драматурга здесь настолько явная, что проявляется во всех планах пьесы: и в композиции ее, где читают проповеди и безумствуют, и в разделении персонажей на здравомыслящих и безумствующих, и в каламбурах («Отправься на Парнас, и там проси прощенья, что принял в греках ты такие искаженья»). Пикировка Вадиуса и Триссотена, в чьих именах современники находили намеки на современных поэтов из окружения Рамбуйе, Котэна и Менажа — известно, что Триссотен (Tri-sot-tin — трижды дурак) первоначально был назван Мольером Трикотэн — были исполнены со свойственным Мольеру мастерством, который, несмотря на оговорки в конце концов, устами своего героя произносит: «Je consens qu'une femme ait clarte de tout». (Согласен я, что женщина понятлива во всем).

В «Ученых женщинах» Мольер не написал собственно пародии именно на мадам де Лафайет и ее окружение, он лишь намекнул на некоторый снобизм богатых буржуазок, подражающих аристократкам, который, в частности, ему не нравился. Как выяснится, потом Буало также находит их смешными. Он делает резкие выпады в своих сатирах против фам эмансипе и их салонов.

C'est chez elle toujours que les fades auteurs  
S'en vont se consoler du mepris des lecteurs.  
Elle y recoit leur plainte, et sa docte demeure  
Aux Perrins, aux Coras est ouverte a toute heure,  
La, du faux bel-esprit se tiennent les bureaux.<sup>1</sup>

Такой выпад был не абсолютно безосновательным, поскольку среди дам, посетительниц и законодательниц салонов была и мадам де Ульер (Houliere). Творчество де Лафайет, неизвестное ни критике, ни знаменитым писателям развивается в стороне от этих женщин, но почитается первоначально салонным и аристократическим. Прециозность и аристократия неразделимы. Ум, проявляющий себя в непринужденной беседе, сверкающий неожиданным блеском, избирательность языка должны свидетельствовать о выдающихся способностях вступающего в разговор человека, чаще аристократа, реже образованного буржуа. Для говорящего на прециозном языке просто необходимо изъясняться исключительно сложно, употреблять нарочито непонятные слова, необходим полный герметизм дискурса для непосвященных. Фраза часто бывает сложной с многочисленными ответвлениями, со множеством изысканных слов и нетривиальных оборотов. Впрочем, эти амбиции были, в основном, свойством столичной публики, их называли снобистскими или паризианистскими (парижскими). В этом кругу презирали грубые или буржуазные

<sup>1</sup> Anthologie poetique francaise, XVII siecle. T. 1-2. T. 1. P., 1966. P. 123.

нравы, избегали всего, под чем можно было подвести черту, сделать всеобщим. Элитарное поведение лучше всего раскрывалось в салонах или как говорили в «кружках», в «парадных комнатах» особняков, или иначе «переулках».

Взявшаяся за перо Лафайет рассказала в своих книгах о благопристойном обществе, к которому принадлежала сама и которое немножко идеализировала, находя в нем лица (в основном, женщин), достойные восхищения. При этом у ее героев нет, как у писателей классицистов, чувств, связанных с политикой абсолютизма, с крушением династических союзов и империи, раскрытия заговоров, предательства родины и государя. Романы и новеллы писательницы рассказывают о придворной жизни, на поверхности которой, кажется, тишь да гладь да божья благодать. Однако, если буквально вообразить себе поверхность какого-нибудь царственного озера в строго классическом парке, на глубине его, мы знаем, возможны подводные течения и даже водовороты. Оно совсем не так прозрачно, это озеро, отражающее беззаботные, нарядные кампании. Галантные кавалеры преследуют галантных дам, раскланиваются, обмениваются любезностями, роняют платки, страстно шепчут, провожают немим, но горящим взглядом. Внешняя сторона жизни здесь расписана, как по нотам и представляет собой некий ритуал или серию ритуалов, делающих жизнь человека тем более удачливой, чем более она соответствует этим ритуалам. Однако в этом мире возможны трагедии. Одинокие влюбленные дамы стоически переживают свои страдания и молча гибнут безупречно. Если внешне быт галантных дам ситуативно банален, предсказуем, то нарушением его, взрывом, может стать скандал-несоответствие каноническим правилам. Во имя соблюдения этих правил скандал должен быть пресечен, по возможности в зародыше, его надо избежать любой ценой. Обычно у Лафайет платой за соблюдение определенного порядка становится женское счастье, женская судьба.

В связи с тем, что Лафайет очень часто привлекает на помощь кого-то из знакомых ей литераторов, можно говорить о том, что она упорно ищет форму для своего высказывания и ею становятся сделанные в разном роде стилизации. Стилизация сопрягает и сопоставляет «чужой дух» и собственный, помещает «дух эпохи» оригинала в позднейшую культурную перспективу, поэтому нередко ее стилизации сопровождается ирония.

Шаг к созданию будущего шедевра «Принцесса Клевская» был сделан писательницей в ее первой новелле (краткой повести) «История принцессы Монпасье в царствование Карла IX» (1662), стилизации под новеллу Маргариты Наваррской. Повесть рассказывает о редкой красавице, «прекраснейшей принцессе, которая, по словам автора,

могла бы стать счастливейшей, если бы всегда поступала так, как велит добродетель и благоразумие». Нравоучительная ли это сентенция или своего рода ерничество, инверсия смысла? Безусловно, последнее, поскольку чуть выше этой фразы, но тоже в заключение повести — как бы коррелятивно — дана оценка другой женщины, некой маркизы де Нуармутье, которая «была из тех женщин, которые прилагают столько же усилий к тому, чтобы об их любовных похождениях стало известно, сколько другие к тому, чтобы их скрыть». Связь Нуармутье с герцогом Гизом получила такую широкую огласку, что принцесса Монпасье, даже болея и живя вдали от Парижа, не могла оставаться в неведении. Эта женщина явно осуждается Лафайет, ее любовь к огласке, желание торжествовать в общественном мнении убила принцессу Монпасье, скромно в тишине и одиночестве дожидавшуюся еще одной встречи с герцогом де Гизом, так пылко, казалось, в нее влюбленным.

Лафайет позволяет себе иронию, которая иному записному моралисту-дидакту может показаться непонятной, поскольку ее героиня сама шествует в сторону своей гибели, ее никто специально не ведет. При всей «свободе», свойственной ее положению, она совершенно очевидная жертва, зажата со всех сторон системой необходимых «условностей» людей ее круга. Ни лишнего самостоятельно предпринятого шага (приглашение в лодку двух знатных лиц), ни неосмотрительного жеста (интимная реплика, обращенная к показавшейся знакомой маске), ни равнодушие к ближайшему окружению (граф де Шабан) принцесса не должна была себе позволить. Однако она позволила, что было для нее совершенно естественно, она нерасчетливый, искренний человек, к тому же женщина. И в том, что затем произошло рассказчица никого не винит, она лишь подчеркивает роль случая, причем делает это почти как абсурдисты XX века. А. Камю, высоко ценивший Лафайет, отмечал ее «бесподобное перо, способное прочертить траекторию любви».<sup>1</sup> Неслучайно он несколько раз останавливался на ее творчестве, отмечая, в частности, что у этой женщины также, как у значительно более поздних художников-мыслителей настроения и чувства не субъективны, они приходят и уходят не по нашей воле, раскрывая фундаментальные черты нашего существования. По Камю, чувство абсурдности рождается из скуки. Бытие в мире прекрасных дам Лафайет содержит слишком много досуга, а значит и скуки (категория XIX–XX вв.). Религиозная надежда не посещает героинь писательницы, они не задаются вопросом о том, как им жить без высшего смысла, без благодати, что было, например,

<sup>1</sup> Камю А. Письма к немецкому другу // Бунтующий человек. М., 1990. С. 234.

у героинь Маргариты Наваррской, но без любви, входящей в арсенал куртуазности и прециозности, они прожить не могут. При этом они вкладывают в любовь свою философию, свои высокие идеи, свой идеал, преломленный писательницей в сфере философии Паскаля или Декарта. Максима Паскаля о том, что «величие души проявляется не в одной крайности, но лишь когда она коснется их обеих разом»<sup>1</sup>, приведенная А. Камю в качестве эпиграфа к «Письмам немецкому другу» впрямую может быть отнесена к характеру мышления де Лафайет.

История волновала писательницу, но, как говорят, лишь постольку поскольку. Обращаясь к событиям предшествующего века, она, конечно, дает их в историческом ключе. Эпоха царствования Карла IX представлена ею лишь некоторыми штрихами, у нее нет такого нагромождения исторических событий, которое потом встретится у Проспера Мериме, в его «Хронике царствования Карла IX». Однако нарисованный романистом образ придворной дамы, например, Дианы де Тюржи, не имеет обаяния женщин Лафайет. Ее собственные героини и в эпоху царствования Карла IX и в другие времена очень далеки от политики. Среди женщин Лафайет нет ни фанатичных католичек, ни страстных любовниц, а только женщины влюбленные и сдержанные. Никто лучше нее не может нарисовать, насколько «человек слаб, когда влюблен». Речь идет не о физической силе человека, а о его психологическом состоянии, о его уязвимости, переменчивости, неадекватности самому себе.

Реинтерпретация куртуазной любви у Лафайет при внешнем сходстве с тем, что делает Маргарита Наваррская (обе испытывают почтение к даме), великолепно отмечая их полную несвободу при неограниченной внутренней свободе, имеют и существенные различия. Передавая свое ощущение мира, Маргарита Наваррская случается, бывает ложно дидактична, тогда как Лафайет не силится навязать ей свое суждение о морали. Отдавая себе в ней отчет, она показывает просто сломанную человеческую жизнь. И, если любовный конфликт куртуазной эпохи часто имеет сословный характер, в семнадцатом столетии тот же конфликт проверяется на прочность в рамках одного сословия. Акцент ставится на внеклассовом характере любви, на естественном соблюдении чести честным человеком. В рыцарской поэзии и литературе было возможно эстетское смакование покинутости субъекта или напряженности любовного треугольника. В эпоху Возрождения у Маргариты Наваррской происходит огрубление любви до физической боли, навечно принятого трудного обета. У Лафайет в эпоху классицизма неповторимость любви подчеркивается не горьким финалом, а часто смертью и цепочкой «случайностей», к ней ведущих.

<sup>1</sup> Камю А. Письма к немецкому другу // Бунтующий человек. М., 1990. С. 101.

Повесть о принцессе Монпасье лишь начало размышлений писательницы на темы женской психологии. Для пишущего, конечно, необходим высший дар, но не только; ему нужно и ремесло. Вскоре за «Принцессой Монпасье» писательница начинает работу над колоритной стилизацией «под Испанию», названной женским именем «Заида» (1669). Однако по выходе в свет на обложке книги можно было прочесть имя господина Сегре (1624–1701), поэта, автора нежных и искренних буколик, с 1662 г. — члена французской академии. Его перу принадлежат сборник новелл и роман «Береника». Приехав из города Кана в Париж, Сегре попадает на службу к графу Фиеске, который вводит его в некоторые литературные салоны, в частности, в дом мадмуазель де Монпасье, которой, надо отдать ему должное, он остается верен даже тогда, когда ее отправляют в ссылку. Друг и знакомый герцога де Ларошфуко, Сегре часто бывает и в салоне Лафайет, заметившей его талант человека пишущего легко и приятно. Анонимно публикуя свое сочинение, писательница доверяет его вполне достойному автору, принявшему непосредственное участие в работе над романом.

Хотя у истории о принцессе Монпасье сразу же появилось восемь (!) подражаний, Лафайет, не желая превращаться в еще одну Мадлену Скюдери не захотела, публикуя «Заиду» (1669), раскрывать свое имя. Как графиня и фаворитка Мадам (сестры короля) она не хочет раскрывать свое авторство, особенно сознавая, что ее роман имеет обновленную для своего времени фактуру, она никак не желает слыть профессиональной писательницей только в 1703 году становится известно, что автор «Заиды» — светская дама. Об этом сообщил господин Гюзэ, автор «Трактата о происхождении романов». Стало известно также, что господин Гюзэ приложил к этому изданию руку, в основном, как редактор, но работал над ним внимательно, читая также все написанное и герцог Ларошфуко. Современники отмечают знакомство авторов «Заиды» с Африкой Льюиса де Мармоля и с «Всеобщей историей Испании», написанной на латыни Хуаном Марианой. Как утверждает комментатор рукописей и текстов о Мадам де Лафайет Роже Дюшен «начало “Заиды” почти слово в слово совпадает с текстом “Истории Испании”, из которой взяты такие события романа, как перемирие с маврами, восстание басков, осада Талаверы, завоевание Галисии». Придерживаясь метода, которому романистка последует и в «Принцессе Клевской», романистка украшает исторически точную канву подлинных событий писательским воображением.

Из трактата Гюзэ «О происхождении романов», написанного почти одновременно с «Заидой», можно извлечь своевременную, почти к месту сказанную мысль о том, что «Испания, научившись у арабов писать романы, увлекла своим примером всю остальную

Европу» [18,247]. Отметив романсеро, а затем испанские рыцарские романы, в частности, Амадиса Гальского, а затем и Сервантеса и французский рыцарский роман, Гюэ подводит своего читателя к книгам своего времени, в частности, к Оноре д'Юрфе, автору «Астреи» и говорит: «Романы — это молчаливые наставники, которые приходят на смену учителям, они учат науке жизни полнее и нагляднее их. По отношению к ним вполне применимы слова Горация, сказанные об «Илиаде»: она учит морали лучше и горячее, чем самые именитые философы».<sup>1</sup> С его точки зрения Оноре д'Юрфе — первый, кто во французской литературе очистил романы от варварских влияний прошлых эпох и заключил свое произведение в определенные рамки, превзойдя тем самым греков, итальянцев и испанцев». Иными словами, окружению Лафайет хорошо известен процесс *окультурирования* произведения, повышения его жанрового статуса. Часто это достигается с помощью ассимиляции элементов, представляющих далеко разноположенные культуры. Гюэ также подчеркивает тему женщины и тему любви в романах всех затронутых периодов, обращая внимание на всех пишущих женщин своей эпохи, где, как ему кажется, вполне логично развивается все заложенное в «архетип» французского романа, отличного во всех срезам от произведений в той же форме греческих, испанских, итальянских.<sup>2</sup>

Необычность книги «Заида» в первую очередь заключается в том, что герои в этом исторически-фальшивом облачении, или, как выразился Мишель Деон, «в этой испанской ветоши» говорят и мыслят так, как это было свойственно окружению автора «Принцессы Клевской». Поэтому в плане выражения (риторическая техника) в романе живут современники Лафайет, а в плане содержания (не волнующих никого во Франции исторических событий) нет эпических описаний, вызывающих аналогичные сопереживания. Современники классицистов-драматургов, представителей жанра трагедии и комедии Расина, Корнеля, Мольера, Лафайет скорее поклонница салонных бесед, прециозных максим и хорошо составленных писем, то есть Ларошфуко, Лабрюйера, Севинье. Не избегает она и поэзии, ведь стихи пишет ее учитель Менаж, Сегре, М. Скюдери, а также многие другие посетители ее салона и гостиных других достойных дам. Иными словами, в сознании Лафайет перекрещиваются два типа художественного сознания эпохи: барокко и классицизм.

Бестселлер прециозной литературы роман Оноре д'Юрфе «Астрея» (1695–1719) предлагает бесконечно ветвящееся, не получающее

<sup>1</sup> *Madame de Lafayette. Oeuvres complètes*, preface de Michel Deon, texte établie, annoté et préface par Roger Duchene. P., 1990. P. 247.

<sup>2</sup> Там же. P. 270.

завершения повествование, что соответствует его содержанию, поскольку речь идет о непостоянстве любви. В драматических произведениях поэтов-классицистов, как известно утверждается неизменное чувство: верность страсти, неоспоримость долга, любовь к отчизне — и они преподнесены всегда в самой жесткой форме, чаще всего в форме трагедии. Лафайет для своего утверждения чувства высокой любви, любви-страсти выбирает более подвижную форму *прециозного романа*, обретающего в экзотическом декоре «Заиды» просто романтические очертания. Как пишет исследователь творчества Лафайет Н. Забабурова: «Развитие чувств героев происходит в социальном вакууме. Сначала герой погружен в мир придворного соперничества, клеветы, зависти, теперь перед ним безбрежное море и полоса безлюдного берега. Одиночество, природа, молчание — новая декорация для рождающейся страсти на этот раз страсти истинной... История Консалва и Заиды превращается в психологический этюд, когда Лафайет описывает рождение их неудержимого влечения. Она стремится воспроизвести субъективную точку зрения персонажа, порою целиком подчиняя ей свое повествование»<sup>1</sup>.

Читатели хотели бы верить, но далеко не всегда верят в чувства центрального персонажа «Заиды» — Консалва. Герой романа тяжело болеет, узнав о том, как его обманула женщина, которой он бесконечно доверял и друг, которому он вверял себя и судьбу своих близких. Полюбив затем с первого взгляда другую женщину Заиду, совершив несколько героических поступков и пережив еще много страданий, он соединяется с ней узами законного брака. Рассказывая об этом писательница, разворачивает сложный сюжет, скользя от одного жанра к другому. Салонное письмо сменяет попытка рыцарского романа, рыцарский роман теснит история позднегреческого типа, к которой прилепляется арабская история, напоминающая «Сказки тысячи и одной ночи», и между ними идет повествование в духе современного эпохе де Лафайет испанского романа. Испанская галантность, понятая по-французски и арабская изысканность, стертая во времени, причудливо сочетаются, увлекая читателя рассказами о судьбах множества персонажей разного достоинства, но, как правило, высших сословий, а именно: донов, принцев, королей, халифов. Кроме того, ею нарисованы христиане и мусульмане, астрологи и воины, ведущие беседы на берегу моря: в монастырях, в отдаленных крепостях, во дворцах, в банях, на женской половине дворцов, в лесах, на горах и в маленьких райских садах. Есть здесь история, где принц и слуга для выяснения чувств возлюбленной меняются местами, и когда

<sup>1</sup> Забабурова Н. Творчество Мари де Лафайет. Ростов-на-Дону, 1985. С. 47.

становится понятным, что даму больше прельщает положение в обществе, нежели он сам, «влюбленный» торжествует. Не на эту ли тему написаны «Смешные драгоценные» Мольера?

Сложно выстроенное здание романа, по мнению критики, блестяще скомпоновано. «Заида» разделена на две неравные части. Первая часть содержит, помимо основного текста, две вставных истории (историю Консалва; историю Альфонса и Бельзиры). Во второй части, помимо основного текста, есть три вставных истории (история дона Гарсии и Герменсильды; история Заиды и Фелимы (в двух частях) и история Аламира, принца Тарского) и четыре вставных письма. (Письмо дона Олмонда Консалву; Письмо Фелимы дону Олмонду; Письмо Аламира Эльсибрии; Письмо дона Олмонда Консалву). Если бы можно было представить этот текст графически, то вставные новеллы можно было изобразить в виде кубиков, а письма тогда в виде квадратов, согласно характеру внутреннего пространства повествования. Во вставных новеллах оно трехмерное, в письмах-обращениях (от первого и единственного лица) — одномерное. «Графически» зафиксированный текст имеет твердые границы и относительно стабильный объем информации. В каноническом, классицистическом тексте формальная структура — существенное звено между адресатом и адресантом. Она играет роль канала, по которому передается информация.

И первую, и вторую часть произведения четко можно расцезать на две симметрично расположенные половины, что соответствует типичному построению композиций художника-классициста. Симметрия для них обязательна. Вспомним пьесу «Гораций» Пьера Корнея, где симметрия соблюдается наиболее выразительно: два города, две семьи, несколько «оппозиций»: родственные узы — состояние войны, встает проблема отношения к родине, проверка силы государственной власти в личном сознании. Жить во Франции и быть в стороне от этой проблематики, этих развернутых всем понятных сцен было нельзя. Лафайет и ее друзья хорошо это ощущают. В архитектурных сооружениях той эпохи классические ордера сочетаются с готическими башнями, это способствует формированию силуэтов городов, монастырских комплексов. Планировка новых дворцов основывается на пересечении под прямым углом двух композиционных осей. Разбивка парков строится также на регулярной системе. Эстетический климат эпохи непременно сказывается во всех искусствах, и в особенности, в литературе. Можно утверждать высокую семиотичность отдельных частей композиции, их общую установку на подчинение некоторым правилам. И, прежде всего, отмеченному выше правилу симметрии. Правильность построения «Заиды», ее регулярность при кажущейся хаотичности (одна история «наползает» на другую) есть отражение регулярности природы. Ведь назначение художника, согласно многим эстетикам эпохи Лафайет, отыскивать в сумбуре устойчивые



элементы, находить законы и сцепления. У писательницы нет «лишней вставной» новеллы, нет «лишнего» письма. При кажущемся их бесконечном разнообразии они строго выверены не только, с точки зрения содержания, но и объема информации, т. е. текста «перпендикулярно» пригнутого повествования.

Действие «Заиды» разворачивается то в Испании, то на Кипре, то в далеких арабских странах. Скрепляющим моментом повествования становятся персонажи, чья судьба прямо или косвенно связана с судьбой Консалва. При этом часто он и не догадывается, как живут и действуют те, от которых зависит его судьба. Греки научили испанцев астрологии, но ее знали и арабы. Астролог Альбумазар говорит Консалву: «Мне не надо обращаться к звездам, чтобы угадать вашу судьбу», и показывает ему портрет человека, на которого он очень похож. Консалв сам достроил сложную пирамиду своей жизни. «Достроить», «скомпоновать» — неслучайные глаголы, употребляемые для характеристики текста, полного хитросплетений множества событий, причудливым образом перекрещивающихся, как бы разворачиваясь в «узор» восточного ковра. На полах дворцов и особняков, посещаемых Мадам де Лафайет — турецкие, персидские, арабские ковры — существенная часть обстановки. Генрих IV и поклонница всего испанского Мария Медичи много сделали для развития во Франции ковроткачества и обойных тканей.<sup>1</sup> Иной раз, говорят историки, они отыскивали в Европе и снимали сами копии с интересных узоров. «Основой» романа «Заида» становится история переживаний Консалва, а «уток» рассказывает («снуется») обо всем, от чего зависит последующее благополучие. Цвета ее то ослабевают, то вдруг становятся очень яркими, как на картине «Le rameau subtil. Maître du couronnement de la Vierge (debut du XV siècle). La princesse Marcia Enluminure pour des femmes nobles et renommee».

Фабула «Заиды» может быть сведена к простой схеме: он страдал из-за любви несчастной, но, полюбив другую стал счастлив, а по прошествии некоторого времени и благополучен также. То есть речь идет о модели достижения счастливого конца: просветления, выяснения темных историй, следования по правильному пути. Сюжет произведения опирается на многие фабульные линии, выверенные с точки зрения их количества и размещения в тексте. Они затрудняют динамику повествования, тормозят его, ровно настолько, насколько это необходимо, чтобы произведение имело законченные очертания. По словам Ю. Тынянова «роман это большая форма, определяющаяся не количеством страниц, а их энергетикой»<sup>2</sup>. Что же обеспечивает

<sup>1</sup> *Кормона Мишель*. Мария Медичи. Ростов-на Дону, 1998. С. 4.

<sup>2</sup> *Тынянов Ю. С.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) //Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. ???

«энергетику» романа семнадцатого века в исполнении Лафайет? Думается, умелым обращением со многими модными и известными произведениями ее времени, удачная стилизация под знакомые романские жанры, членение и спайка их частей, их размещение в схеме.» После того, как моя «Заида» была опубликована, мадам де Лафайет велела переплести один экземпляр с чистыми листами перед каждой страницей, чтобы заново его пересмотреть и внести поправки, в особенности, касающиеся стиля. Но она не нашла ничего, что заслуживало бы исправления» — пишет Сегре.<sup>1</sup>

И, хотя сюжет часто в отступлениях (и не только) развивается вне фабулы, он служит для построения того, что можно назвать смысловой системой — стилем произведения. И так, как было отмечено, мыслью Лафайет владеют два типа художественного сознания (барокко и классицизм), то вся стилистика этого произведения согласуется с ними. Если в фабульных вступлениях, в деталях «Заида» следует барокко, присущей ему витиеватости, красочности и «узорности» (повторяемости нарратологической схемы), то в общем плане, духовно — она соответствует классицизму, как ведущему и специфически французскому стилю времени. Это подтверждает и симметрия композиционного решения произведения.

Не всякий читатель, знакомый издали или глубоко с «Принцессой Клевской», будет утверждать, что «Заида» написана тем же автором. Четкость рациональных утверждений заслонена в ней сюжетными ответвлениями и лирическими паузами. Лафайет безусловно близка концепция Пор-Ройяля, общее мощное течение рационализма XVII века, предлагающее с предельной точностью обозначать логические извивы мысли, до конца вскрывать ее затаенные логические основания и вместе с тем дух суровости и аскетизма. Последний с первого взгляда как будто не заметен, однако, как другими словами можно определить духовное отшельничество Консалва и Альфонса, последовавшее из-за несчастной любви, как иначе можно взглянуть на его преданность родственным связям (своей сестре Герменсильде), дружбе (Дону Рамиресу, Дону Олмодо), уважению к противнику (Зулеме)? Отношение к врагу и курс на его обращение в христианство — это, пожалуй, самое слабое место у де Лафайет. Ей бы заранее должно было быть известно, что изменение «низшей» духовности на «высшую» выглядит совсем не убедительно в контексте произведения, где видны высочайшие достижения мусульманской культуры. Правда, она находит простую и искреннюю форму для выражения своего мнения: «Христианство казалось мне самой справедливой религией...» За этим

<sup>1</sup> *Madame de Lafayette. Oeuvres complètes*, préface de Michel Deon, texte établie, annoté et préface par Roger Duchene. P., 1990. P. 240.

не следует никаких объяснений, а лишь новообращение Зулемы, поданное, как само собой разумеющееся, вслед за которым состоялась свадьба Консалва и Заиды, представляющая собой «верх испанской галантности и арабской изысканности». Многозначность последнего умозаключения очевидна.

Может ли показаться случайным тот факт, что один из соавторов Лафайет написал роман «Береника»? Сюжет о принцессе был весьма популярен. Любимое дитя Пор-Ройяля Жан Расин написал свою «Беренику» (1670), поспорившую своей разработкой сюжета с пьесой «Тит и Береника» (1670) Корнеля. Постановки этих пьес в театре «Бургундский отель» одна за другой могут вызвать недоумение, если не знать, что обе пьесы были заказаны авторам Генриеттой Английской, пожелавшей отразить в этом сюжете историю своей неудачной любви к Людовику XIV, однако не успевшей их увидеть на сцене, так как Генриетта умерла в 1670 г. Комментаторы Расина и Корнеля много спорили между собой о том, точно ли о Генриетте следует думать, читая эти пьесы, может быть речь идет о Марии Манчини, племяннице кардинала Мазарини, которая была отлучена от двора из-за вспыхнувшего к ней чувства короля незадолго до принятия им решения о морганатическом браке? Вольтер, читая пьесу Расина «Береника», называл ее «элегией в драматической форме» и толковал слова героини («Ты — цезарь, властелин, и плачешь ты, мой друг?»), как перифразу слов, сказанных Марией Манчини («Вы плачете, а между тем вы господин»). Известны также, использованные в пьесе прощальные слова Марии Манчини: «Однако еду я — и это твой приказ».<sup>1</sup> «Береника» — единственная пьеса Расина, где проблема чувства и долга решается героями бесповоротно и однозначно, где страсть оказывается преодолимой и управляемой с помощью разума. Однако что же было на самом деле, откуда столько домыслов, кто же на самом деле любил короля Людовика XIV и принес свою любовь в жертву нравственному закону? На этот вопрос по-своему отвечает Лафайет в своей «Истории Генриетты Английской, Первой жены Филиппа Французского, Герцога Орлеанского», законченное в 1670, но опубликованное посмертно в 1720 г. Это очень своеобразное произведение, стилизация под мемуары, оно меньше всего похоже на роман или повесть, это скорее агиография, в которой, правда, обозначены не подвиги и деяния, а «волнения страсти», возникающие вследствие хитроумных интриг, встреч и вынужденных разлук. «История Генриетты Английской», в конечном итоге, есть история ее встреч и вынужденных разлук. Записанная и отчасти переработанная со слов

<sup>1</sup> Жирмунская Н. Творчество Жана Расина // Жан Расин. Сочинения. Т. 2. М., ????

самой Генриетты, эта история фиксирует внутренние напряжения и колебания невинной, лишь слегка, почти неосознанно флиртующей женщины, галантные ухаживания за которой неотъемлемая часть ее существования. Закljučая эту историю уже самостоятельно писательница от собственного имени при рассказе о смерти Генриетты, подчеркивает необычайную стойкость, привычную душевную учтивость, умение переносить жестокие муки и боль. Ситуации, в которые попадает знатная дама — действительные моменты ее жизни, в которой нет дуэлей и ударов клинком, но есть злословие и оговоры, вольные или невольные со стороны то преданного и снисходительного окружения, то наоборот настроенного враждебно, даже предательски. Таков мир придворных.

Вступившая в морганатический брак Генриетта, отдает должное Месье, который относится к ней ровно и чаще хорошо, однако и ее молодость и красота требуют «соответствующего обрамления», кроме того, она вызывает «влюбленность» со стороны весьма достойных особ вроде короля, графа де Гиша, английского посла и других, встречи с которыми, если не организуются специально, то случайны и коротки. Возможность побыть с галантным кавалером наедине, хотя бы краткое время ценится всего дороже и только очень редко бывает достижима, хотя почти никогда не обходится без последствий, разрушающих внутренние политические поветрия при дворе, от которых зависит ни много, ни мало, как конфликты, столкновения и даже войны.

Симпатии, любовь, увлечения короля — о них много говорится в «Истории Генриетты Английской», правда, без настойчивого подчеркивания общих результатов. «История нашего века наполнена такими революционными потрясениями, что вряд ли о них стоит говорить». В романе подобная фраза чуть ли не единственная, имеющая обобщающий политический и исторический смысл. Лафайет не мемуарист, она сильна другим — поведенческими характеристиками своих персонажей, и если мы не слышим их речь, едва только реплики и не читаем их письма (как у мадам де Севинье, например), то вполне можем быть удовлетворены тем, что Мадам (Генриетта), не только очаровательна, обходительна, но и умна, а граф де Гиш — самый блестящий человек при дворе и так далее. Мы узнаем также, что одна из фрейлин, «очень хорошенькая, очень кроткая, очень наивная», а другая, «недавно приехала из провинции и потому не искушена». Есть и более ценные для истории характеристики. В шкатулках известного финансового инспектора г-на Фуке нашли более галантных писем, нежели финансовых документов...» тут замешаны все самые честные женщины Франции». Суперинтенданта Кольбера отличают широта ума и беспредельность амбиций, а кардинал Мазарини «после возвращения из путешествия, завершившегося подписанием мира и

бракосочетанием умер в Венсенском лесу с твердостью скорее философской, нежели христианской»<sup>1</sup>.

Данные мимолетно характеристики известных исторических фигур, сделанные Лафайет не совпадают с оценкой этих лиц, данных в других мемуарах эпохи ее современниками. Так, например, кардинал де Рец о кардинале Мазарини говорит не иначе, как с презрением. Все проявления последнего, даже личная жизнь с племянницами (двумя сестрами Манчини, ставшими по очереди пассиями короля) воспринимаются де Рецом как сугубо негативные: «Происхождение его было неизвестным, а детство постыдным. У стен Колизея выучился он шулерничать, за что был бит римским ювелиром...» Лафайет не позволяет себе злословить об известных политиках современности, ни о королевском доме. В этом смысле ее можно причислить к группе мемуаристов-аристократов, стремившихся в мемуаре (докладной записке) перечислить свои заслуги на королевской службе и по-своему упрекнуть монарха за то, что им не была воздана справедливость, посетовать на их неблагодарность.

Типологически такие хроники делились на военно-политические и придворно-политические. Лафайет пишет не о себе, она приближенное лицо, которому дозволено «описать» некоторые деяния правящих особ: кардинал Ришелье и Людовик XIV тоже не писали самостоятельно, у них были приближенные подчиненные, запечатлевшие их подвиги при дворе и в государстве. Однако Лафайет пишет именно «мемуар», который следует классифицировать как *придворно-политический*. Заслуга ее в том, что она говорит от лица «правлящей» женщины и говорит, как женщина. Ее повествование эмпирично и суховато, как это свойственно другим мемуарам-хроникам, но его отмечает сосредоточение на том, что мужчины полагают неважным — на чувствах, ощущениях, на накоплении страсти, на ее рассеянии и сопровождающих их интригах, лишь иногда на документах. (Имеется несколько писем...» — пишет она).

Менее всего она думает о движущих силах эпохи, разговоры о противостоянии сословий ей бесконечно чужды, но ее волнуют все новые увлечения короля-камеристка, фрейлина или графиня, косые взгляды Месье (супруга Генриетты), настроение самой героини. Сквозь неловкие «дневниковые конструкции», излишне подробные описания интриг, то там, то здесь мелькнет живое наблюдение, например неожиданное узнавание де Гишем героини, переодетой в простое платье, по запаху ее саше или неожиданная ревность к королю, беседующему сквозь окошко кареты с м-ль де Лавальер. Детали повествования

<sup>1</sup> *Moliere. Oeuvres completes, Chronologie, introduction et notice par George Mongredien. P., 1964. P. 34.*

немногочисленны, но все же дают понять, к какому времени относятся, например, вот «эта понятливая и хорошенькая «и вот та, «красивая и обаятельная» женщины. Например, они возвращаются с прогулки, где было «много перьев на дамских головных уборах». Платья долго расшнуровывают, каминь столь огромны, что в них может спрятаться неожиданный гость. Речь капуцина так многословна, что ее следует прервать. Король беседует с молодой женщиной в кабинете, все двери при этом открыты, но «войти туда так же немыслимо, как если бы они охранялись железными засовами».

История Генриетты может рассматриваться так же, как галантная история вроде тех, что были известны ей самой до того, как она поручила описывать события своей жизни мадам де Лафайет. Еще не наступила эпоха авантюристов, иллюминатов, философов и путешественников. Семнадцатый век учил современников единению при беспрекословном поклонении королю и консолидации вокруг него. Язык придворных, даже самых блестящих, сложен, запутан, зачастую донельзя витиеват; прямые просьбы редко высказываются, но в общении двоих важнее искреннее признание и открытость, которой не может быть на людях. Король ценит лишь тех женщин, которые «открываются ему до конца». Любой обман, потаенные мысли могут вызвать гнев и кару. И сама Генриетта Английская, и мадам де Лафайет выше всего ценят умение притворяться, сохранять мудрость и спокойствие, не реагировать на язвительные выпады, что для нормальных, зачастую очень одиноких людей, практически невозможно, отсюда возникают своеобразные парадоксальные ситуации, понуждающие к игре и театральным эффектам: к переодеванию, подменам, неизменной передаче записок. Интерес к цепочке эмоциональных сдвигов, которые фиксируются в жизнеописании «дамским взглядом», психологически точен, именно он оживляет повествование. Природу человеческих отношений по-своему, с выделением квинтэссенции, так называемого зерна запечатлевал в своих максимах друг писательницы Ларошфуко и другие салонные моралисты. В итоге мы узнаем от многих отклонения от христианской морали в сторону сословных условностей, Лафайет не произносит никаких слов осуждения — сентенций, не мудрствует, добиваясь негативной оценки, она лишь расставляет фигуры на доске: король, офицер, дама, слон, пешка. Они «ходят» по своим законам, а мы, читатели, при этом узнаем лишь чуть-чуть больше, чем заранее известный способ их передвижения. Нам сообщают их портреты. Они многословны и часто не даны в развитии, как скажем у того же де Реца кардинал Мазарини, однако кажутся весьма убедительными: «Принц (Месье) естественно отличался учтивостью, благородной и нежной душой, настолько восприимчивой и чувствительной, что люди, вступавшие с ним в близкие отношения,

могли, используя его слабости, почти не сомневаться в своей власти над ним. Но главной его чертой была ревность. Хотя более всего эта ревность приносила ему и никому другому, мягкость духа делала его неспособным к решительным, резким поступкам, на которые он мог бы отважиться в силу своего высокого положения».<sup>1</sup> Мало чем отличается от первого заключительный штрих в его портрете Месье: Мадам получила последнее предсмертное причастие. Затем, так как месье вышел, спросила, увидит ли она его еще раз. За ним пошли; он приблизился и со слезами поцеловал ее. Она попросила его удалиться, сказав, что он лишает ее твердости. Филипп Французский, герцог Орлеанский не был прямым виновником смерти своей супруги, он только был абсолютно к ней как к женщине равнодушен.

М. Бахтин объединяет стилизацию, пародию, сказ и диалог в особую группу художественного изображения, которым присуща одна общая черта: «Слово здесь имеет двойное направление — и на предмет речи, как на обычное слово и на другое слово, на чужую речь».<sup>2</sup> Намеренная и явная имитация чужого стиля, полное или частичное воспроизведение его особенностей предполагает определенное авторское самоотстранение, в результате чего воспроизводимый стиль сам становится объектом художественного изображения. Пародия Мольера и стилизации Лафайет таким образом оказываются в одном спектре художественного дискурса, они призваны скрывать и развлекать, вышучивать и заставлять подумывать, к тому же их форма высказывания лежит недалеко от прециозной. У Мольера комическое начало, благодаря жанру бурлеска выглядит более органичным, он прошел и как драматический автор, и как актер школу фарса и комедии дель арте с их шутками, импровизацией и сменой масок. Что же касается Лафайет, то с ее попыткой скрыться за велеречивым дискурсом или за рядом других авторов дело обстоит сложнее и в данном случае ее можно было бы классифицировать, как «подразумеваемого автора» (*implied author*), и даже назвать «гибридным образованием», в связи с чем возникает также вопрос о ее «медиаторских функциях».<sup>3</sup>

Думается, что помимо желанья Лафайет, как женщины, эмансипироваться не так, как Рамбуйе, Скюдери или Ульер — выше и достойнее — ее собственный голос, скрытый именами, голосами или стилизациями под историческую старину или далекую страну, лиричен и рационален одновременно. Кажется, это невозможное сочетание, однако, само по себе духовное постижение рационального

<sup>1</sup> *Madame de Lafayette. Oeuvres complètes, préface de Michel Deon, texte établie, annoté et préface par Roger Duchene. P., 1990.*

<sup>2</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 28.

<sup>3</sup> Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 135.

построения (задачи, схемы, жизненного уклада) может быть стройно-гармоничным, музыкальным. Возвышенные слова обманчивы, но в интриге и в случайности, в необычайном стечении обстоятельств, требующем точного пересказа событий, почти детективной предусмотрительности психолога они ей нужны, хотя она редко ими пользуется, ведя, в основном, речь от третьего лица: «Не задерживаясь более ни минуты в доме сестры он отправился к родственникам кардинала, и, сославшись на оскорбительное поведение короля, убедил их отбросить мысль о его возможной женитьбе». Вот как она подает реплику от первого лица: «Сударыня, должен сообщить вам, заботясь не столько о себе, сколько о вас, что герцог Гиз вовсе не заслуживает того предпочтения, которое вы оказываете ему передо мной». Речь Лафайет, как и сфера ее мышления, соответствуют ее иерархии ценностей, ее требованиям к речи и речевому поведению людей-носителей ее культуры. Как уже было отмечено, относясь в целом к прециозной, салонной литературе, она превосходит ее своей искренностью и человечностью, отказом от недостойной игры. Ее отступления от канонических правил для ее героев сопряжены со смертельным исходом, она не принимает навязываемых ей решений, поскольку они разрушительны для внутреннего стержня. Работая в преобразованном прециозностью пласте куртуазной культуры, она высвечивает в нем вечное, непреходящее, стараясь оживить, зажечь от идеала столь ненавистную Мольеру устаревающую риторику. Он легко и логично утверждал и учил современников, что любовь — это буржуазный брак, для Лафайет же любовь всегда связана со страданиями, безумной дрожью, превращающимися в болезнь переживаниями, бесконечным ожиданием, со стоической выносливостью и терпением. Не декларируя свою принадлежность Пор-Ройялю, она тем не менее духовная воспитанница ее идеалов, нравственно питавших вместе с ней также Расина и Паскаля. Последний писал в «Мыслях»: «Люди всегда удивляются и восхищаются, если видят естественный стиль, ибо, ожидая встретить «автора», они находят «человека». Иными словами, соединение спонтанного и продуманного, дают, в итоге естественный стиль, при котором «автор» растворяется в «человеке» — вот суть «гибридного» мышления Лафайет.



## Приглушенные страсти Жана Расина

Творчество поэта, драматурга, историографа Жана Расина относится к времени подбитых горностаем синих с золотом мантий, пудренных париков фиолетовых и красных сутан, декоративной лепнины и ударов шпагой из-за угла. Хитроумные интриги сильных мира сего, подсказки серых кардиналов, верность и преданность мушкетеров, бесстрашие гвардейцев, утонченность и малая подвижность сложно одетых высокопоставленных дам хорошо известны из авантурных романов семнадцатого столетия, где лишь иногда возникает образ многомысленного монарха-отшельника, пророчествующего относительно будущего попавших в переделку героев.

Это фон, оттеняющий творчество поэтов-классицистов, работающих, как правило, в полном одиночестве и самостоятельно, но не без подсказок кардинала Ришелье, взявшего их «на службу» при дворе. Расин, так же как его собрат по перу Пьер Корнель, входили в группу патронируемых двором писателей. Их «пасут», оба они находятся под наблюдением неусыпного ока властей, очень своеобразной вездесущей цензуры XVII столетия. С каждым новым произведением классицистов, пишущих для сцены, знакомится или сам кардинал, или секретари, ученые мужи со степенями, члены новоявленной Французской Академии. Жан Расин — один из тех, кого, с одной стороны труднее, а с другой, много легче сдерживать и при случае взнуздывать — он из янсенистов.

Сирот с четырех лет, будущий писатель по настоянию бабушки попадает в школу Пор-Рояля, монастыря, ставшего оплотом янсенистов. Янсенисты, или, иначе говоря, католики с протестантским «уклоном» назвали свою общину в честь голландского монаха-теолога Корнелия Янсениуса, автора многих книг, среди которых самая известная «О преобразовании внутреннего человека». В эпиграфе этого трактата звучат слова из послания Иоана Богослова, утверждающие, что мир сей есть не что иное, как похоть плоти, похоть очей и гордость житейская. О, как губительны они для тела и для духа. Все несовершенства и преступления проистекают из этих трех страстей: *libido sentiendi, libido sciendi, et libido dominandi*.

Похоть чувства влечет человека к науке и искусствам, рождает неутолимое желание насыщать свое зрение большим разнообразием спектаклей, из нее берут начало Амфитеатр, суетность Трагедий и Комедий. Ведь в глубине знаний, в тайниках души человека скрыто надменное желание неподчинения Богу, стремление стать ему

равным, дерзко познать его всемогущество. Человеческая мания величия, знание и удовольствие, по мнению Янсения, тлетворны, но все эти похоти, возможно, погасить, через возвышение «внутреннего человека».

Подобная трактовка «человеческого» притягивает к монастырю Пор-Рояль множество лиц из великосветских и ученых кругов. Аскетизм, отсутствие политико-религиозной двусмысленности привлекают к монастырю людей, оставляющих административные обязанности. Им нравится, что здесь они не связаны ни монастырским уставом, ни обетами, от столицы уезжают недалеко и ненадолго, здесь можно продолжать рассуждать и творить. Дворяне охотно устраивают своих детей в школу при монастыре.

Жан Расин, таким образом, один из «сочных фруктов», плодов специально направленного образования, протестантского типа просвещения. От рождения талантливый, с детства пишущий стихи, познавший религиозную тишину и благодать, он затем получает классическое образование в коллеже Бове. Выйдя из его стен, он пишет стихи религиозного содержания и светскую оду на бракосочетание короля. Пробует он себя и в театре, хотя и не все так удачно, ему аплодируют, и за ним следит литературный мэтр классицизма аббат Шаплен.

Яркая декоративность бытия сильных мира сего, роскошь придворной и дворянской жизни сформировали у публики своеобразный вкус — стремление к классическим образцам, к сюжетам из греческой мифологии или римской истории, к притчам из Ветхого завета, рассказанным строго без нарочитого стилистического расцвечивания. Монархии XVII столетия, борющиеся с ослабляющими ее фрондерами желают видеть на сцене только строгие решения и законченные ситуации, вывернутые наизнанку политические интриги, наказание врагов и оппозиционеров. И пусть по сцене ходят герои в тогах и римских сандалиях, аллегория всегда очень хорошо у классицистов читается. Волшебная сила классической формы нового искусства безотказно действует на зрителя.

Архитектор-художник Ленотр разбивает вокруг только что выстроенных дворцов регулярные сады и парки, высокая семиотичность которых не перестает удивлять и сегодня. Глядя на специально подстриженные конусы и кубы деревьев, фланирующие гости парков вспоминали о геометрии, а на перекрестках и у фонтанов воображали эпизоды прочитанных книг. В сценических произведениях «садовые ножницы» тоже хорошо «работают», они отсекают все лишнее от сюжетов, эпизодов и ситуаций во имя выделения главного: конфликта долга и чувства, страсти и обязанностей, личных и общественных устремлений. Если регулярность сада — отражение регулярности природы, то правило трех единств в пьесе — идеальное, специальное

сфокусированное отражение человеческих отношений в мире. Единство места, времени и действия необходимы для демонстрации судеб и человеческих деяний на изломе, в предельный момент, последний срок. Все материальное, хаотическое, сумбурное изгоняется, устанавливается рационализм мысли и строгая патетика многословного высказывания, призванного донести незыблемые постулаты античной философии и самые простые житейские истины христианского толка. Сложное соотношение двух последних и наполняет классицистическую драму и трагедии.

Положения классической доктрины, т. е. нормативы, регулирующие создание художественного произведения формировались в двадцатые-тридцатые годы семнадцатого столетия, задолго до первых известных пьес Жана Расина, но каноны его неотступно довлели над творчеством драматурга и в момент первых его литературных опытов, и впоследствии.

Начав бывать при дворе молодой драматург с первых дней допущен к церемонии туалета короля, что есть высочайшая честь, ибо здесь позволительно блеснуть остроумием, и, возможно понравиться нужным людям, получить необходимую протекцию. Расин умеет вести беседы на любые темы, вскоре он сближается с не менее остроумным, чем он сам, Буало и Мольером. Театру Мольера он и отдает написанные им в строгом подражании Еврипиду свои первые пьесы «Фиваиды», а затем «Александра Великого», которые всеми восприняты как серьезные заявки очень серьезного драматурга. Расин получает настоящую поэтическую известность при дворе и в столице, у него появляются верные поклонники и друзья, а вместе с ними и враги, которые будут преследовать его до самой могилы. Он слишком наблюдателен и замечает то, о чем положено молчать, и имеет свое мнение там, где его не положено иметь. Наблюдающие за ним из высших сфер «благотворители», или как называли их в том столетии «кабала» думают одно, а Расин, как глубоко мыслящий художник и как человек совсем другое.

Строго и религиозно воспитанный молодой драматург очень красив: тонкое открытое лицо, чувственный рот, легкие на слезы красивые глаза, таким он предстает на портрете, сделанном современником. Пользуясь успехом у женщин, Расин уводит от соперника-драматурга Мольера лучшую его актрису и обожаемую им женщину Терезу Дюпарк. Впоследствии она сыграла роль Андромахи в одноименной пьесе, но умрет от родов. Расина при этом обвинят в том, что он ее будто отравил.

В том же театре «Бургундский отель» Расин познакомится и с другой выдающейся актрисой своего времени — Шанмеле, внучкой президента Нормандского парламента. Именно она сыграет роли

Береники, Ифигении, Роксаны и Федры. Ее поэт называет Филидой, чаровницей, чье имя светит ему сквозь мрак времен.

Моей душой владели бы вы всецело,  
Надеюсь я, что вас смогу пленить,  
Но, мы, любя, хотим любимы быть.

К сожалению, удивительный голос актрисы, пленявший Расина звучал в исполнении его пьес не слишком долго. Шанмеле рано скончалась, разочаровавшись в жизни комедиантки, что она вела.

Были в жизни Расина и другие женщины, актрисы и неактрисы, за отношениями поэта с которыми внимательно наблюдала кабала. Женщины сыграли в жизни Расина существенную роль, и это дает биографам основание говорить о том, что они завершили формирование его как драматурга. Именно женщины, их внутренняя жизнь дали писателю ту почву, на которой выросли лучшие его женские образы, основное отличие которых — постоянство ведущей идеи, цельность натуры, для которой губительны компромиссы.

Шедевр мировой литературы пьеса «Андромаха» рассказывает о самоотверженной матери, готовой погубить себя ради сына. Расин сумел найти в греческой мифологии сюжет, приблизивший его непосредственно к довольно распространенной человеческой ситуации. Одним махом драматург за отведенные ему двадцать четыре часа переносится через все этапы, экспозиции, зарождение основного действия. Боги требуют от Андромахи, жены покойного Гектора, верности памяти мужа, и, следовательно, отказа от предложения выйти замуж за Ореста, его противника. Чтобы спасти жизнь сына, выдачи которого требуют соратники Ореста, Андромаха соглашается на ненавистное замужество, но только лишит на несколько мгновений. Про себя она решает, что тотчас после подписания брачного контракта убьет себя. Однако, к счастью для нее, ей не приходится этого делать. Убивают себя и друг друга все прочие участники действия: Пирр, его друг Орест и его невеста Гермiona. Андромаха спасена ценой удивительно сложившейся в ее пользу цепочки обстоятельств, остается в живых ее сын, к тому же она становится царицей. Божье провиденье! Выстрадав до конца «трагедию отказа», Андромаха вознаграждена, явно, с помощью господ, который скрытно, незримо всегда присутствует во всех произведениях Расина, использующих языческий сюжет. Пьеса по замыслу автора, демонстрирует, что зыбкий мир борьбы страстей зависит от мира спокойствия и отречения, побеждает в нем верность и постоянство матери, ее любовь к детям. Ситуация, изначально казавшаяся неразрешимой, неожиданно просветляется с помощью сил, пришедших извне, караются все дерзкие и суетные.

Однако Андромаха еще не трагическая героиня, ее постигает *хэппи-энд*. Настоящая трагедия — это истинная безысходность, воистину

неразрешимый конфликт страсти и долга. Наиболее интересная пьеса на эту тему — это «Федра». Расин приближается к ней постепенно, пройдя через горнило других неразрешимых ситуаций в трагедиях «Британик» и «Береника».

В пьесе «Британик» молодой император Нерон ворует Юнию, невесту своего брата Британика, чтобы продемонстрировать молодой матери свое чувство свободы и независимости, потом он влюбляется в несчастную девушку и хочет ее сделать навсегда своей для чего приказывает отравить Британика. Однако Юнии удается бежать, и она остается у весталок. Юния чувствует себя глубоко несчастной, ей не удалось предотвратить преступление против Британика.

Несколько иной трагедийный узел в пьесе «Береника». Римский закон запрещает императору женитьбу на иностранке, поэтому ставший императором Тит оставляет свою возлюбленную палестинскую принцессу Беренику. Соблюдая чувство долга, верность правилам, закону, он не женится на той, кто ему всего дороже. Береника уезжает на восток при условии, что их общий друг Антиох, тоже влюбленный в принцессу тоже оставит ее в покое. В этом платоническом, рыцарском по окраске сюжете, Расин живописует идею правовой нормы, обозначимой силы закона, которой должны подчиняться и государи, и народ. Произведение явно имеет политическую подоплеку. Идея монархии может существовать только в абсолютной целостности и неприкосновенности. Проблема чувства и долга решается бесповоротно и однозначно. Страсть становится одолимой с помощью разума. Тит из сознания своего долга правителя, не похожего на Тиберия, Калигулу, Клавдия и Нерона, приносит в жертву свое личное счастье, подчинив свои мысли и влюбленную Беренику, тихо покидающую его во имя душевного спокойствия.

Кажущееся запутанными при пересказе сюжеты расиновских пьес преподносят нам четкие ситуации, требующие немедленного, иногда трагического разрешения. Действие, как правило, простое, интрига витиеватая, фактов минимум, кульминация наступает быстро и разрешается остро, прежде всего, в душах главных героев. Логикой действия персонажей становятся их характеры, заранее заданные, известные из истории или мифологии. Развязки, случается, бывают ужасны, но их нельзя назвать неожиданными. Автор использует всю силу своей логики, все имеющиеся под рукой художественные средства, чтобы доказать, что подобный конец неотвратим.

Сюжет «Береники» подсказала Расину герцогиня Орлеанская, которой хотелось, чтобы под поэтическим покровом были запечатлены радость и веселье периода ее жизни в Фонтенбло. Ее близкой подругой была Мария Манчини, племянница кардинала Мазарини, принесенная Людовиком XIV в жертву государственным интересам, а ведь он так любил ее!

После «Британика» и «Береники» следуют еще три значительные пьесы «Баязет», «Митридат» и трагедия «Ифигения». В «Баязете» дело происходит на современном Расину Востоке, в «Митридате» изображена борьба Рима с понтийским царем Митридатом, в «Ифигении» писатель вновь возвращается к опоре в своих размышлений творчеству Еврипида. Миф о заклании дочери Агамемнона служит для воплощения коллизии между долгом и чувством. Коснувшись модной восточной тематики, Расин углубляется в мифологические сюжеты видимо, пытаясь найти глубину первых своих произведений. Однако здесь обращает на себя внимание не новизна развязок, у пьес счастливые концы, а некоторая декоративность этих произведений, что связано, очевидно, с развитием оперы, где работают драматург-либреттист Ф. Кино и композитор Люлли.

И вот, наконец, приходит время «Федры», над которой Расин так счастливо работал. На сюжет греческой мифологии у него получилась пьеса, рассказывающая о поздней любви зрелой женщины, любви могущей привести к кровосмешению.

Писатель сам принимает участие в постановке пьесы на сцене «Бургундского отеля», во все вникает и во всем принимает участие. А в это время герцогиня Бульонская, известная своим умением возводить и низводить поэтов, готовит его гибель. Люди ее окружения недолголюбивают Расина и задаются целью, во что бы то ни стало свергнуть его. Для этого бездарному и завистливому драматургу Прадону заказывают пьесу на такой же сюжет, пьесу о Федре. В самом этом факте нет ничего необыкновенного. Достаточно вспомнить «Тита и Беренику» Корнеля, появившуюся на сцене рядом с «Береникой» Расина. В честном споре на тему умения и мастерства трактовать один и тот же сюжет выиграл Расин, он просто оказался большим психологом, чем Корнель, коньком которого были другие сюжеты. Но в случае с «Федрой» поступают по-другому. Успех «Федры» Прадона заранее оплачен, так же как провал «Федры» Расина. На первые шесть представлений и той, и другой «Федры» были скуплены все билеты и организована клака, одна для освистывания, другая для разогрева публики, готовой восхищаться чем угодно. Как бы там ни было, желаемый результат был достигнут, литературная карьера этого «выскачки», как считали при дворе, была приостановлена. Расин отходит от театра. Он всегда отличался чувствительностью, легкой возбудимостью. Малейшее порицание доставляет ему больше огорчений, чем радости многочисленные похвалы, он был истинным христианином. Провал «Федры» наносит ему удар наотмашь, который заставит его совсем оставить сочинительство. Впрочем, вскоре последует королевская милость. Буало и Расина назначают придворными историографами. Расин женится на девушке, приданое которой упрочивает его материальное и общественное положение. Меняется

жизнь писателя, меняются и его отношение к жизни. Религия вновь выступает на первый план, он ищет поддержки у янсенистов и находит ее. Янсенисты «Федру» одобрили, сказав, что «Федра» — христианка, которую не осенила благодать».

После смерти Расина и во все последующие времена «Федра» — наиболее часто играемая пьеса Расина, в которой блещут лучшие французские актрисы. Сыграть любовь к своему пасынку, напоминающему молодого мужа могли играть лишь актрисы очень талантливые, имеющие большой опыт игры на сцене. Никогда за эту роль не брались дебютантки и молодые женщины. Раскрытие образа Федры доступно лишь зрелой и талантливой актрисе, какой была, например, Рашель.

Боги требовали от Федры примирения ее славы царицы с любовью, которую она носит в своем сердце, при этом она остается в мире добродетели: любить Ипполита можно, но не надо подвергать это чувство житейскому компромиссу. Рассказав о своей тоске и страданиях кормилице Ионе, Федра выходит в чуждый и враждебный ей мир, разбивающий ее цельность, ставящий ее на путь преступления против возлюбленного Ипполита, а значит и против самой себя. Больше всего ее ранило открытие, что ее пасынок не чистый юноша, как она думала, а обыкновенный мужчина, как все. Он не может любить Федру необыкновенной любовью, поскольку вполне банально любит юную Арикию.

Известный исследователь Расина Люсьен Гольдман верно указывает на то, что пружиной трагедии становится конфликт между моралью цельного человека, каким является Федра и обывательской псевдоморалью, которая ее судит, не совсем так, как она сама себя. Расиновская трагедия — это всегда история колебаний существ сверхчувствительных и очень пронизательных, которые мечутся в тисках страсти, расходуя свои физические силы до состояния полной покинутости и оставленности, когда и совершается какой-нибудь нелогичный, нерациональный шаг. Следует также подчеркнуть, что поступки расиновских героев — это совсем необязательно поступки людей, находящихся на высших ступенях иерархии. Любому обыкновенному человеку приходится сталкиваться с двойной моралью и порою судить себя как судят боги. Именно достаточно распространенный психологизм этой пьесы столь сценичной и запоминающейся. Резонанс этой пьесы столь велик, что не случайно появляется знаменитое стихотворение Мандельштама:

Я не увижу знаменитой Федры  
В старинном многоярусном театре  
С прокопченной высокой галереи,  
При свете оплывающих свечей.

Напишет свою «Федру» явно не без влияния Расина Марина Цветаева, которой всегда была близка идея нравственного долга и самопожертвования.

Незадолго до смерти Жан Расин снова обращается к драматическому творчеству и пишет согласно пожеланиям любовницы короля госпожи де Ментенон две пьесы на библейские сюжеты очень серьезную — «Гофолию» и для развлечения девочек из монастыря Сен-Сир и короля «Эсфирь». Об этих пьесах, весьма удачных, снова злословят: «Теперь Расин снова любит Бога, любит так, как когда-то любил женщин». Иными словами его хотят обвинить в неискренности, он же всей душой верен своим идеям. Его иудейская царица Гофолия олицетворяет властолюбие, ведущее к преступлениям и возмездие совести, которое пробуждается в ее душе тирана. Действие пьесы «Гофолия» происходит в древнем Иерусалиме, где до последней капли крови, «до истребления семени» сражаются два иудейских рода. Спасенный жрецами младенец из вражеского рода становится любимым детищем Гофолии и причиной ее собственной гибели — ответа за принесенные ею многочисленные кровавые жертвы. Что касается «Эсфири», то в ней все было благополучно, сюжет избран весьма искусно, чтобы дать возможность госпоже де Ментенон узнать в пьесе себя. Провидение возносит на ложе царя Эсфирь и ей удается склонить монарха к мудрым и праведным делам. Она окружена дочерьми Сиона, которых она пестует, не жалея сил.

Жан Расин умер полностью примиренным с Господом, с учением янсенистов, в абсолютной вере в красоту мечты и божьего творения. Как художник-классик он согласовал в своем творчестве аффекты и интеллект, проверил и осознал интуицию, образ и чувство.



## Мольер. Драматург поневоле

Как только ни называют семнадцатый век, это и эпоха абсолютизма и время классицизма, и в особенности век Мольера. Не случайно часто вспоминают вопрос Людовика XIV, который он якобы задал своим придворным историографам Буало и Расину: «Кто более прославит мое время?» Услышав от писателей ответ, что это будет Мольер, монарх был очень удивлен, ведь комедия считается низким жанром, то есть искусством второстепенным, менее вдохновляющим, чем трагедия, дающая высокие образцы для подражания. Наряду с социальной иерархией, табелью о рангах, существовала тогда четкая иерархия искусств, в которой специалистами полагались члены созданной в 1634 году Французской Академии, писатели Годо, Гомбо, Шаплен, преданные государству и самому кардиналу Ришелье, озабоченному просветительским процессом в стране. По приказу кардинала академики следят за чистотой и правильностью французского языка, за стихосложением и структурой пьес. Нередко драматические произведения получают строгие оценки и знаки осуждения. Часто объектом нападок становится король легкого жанра, сам господин Мольер.

Яркая декоративность бытия сильных мира сего, роскошь придворной и дворянской жизни сформировали у публики своеобразный вкус — стремление к классическим образцам, к сюжетам из греческой мифологии или римской истории, к притчам из Ветхого завета, рассказанным скупно, без нарочитого стилистического расцветивания. Монархи XVII столетия Людовик XIII, Людовик XIV и их идеологи кардиналы Ришелье и Мазарини, борющиеся с ослабляющими Францию фрондерами, хотят видеть на сцене в первую очередь строгие решения, законченные ситуации, вывернутые наизнанку политические интриги, наказание врагов и оппозиционеров. Трагедии Корнеля и Расина, а также некоторых других авторов отвечают этому вкусу. Но даже самые серьезные люди не могут быть постоянно серьезными. Они, как все простые смертные, нуждаются в дивертисментах, в смене планов и ракурсов. Так часто порицаемый Мольер оказывается там, где судят свысока, но живут более чем земной жизнью.

Начав с фарсов, Мольер постепенно пришел к созданию комедии положений, серьезной комедии интриги, а затем и высокой комедии, затрагивающей наиболее интересные и актуальные для общества проблемы духовной жизни. Его пьесы синтезировали веселое искусство итальянской комедии дель арте, достижения новой прозы и драмы и широту мысли писателей-либертинов вроде Теофиля де Вио и Сирано

де Бержерака. Драматург хорошо себе представляет художественные средства и эстетические принципы итальянской комедии масок: диалект, импровизацию, буффонаду, но также вдохновенную игру актера, его профессионализм, гармоническое слияние всех искусств. Французский фарс на итальянском фоне выглядит как нечто более грубое. Простые анекдоты, скабрёзности, некоторая фривольность сопровождаются палочными ударами, попытками совсем неграциозно спрятаться в мешок или под стол, грубостью речи и жестов. Но все вместе это нужно Мольеру, чтобы заставить зрителя смеяться, потому что самое главное правило в искусстве — это «умение нравиться». Законодателем в искусстве не может быть главный идеолог, пусть это даже сам король, а «только публика». Мольер всерьез убежден, что зритель абсолютный судья. Завистливые актеры и педанты судят пьесы, взывая к авторитету Горация и Аристотеля, в то время как надо прислушиваться к мнению добрых людей, которых комедиограф видит прежде всего «честными». В предисловии к комедиям «Смешные жеманницы» и «Школа жен» он говорит о том, насколько трудное это занятие смешить людей, ведь человек не засмеется, если ему не захочется, а если ему смешно, значит, «его проняло».

Первоначально Мольер фантазирует, придумывает смешные ситуации, потом приближается к самой жизни, к естественному, как говорили в XVII веке, «правдоподобному», психологическому анализу «честных людей», их внутренней жизни и намерений. Его интересуют нравы современников, «потому что мы ничего не знаем о людях, если не знаем их нравов». Темы, которые более других его влекут, — это лицемерие и ханжество, ложные попытки изобразить, симитировать добродетель. Если назначение комедии исправлять пороки людей, то она это делает, не щадя привилегированных, высшую касту...

Родом Мольер из благополучной буржуазной семьи (родился в 1622 году), отец — придворный обойщик короля. Дело это приобретено еще дедом Мольера, человеком не без вкуса, любившим театр. Великолечно разбираясь в тканях — нельзя заниматься убранством комнат без артистизма, — он водит внука в театр и на ярмарки. Посещают они и «Бургундский отель», где в это время играет превосходный комедиант Бельроз. Юный Жан-Батист Поклен (такова настоящая фамилия Мольера) проявляет особое пристрастие к зрелищам. Нарядный мир вымысла кажется ему лучше скучной повседневности. Не интересуясь ремеслом отца, он проявляет недюжинные способности к наукам. На весь курс, древние языки и философию, в коллеже Иезуитов, куда он поступает, ему потребуется всего пять лет. После этого учебного заведения он закончит еще одно — Клермонский коллеж, где, будучи человеком «неблагородного происхождения», он учится отдельно от многочисленных дворянских детей. В программе, кроме языков,

естественные науки и философия, в итоге Жан-Батист Поклен выходит из школьных стен весьма образованным человеком, особенно хорошо усвоившим античную философию от Сократа до Эпикура. Затем следуют его занятия в Орлеанском университете, где будущий драматург получает профессию адвоката и легко добивается степени лиценциата. Несмотря на столь солидное образование, Жан-Батисту какое-то время не удается работать по специальности и приходится заменять отца, достигшего преклонного возраста, в его обязанностях обойщика-поставщика его величества. В дальнейшем Поклен и вовсе отходит от полученных им фундаментальных знаний. Начав как актер-любитель, он переходит на профессиональную сцену. Встреча с женщиной старше его по возрасту, рыжеволосой красавицей Мадленой Бежар, превосходной актрисой, решает его судьбу. Он так же, как она, начинает актерствовать, т. е. становится человеком «другого сорта».

Быть актером во Франции семнадцатого столетия позорно, церковь относится к актерам как к прокаженным. Ришелье, который любит театр и даже покровительствует ему, вынужден издать указ: «...мы повелеваем, чтобы сие ремесло, коим нашим подданным может быть доставлено увеселение невинное и отвлекающее от разных предосудительных занятий, не вменялось им всенародно в бесчестие».

Драматическому искусству Мольер учится у итальянского актера Тиберио Фиорелли по прозвищу Скарамуш, наблюдая за своей мимикой с зеркалом в руке, занимается он также танцем и пантомимой, чтобы стать актером-универсалом, но его личные успехи как лицедея не приносят успехов труппе, в которой он работает вместе с Мадленой Бежар. Театр, который они называют Блистательным, не имеет никакой выручки. В данном случае важно подчеркнуть, что задолго до создания первых пьес драматург сам появляется на сцене и живет ею. И это при том, что он уже адвокат, лиценциат и переводчик поэмы Лукреция «О природе вещей». После окончательного провала труппы на сцене Блистательного театра Мольер начинает странствовать по французской провинции в районе Лиона и в Лангедоке, где его труппу поддерживают местные правители. Тут он пишет и ставит свои первые фарсы «Ревность некрасивого», «Летающий врач» и первые комедии «Ветреник» и «Любовная досада». В 1658 году он возвращается в Париж, ему разрешают играть при дворе. Первая пьеса, которую он здесь напишет и поставит, имеет большой успех, называется она «Смешные жеманницы» (1659). С этого времени новые пьесы и их постановки следуют одна за другой. «Сганарель, или Мнимый рогоносец» (1660), «Школа мужей» (1661), потом «Докучные» (1661), заказанные суперинтендантом (министром финансов) Фуке для большого праздника в его дворце, более красивом, чем Версаль, Во-м-Виконт, хорошо

приняты парижанами. Пьеса «Школа жен» (1662) вызывает оживленные дискуссии по поводу комедии как жанра, и Мольер пишет эссе «Критика «Школы жен» и «Версальский экспромт», где выступает против градации жанров и выражает сомнения по поводу первенства трагедии на сцене и в общественном мнении. Остроумно смеется он над дворянчиками и маркизами, над людьми осторожными, упрекающими его в нарушениях сценической иерархии. Достается от него и несогласным с ним актерам «Бургундского отеля».

Несмотря на шум и разнотолки вокруг имени Мольера, Людовик XIV заказывает драматургу многочисленные пьесы для придворных праздников в Версале, идущих под названием «Наслаждения зачарованного острова». Это происходит в 1664 году, но и в последующие годы вплоть до начала семидесятых он пишет пьесы для королевской резиденции, среди них самые известные «Жорж Данден», «Месье де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве». Во всех этих пьесах переплетено комическое, музыка и балет.

Это не значит, что Мольера не посещают другие мысли и темы. Еще в 1664 году, когда не утихли споры вокруг «Школы жен», он пишет первую версию своего «Тартюфа». Пьеса провоцирует скандал, и ее тотчас запрещают. Но драматург постоянно сражаться с церковью и так называемой Кампанией или Обществом Святых даров за право ее играть, но получит он ее только после четвертой редакции пьесы в 1669 году. Также философски глубоко, полемично и неожиданно ново написаны его пьесы «Дон Жуан» (1665) и «Мизантроп» (1666). Ритм, в котором работает актер-писатель-драматург, весьма напряженный. Иногда в год он пишет по две-три пьесы. Так, в том же 1666 году написан его «лекарь поневоле», а в последующие годы прибавляются «Амфитрион» (1668), «Скупой» (1668), «Проделки Скапена» (1671), «Ученые женщины» (1672), «Мнимый больной» (1673). В 1666 году у Мольера впервые возникают трудности со здоровьем, потом его здоровье резко ухудшается, и 17 февраля 1673 года на четвертом представлении «Мнимого больного» ему становится плохо, и вечером того же дня он умирает. Подлинным желанием Мольера было дойти до конца в искусстве, в страсти и умереть на сцене, раз уж он выбрал для себя искусство актера.

Напряженная лихорадочная жизнь, которую он вел, интриги и ссоры с писателями и драматургами, например, с Корнелем и Расином, многочисленные тайные и открытые заговоры против него могли подкосить его еще раньше. Многие издевались над тем, что он женился на дочери своей любовницы Мадлены Бежар, которая была на двадцать лет моложе его. От этого брака родилось трое детей, двое из них умерли, выжила только младшая дочь. Людовик XIV поддерживал Мольера, платил ему приличную пенсию, был крестным отцом его

старшего сына. Публика Мольером восхищалась, и после его смерти труппа актера-драматурга имеет лучшую репутацию в столице. По приказанию короля, слившись с труппой «Бургундского отеля», она образует театр, известный сегодня всем и каждому как «Комеди Франсез» или как «Дом Мольера».

Из всех писателей семнадцатого столетия именно Мольер оказался наиболее сценичным, долговечным и универсальным, мощным по своему художественному воздействию. Его авторитет сегодня непрекаем и бесспорен, как авторитет монарха в эпоху абсолютизма. Отношения с властью у драматурга были, как у каждого мыслящего художника, весьма сложными, но он чувствовал к себе симпатии и поддержку короля, непосредственно обращавшегося к нему со словами: «Не сердите святош, это люди беспощадные!» Король имел в виду членов Общества Святых Даров, под покровом благотворительности исполнявших функции тайной полиции. Принцы, придворные, сановники, Анна Австрийская, герцогиня Бульонская, госпожа де Ментенон, с виду весьма невинно и благожелательно, осуществляли негласный надзор над населением, подозрительными лицами, накапливали компрометирующие писателя материалы. В особенности они боролись со светской музыкой и театром. Современники называли их общество «заговором святош» или «кабалой». Формально у кабалы были основания ополчаться против своих ближних, против людей своего сословия и разночинцев. Свободомыслие, либертинаж, вольность суждений слишком глубоко пронизывали умы, плоховато обстояло с нравственностью. Однако в семнадцатом столетии было кому этими вопросами заниматься. Папский орден иезуитов, с одной стороны, янсенистская община, с другой, ломали копыя по поводу исправления человека. Но если иезуиты допускали в людях двусмысленности, компромисы и прочие «естественности» жизни, то янсенисты (последователи теолога Янсения) стремились к «чистоте», идеалам и абсолютам. Разногласия между этими двумя духовными сектами временами превращались в настоящие распри, дискуссии на религиозные темы, слабо прикрывавшие политические. На придворных большее влияние оказывали иезуиты. Они охотно выбирали духовников из их среды, поскольку те свободно смешивали религию и политику и в нужных обстоятельствах пользовались то первой, то второй. В орбите влияния янсенистов, обеспокоенных воспитанием «внутреннего человека», были многие высокопоставленные лица, а также выдающиеся ученые, юристы, филологи, философы. Среди янсенистов был и Блез Паскаль, автор антииезуитских «Писем к провинциалу» (1656), оказавших большое влияние на последующую французскую литературу, и в первую очередь на Мольера как автора «Тартюфа».

Как сказал К. Станиславский: «Тартюф» Мольера не просто Тартюф, а все человеческие тартюфы вместе взятые. Когда Мольер описывает жизнь, происшествие, частное лицо, то получается воплощение общественного порока или какой-нибудь страсти. Тартюф пытается одурачить людей поддельно ревнивым отношением к вере и притворной любовью к ближнему, однако деяния его обнаруживают как подлеца. «В проступке нет вреда, в огласке только вред... Так не грешно грешить, коль грех окутан тайной». В образе Тартюфа есть цинизм и надменность придворного вельможи, но также грубые, низкие ухватки приходского служки. С момента создания «Тартюфа», кажется, никто не превзошел Мольера в разоблачении ханжества. Он также справедливо напомнил «честным людям», что нельзя быть раззявами, то есть прямодушными до простоты, слепыми и доверчивыми с выставляющими напоказ свои добродетели, рисующимися людьми. История в доме Оргона могла бы быстро кончиться, если бы не прозорливый король. Только вмешательство как *deus ex machina* спасло несчастное семейство простодушного хозяина.

Характерная черта литературы семнадцатого столетия: обобщенное и абстрагированное изображение человеческих страстей, характеров и пороков. Мы находим его в драмах, в баснях и в афористическом жанре. Не на тему ли Тартюфа было сказано Вовенаргом? «В светском обществе разум обычно первым сдает свои позиции: люди глубокого ума нередко оказываются в подчинении у глупца и самодура; они начинают изучать все его слабости, прихоти, капризы, они потакают ему, идут на любые уступки, ни в чем не перечат. Если он благодушно настроен — его превозносят до небес и как бы благодарят за то, что он не всегда невыносим. Его боятся, балуют, и даже любят».

У героя Тартюфа находили сходство с реально существовавшими лицами: с аббатом Ла-Рокетом, например, с авантюристом Шарни, с монахом-кордельером Итье и многими другими. В качестве прототипов Тартюфа называют героя третьей новеллы восьмого дня у Джованни Бокаччо, и героя пьесы Пьетро Аретино «Лицемер», и персонажей сборника Фламино Скала «Педант». Но Мольер был самостоятелен в создании социального типа огромной обобщающей силы. Имя Тартюфа неслучайно стало нарицательным и остается таковым до наших дней.

История Дон Жуана тоже достаточно знаменитая и популярная история. Сюжет использовал Тирсо де Молино, итальянцы Джильберто и Чиконелли, французы Вилье и Доримон. Сценические эффекты, необходимые для этой пьесы (говорящая статуя, вспыхивающее пламя, падающий в ад главный герой), нравились публике. Но сам Дон Жуан, распутник и любитель дам, как человек нуждался в новом социальном и психологическом анализе, именно этим он был интере-

сен взявшемуся за его образ Мольеру. Играющий чужими жизнями авантюрист, искусный мастер зла, кто он и откуда пришел? Более чем отдельные его современники, Ларошфуко, например, Мольер уверен в том, что «природа человека, изначально присущие ему свойства взаимодействуют с судьбой и проявляют себя в общественном бытии». «Большинство женщин, — пишет Ларошфуко, — сдается не потому, что сильна их страсть, а потому что велика их слабость. Вот почему обычно имеют такой успех предприимчивые мужчины, хотя они отнюдь не самые привлекательные».

Избрав своим героем Дон Жуана, Мольер совершил точное попадание в еще один характерный тип эпохи. Людей без веры, без правил, богатых и праздных, позволяющих себе все, что недоступно даже богатым буржуа — они доброжелательнее, — появилось слишком много. Порочный, притворно нежный, лицемерно страстный Дон Жуан делает смыслом своей жизни чувственную любовь. Дидакт и моралист в лучшем смысле этих слов, Мольер смотрит на свое персонаж одновременно с осуждением и восхищением. Ему нравится свобода и внутренняя раскованность этого безбожника в христианском мире. Сганарель говорит о нем: «Дон Жуан живет как гнусный скот, как эпикурейская свинья, как настоящий Сарданапал, не желающий слушать христианские поучения и считающий вздором все то, во что мы верим». О. Шпенглер и С. Киркегор справедливо полагали, что Дон Жуан в язычестве был невозможен, а в христианском мире, начиная со средневековья, да, «ибо христианство принесло мир чувственность». Дон Жуан наслаждается собственным наслаждением, доставляемым ему сознанием нарушения определенного запрета, преступления закона, вступления в единоборство с принципом. Этим в основном и отличается эротизм христианского мира от чувственности мира языческого. Дон Жуан Мольера характером своего поведения, нормами своей жизни близок Вальмону из «Опасных связей» Шодерло де Лакло и предваряет поведение других авантюристов более позднего времени, таких, как маркиз де Сад и Казанова. Гедонизм и эгоцентризм, богатая фантазия и прожектерство, вера в удачу и мелкие суеверия, непредсказуемость и импульсивность — черты многих авантюристов далекой эпохи, как отмечает одна из исследовательниц судьбы авантюристов XVIII века Сюзанна Рот.

Для пугливого Сганареля Дон Жуан хоть и знатный человек, но дурной, «чудовище, собака, дьявол, турок, еретик». В конце концов, небо карает нераскаявшегося грешника, а несчастный Сганарель оплакивает невыплаченные ему деньги. Мольер, имевший воспитание философа, вполне представлял себе значимость своего персонажа, понимал силу своего слова драматурга, отчего шайка (кабала) нападала на него все более ожесточенно и все так же исподтишка.

Вести салонные игры и одерживать в них успех — дело непростое. Человек эмоциональный и пафосный, Мольер в противовес двум лицемерам Тартюфу и Дон Жуану решил нарисовать человека искреннего и добропорядочного, прямо раскрывающего свои намерения. Таким стал его Альцест из пьесы «Мизантроп». Он всюду рвется напролом, хотя понимает умом, что ничего он не достигнет. Его прямолинейность, поначалу привлекательная, постепенно начинает раздражать, а потом и вовсе отпугивает. Для героев пьесы он смешон, а для зрителей трогателен. Вместе с замыслившим пьесу автором зрители понимают простую истину: нельзя лезть со своим уставом в чужой монастырь, нельзя обрушивать нападки на всех и вся, можно задеть невинных, нельзя поучать и просвещать в духе сторонников кабалы, имеющей деньги, чтобы ставить спектакли не только на сцене, но и в жизни. Достаточно вспомнить специально подготовленные провалы пьес, абсолютно совершенных, вроде «Федры» Расина, и успехи поделок-однодневок. Иными словами, в мысли своей Мольер приближается к философам-моралистам, салонным писателям, например Вовенаргу, который поведение таких, как Альцест, определил очень коротко: «Беда, когда у человека не хватает ума, чтобы хорошо сказать, или здравого смысла, чтобы осторожно промолчать: не было бы на свете таких людей, не было бы и докучных невеж».

Человек театра, Мольер видит мир как нескончаемую комедию, где есть абсолютные правила игры для бедных, бездарных и бездеятельных. Таланты иногда получают высшее снисхождение, для них возможны отступления. Иначе, кто обрадует мир, кто научит и заставит его смеяться? Делая своих героев часто носителями морали «золотой середины», сам Мольер сражался с жизнью с открытым забралом и, думается, вышел из нее победителем. Актер-философ, драматург поневоле, творец комедии дал миру непревзойденные образцы комического мышления и воплощения многочисленных фигур современников, весьма узнаваемых и сегодня.



## Феминистский дискурс в «Монахине» Дени Дидро

Феминизм имеет более трехсот толкований в литературе. Одним из общепринятых является определение феминизма как теории равенства полов, лежащей в основе движения женщин за освобождение. Иными словами, феминистки высказываются против угнетения женщин и превосходства мужчин в историческом прошлом и настоящем и пытаются осмыслить пути преодоления мужского превосходства над женщинами. Целью феминизма является выведение женской духовности из сферы молчания и призыв к изменению культуры и обновлению общества. С этой точки зрения феминизм рассматривает текст как языковую фиксацию различных форм социального и полового неравенства. Позже на основе феминизма развивается еще более продвинутая теория гендера.<sup>1</sup>

В лингвистике дискурс трактуется как связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте, речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания.<sup>2</sup>

В настоящей статье речь идет о феминистском дискурсе в книге Дени Дидро *Монахиня*. При жизни этот автор, как и Вольтер, выступал «во всех жанрах, кроме скучного». Он писал научные статьи для *Энциклопедии наук, искусств и ремесел* и редактировал чужие тексты. Его перу принадлежат точные определения таких понятий, как *свобода, гражданин, государь, тиран, общество, искусство*. В отличие от Вольтера он не был принят при дворе и не искал светских меценатов как Руссо. Его отношения с русским двором и Екатериной Второй — это отдельная история. Издавая «Энциклопедию» он часто говорил не *я*, а *мы*. За последним местоимением стоит его принадлежность к движению Просвещения с его непростой идеологией и весьма разнообразным дискурсом. Просветители были великодушны, эгоистичны, независимы, бесцеремонны. Они желали всеобщего счастья, но свое находили только лишь в долгих и обстоятельных беседах с интересными оппонентами.

Дидро — знаменитый автор сократических диалогов. Самый известный из них «Племянник Рамо». Но все прочие его произведения

<sup>1</sup> Кирилина А. В. Гендер: лингвистические аспекты. М., 1999.

<sup>2</sup> Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990.

также диалогичны. Восемнадцатый век не придумал иронию, но ею с удовольствием пользовался. Реальность для писателя превращается в фантазийную экзотику. Они стараются раствориться в речи, в словах. Это им не всегда удается, и их герои звучат порой как ангажированные философы. Именно как умудренный мужчина-философ звучит повествователь в романе *Монахиня*. Это социально-психологическое произведение представляет нам некую Сюзанну Симонен. По замыслу она естественна и простодушна, от ее имени рассказывается история пребывания девушки в нескольких монастырях, в раннем детстве и в юные годы. Всеми силами и средствами письма Дидро хочет подчеркнуть в женщине ее естественное начало. Вот сестры подходят к ее кровати:

Quand elles s'approchent de mon lit, je me retourne de l'autre cote: que verrais-je en elles? Deux creatures en qui l'intelligence a eteint le sentiment de la nature.

Как только они приближались к моей постели, я тотчас же поворачивалась на другой бок: с кем я столкнусь, с двумя созданными, в которых разум затмил чувство природы.<sup>1</sup>

Оценки и суждения Сюзанны характеризуют ее, как человека, стоящего на определенных позициях фатальной непреодолимости природных задатков. Писателю 47 лет, когда он пишет это произведение. Его система социально-эстетических взглядов уже сложилась. Дидро идеализирует героев третьего сословия и сентиментальную дидактичность, звучащую в этом и других его произведениях. Многие современники нашли этот роман безнравственным. До начала XX века (пятидесятые годы) он был в списке запрещенных Ватиканом книг.

Законодатель вкусов и наставник детей монархов Лагарп верно ощутил Дидро как противника ряда церковных установлений, но и он нашел в *Монахине* несколько блестящих и трогательных страниц. Менее искушенные читатели-современники, когда им последовательно присылали отдельные части книги *Монахиня* принимали ее рассказы за неподдельные письма-рассказы и готовили деньги, чтобы девушку из монастыря освободить.

Этот момент хотелось бы специально подчеркнуть. В восемнадцатом веке значительное число произведений написано исключительно в эпистолярной форме, и даже те произведения, которые сочинены не в письмах, производят впечатление таковых. Дело не в том, что художественное произведение эпохи, желавшее произвести впечатление достоверности специально рублилось на куски и отдельные эпизоды обозначались точными датами. В жанре эпистолярного романа блистали многие женщины. Они проявляли ум, тонкость и чувствительность, анализируя свою любовь и запечатлевая эти анализы на

<sup>1</sup> Denis Diderot. La Religieuse, le Neveu de Rameau. Moscou, Editions du progres, 1980. Предисловие Л. Н. Токарева.

бумаге, заставляя таким образом, себя слушать и слышать, Назовем несколько имен: Клодина де Тексен (1682–1749), Франсуаза де Графиньи (1695–1758); Мари-Жанна де Рикобони (1713–1792).<sup>1</sup>

Жанна де Тексен держала свой салон. Среди ее друзей философ Мармонтель, писатель аббат Прево и другие. Ее светские, но очень духовные собрания называли заседаниями «бюро ума». В восемнадцатом веке салоны — это медиатор распространения литературы среди читателей. Конечно, к началу восемнадцатого столетия уже настало время относительно широкой публикации разнообразных книг. Издательства существуют, но существует и строгая цензура, поэтому книги чем-либо эту цензуру не устраивающие, авторы печатают в Швейцарии или Нидерландах. Все писатели, а среди них нет профессионалов, т. е. авторов, живущих только за счет публикации своих книг, в основном. Это путешественники и космополиты. Пишущие в восемнадцатом веке французы часто — англофилы. В Англии уже давно проартикулировано то, что только собираются сформулировать французы. Их революция с ее сменой монархического дискурса на буржуазный уже в прошлом. Не приходится удивляться обилию книг и рукописей для домашнего пользования, для чтения в узком кругу, в первую очередь в салонах, где возможно и их обсуждение. Есть в Париже в этот период и литературное кафе «Прокоп», где собирается более демократическая аудитория. В кафе и салонах бывают иностранцы, с которыми иногда полемизируют, но чаще соглашаются. Именно в таких местах звучит свободная метафорическая речь, можно следить за блистательными поворотами беседы и игрой ума. Это особенный вид интеллектуальной коммуникации своего времени, своей эпохи. Дидро как мастер диалога владеет им безупречно.

Диалогическое произведение речи считается состоящим из одного текста, хотя оно неоднородно и состоит из чередующихся речевых произведений участников диалога таков, например, *Племянник Рамо*, временное единство которого остается под вопросом. У диалога нельзя оторвать одно речевое произведение, он будет неполным. *Монахиня* не написана в форме сократического диалога, где есть только два лица, но в ней много диалогов внутри, и она находится в постоянном диалоге с читателем.

Согласно типологии художественных текстов В. П. Белянина<sup>2</sup> текст *Монахиня* Дидро можно было бы отнести к так называемым простым или жестоким текстам. Поступки и мысли главной героини противопоставляются другим персонажам и их поведению, которые ей мешают. Семантика такого произведения определяется наличием

<sup>1</sup> *Catrisse Jan. Diderot et la mystification. P., 1970.*

<sup>2</sup> *Белянин В. П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров писателя и читателя. М., 2006.*

оппозиции *я* и *враг*. Положительный герой в данном случае героиня характеризуется как простая обычная, а ее враги как знающие, наблюдающие, чужие. Простой — это человек искренний и простодушный, неглупый, хотя «академий не кончал». Это естественный человек.

С точки зрения риторики, речевое произведение Дидро принадлежит своему веку, противостоящему излишнему рационализму предшествующего. В мыслях своих люди этой эпохи, хотя и стремятся свои идеи сделать доступными большинству, существуют достаточно герметично, изолированно от широких масс. Салонный дух, политическая лексика, религиозные обряды и обряды франкмасонов, экспансия эзотерики последних — все это присутствует в их изложениях. Однако проза — это не сценическое произведение, вроде «Свадьбы Фигаро», например, которое пишется для того, чтобы завтра быть у всех на устах. Проза Дидро — это текст для размышления, часто пародия или параболла, то есть притча, назидание. Восемнадцатый век дидактичен. Он увещевает, заставляет задуматься над противостоянием порока и добродетели и над положением женщины также. И идеи эти пришли из английских романов Ричардсона и др., именно поэтому я называю дискурс романа Дидро *Монахиня* феминистским. Женщина, внутренний монолог которой имитирует Дидро, пытается отстоять свое право на жизнь, на возможность не быть отторгнутой тем миром, в котором ей судьбой назначено жить.

Итак речь Сюзанны Симонен — это не женская речь, это речь мужчины, имитирующего женское высказывание, именно поэтому писатель в соответствии с духом времени пускается в авантюру, которой является литературная игра. Сама по себе литературная мистификация — это существенная черта эпохи Просвещения. В романе мистифицируется все, что героиня видит вокруг себя и делается это ради произнесения высоких идей свободы, равенства и братства. В ход пускаются философия рационализма и относительности в этом мире всего и вся. Человек со старыми понятиями и представлениями о мировом порядке с удивлением узнает, что оказывается, знакомый ему язык обслуживает и новый миропорядок, однако у слов появляются новые оттенки значения.

Язык — пространство символического освоения мира. Субъект высказывания через свой язык переживает свое отношение к тем, кто рядом с ним, пользуясь тем же языком. Об этом эксплицитно говорит само словоупотребление. Извлекая из социальной общности свои личностные характеристики, он вкладывает самого себя в язык, лежащий в основе общности.

Присвоить тексту Автора (в данном случае, Сюзанне Симонен), по мнению Ролана Барта, значит наделить текст окончательным значением, замкнуть письмо, в то время как фокусом всего является Читатель (Просвещаемые), то пространство, где запечатлеваются

все до единой цитаты, из которых слагается письмо, текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении (рождение читателя приходится оплакивать смертью Автора.)<sup>1</sup>

Это парадоксальное суждение Ролана Барта сродни тем парадоксальным идеям, которые высказывал Дидро в *Письме слепым, написанном в назидание для зрячих* и в *Парадоксе об актере*, где он, в частности, говорил о диалоге «В великой комедии мира, к которой я всегда возвращаюсь, все горячие души занимают сцену, все гениальные сидят в партере. На сцене личность принимает некую вынужденную навязанную ей позу, Сидящий в партере вправе решать, верит он увиденному или нет»<sup>2</sup>.

Сценой, где мы наблюдаем застывшую жизнь, становится история Сюзанны Симонен, у которой были реальные прототипы. Гениальная личность, сидящая в партере — это художник-режиссер. Понятие автор романа всегда неоднозначно. В данном случае мы имеем в виду под этим именем автора произведения (реализовавшего свой замысел, сознательно выбравшего языковые и композиционные средства). Это первое. Но это также автор под маской героини, направляющий читателя в соответствии со своими стратегиями.

Восемнадцатый век имел очень большой вкус к маске, к обману, к мистификации. Он лгал, и эту ложь квалифицировали, как обман для приукрашивания текста, как обман из альтруизма, как попытку защитительной речи. Думается, Дидро хотел защитить женское сословие, поскольку знал его очень неплохо и на разных уровнях. Среди его корреспонденток и простые женщины и русская императрица и некая *фам эмансипе* София Волан, которой он лично адресовал не меньше полутысячи писем, беседы с которой были его жизненной необходимостью.<sup>3</sup> Об эмансипации в той или иной форме рассуждали многие его современники и Вольтер и Руссо и их младший брат Бомарше. Женское сословие было в серьезном тупике, его надо было наградить даром речи, и Дидро одолжил свое драматическое высказывание от лица женщины Сюзанне Симонен, задуманной как типаж очень точно: простодушная девушка, хотя кругозор и чувствительность у нее сродни авторской.

Один из современников назвал Дидро человеком с наиболее организованным ходом мысли, головой неспособной реально представить, что он будет делать и что он хочет себе вообразить. Если иметь в виду его способность развивать любую тему, это верное замечание. Его сознание может каждую мысль вывернуть наизнанку. Он будет

<sup>1</sup> Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. Пер. Лапицкого, ред. и вст. Статья С. Зенкина. М., 1999.

<sup>2</sup> Дидро Д. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М., 1986.

<sup>3</sup> Perniere P. Lumiere ou claire-obscur; 30 essais sur Diderot. Presse universitaire. P., 1987.

говорить таким образом, и так долго, как ему захочется, Рассказчица в «Монахине», например утверждает:

Je ne finirais point, je voulais suivre de vous les decrire (les bas-reliefs dont s'ornait dans son reve le piedestal du buste d'Horace)

Я никогда не закончу, я все время буду продолжать их описывать (барельефы, которые в ее мечтах украшали бюст Горация).<sup>1</sup>

Для речи Дидро в целом характерно экспансивное ее построение, перечисление и собирание фактов, лексически выраженных весьма разнообразно. Если Дидро вписывается своим темпераментом, своими поворотами мысли в речь рассказчицы, то это в первую очередь видно в повторении используемых им глаголов. Это говорит просветитель со своими слушателями, читателями, современниками, потомками.

Сюзанна Симонен отрезана от мира стеной монастыря, в котором есть еще много других стен и стенок. Движение живых существ в материальном пространстве со множеством перегородок увидено писателем издалека как движение пчел в сотах, как это делает, например, в Англии в ту же эпоху Мандевиль Дидро не позволяет себе сравнения живых существ с пчелами, но то, что он видит и ощущает происходящее совершенно очевидно. Это совершенно очевидный взгляд сверху:

Le bruit montait a l'etage au-dessus,  
Puis descendait a l'etage ci-dessous.  
Шум начинался на верхнем этаже,  
затем спускался этажом ниже.

При нарастающем волнении монахини, отказывающейся зайти в келью своей настоятельницы, мы читаем.

Les visites d'une cellule a l'autre se multiplie.

Число проходов монахинь из кельи в келью увеличивается.

Произведение *Монахиня* носит, если угодно, в сюжете печать *серийности*, повторения с разными поворотами и нюансами почти одинаковых сцен в женских монастырях. В жизни рассказчицы, в ее внутреннем монологе, они должны стать цепочкой убедительных фактов, которые должны ее подтолкнуть к философскому обобщению в характерном для Дидро ораторском стиле:

— Les couvents sont-ils si essential a la construction d'un etat?

— Ne sentira-ton jamais la necessite de retrecir l'ouverture de ces gouffres ou l'espoir des races futures va se perdre?

— Нужны ли монастыри в построении Государства вообще?

<sup>1</sup> Denis Diderot. La Religieuse, le Neveu de Rameau. Moscou, Editions du progres, 1980. Предисловие Л. Н. Токарева.

— Почувствуют ли когда-нибудь необходимость в усеньшии этих бездонных пропастей, в которых будущее человечество способно затеряться?<sup>1</sup>

И далее следует введение таких вопросительных слов, которые резко меняют регистр высказывания с житейской истории на философское умозаключение. Появляется вопросительная анафора, повторяющаяся шесть раз в чуть измененной форме.

Ou est que...

Ou est...

Ou sont...

Иными словами характер высказывания у Дидро характеризуется развитием вширь и тематической импровизацией, которая местами перестает имитировать женскую чувствительность и женское простодушие, но превращается в апологетику женской свободы,

Проницательная мысль Дидро утверждает себя через проверку отклонения от нормы. Так было в *Письме слепым, Парадоксе об актере, Племяннике Рамо*. И это не потому, что у него особенный вкус к патологическому, болезненному. Слепота, глухота, деформация телесного и *косность* ума интересуют его только потому, что исключения должны подтверждать правила. Исследование аномалий лучший путь к познанию нормального человеческого существа,

*Племянника Рамо*, замечательный сократический диалог о беседах философа с учителем музыки, некоторые критики называют *Антимонахиной*, поскольку в *Монахине* видно английское влияние романов Ричардсона (противопоставление добродетели героини порокам мира, жертвой которого она стала), а в диалоге с Рамо англофильства нет. В сократическом обмене репликами с Рамо у Дидро вялой позиции философа противопоставлена активная позиция самоутверждающегося музыканта, на пиру не столько разума, сколько консюмеризма. Раздваиваясь Дидро обозначил наступление нового века, в котором потребление будет играть первую скрипку.

Разведение и умножение себя — распространенная черта писателя, но в монологе Сюзанны Симонен в *Монахине* он не насилует себя. Ему близко течение ее мысли, он сочувствует ей, и привычным ему способом пытается отделить зерна от плевел, подлинное от неподлинного. Если воспользоваться определением романа, данным этому жанру Люсьеном Гольдманом.<sup>2</sup> Он считал, что романом может считаться *не всегда удающаяся история поиска подлинных ценностей, в мире, где они исчезают.*

<sup>1</sup> Daniel Georges. Le Style de Diderot. Geneve-Paris, 1986.

<sup>2</sup> Kempf R. Diderot et le roman ou le demon de la presence. P. 1964.

## Анализ одного стихотворного перевода А. С. Пушкина из Андре Шенье

Пушкин, как известно, не был переводчиком, и переводы в его поэзии занимают незначительное место, к тому же перевод стихов рождался у Пушкина обычно в процессе оригинального творчества и неразрывно с ним связан. Однако из французской поэзии им переведено достаточно много, и Андре Шенье, поэт неоклассицист, занимает в ряду пушкинских переводов с французского одно из первых мест (вместе с Вольтером и Парни). За ним следуют переводы Маро, Пелиссона, Мериме и Дешана.

Выйдя из стен лицея, полный молодой энергии, Пушкин познакомился с изданным Латушем в августе 1819 г. сборником идиллий Андре Шенье «*Vicoliques*». Столкновение с яркой и звучной, хотя и подражательной лирикой французского поэта, к тому времени уже давно казненного за страстную приверженность политическому идеалу, затронуло в душе русского поклонника Апулея поющие в унисон струны, и он начал кое-что переводить из Андре Шенье — в первую очередь *идиллическое*. Переводы с французского Пушкину удавались более чем переводы с итальянского и немецкого (английским тогда он в полной мере не владел). Выученный еще в детстве французский язык сопровождал его повсюду: на нем говорили, обменивались письмами, составляли бумаги, читали чиновники, и поэтому сочинить на французском языке стихотворные строки было нетрудно, весьма просто было и перелагать французские стихи на русский. Пушкин писал, как дышал, не стесняясь, перенося в свои произведения отдельные фразеологические формулы А. Шенье.

Б. Томашевский в знаменитой статье «Пушкин и французская литература»<sup>1</sup> приводит строку Шенье из стихотворения «*Au chevalier de Range*»: «*Le baiser jeune et frais d'une blanche aux yeux noirs...*», и дает русский перевод А. С. Пушкина. Сравните: «Порой беглянки черноокой / Младой и свежий поцелуй...». Те же строки из Шенье в иных переводах (Жуковский) выглядели длинным и скучным парафразом<sup>2</sup>. Пушкин же их переводит как бы играючи. Он как будто пассивно, послушно воспринимает стихотворную строку, но весьма творчески к ней относится.

<sup>1</sup> Томашевский Б. Русская культура и Франция // Литературное наследство. М., 1937. Т. 2.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Слово и культура: статьи. М., 1987. С. 31.



В переводах европейской поэзии Пушкин чаще всего поступает, как поэты «Плеяды» поступали с античной и итальянской лирикой. Он, как и ученики Дора, *пересоздает* стихи чужих авторов на родном языке. Известно, что к поэтам «Плеяды» Пушкин относился критически; видимо, не зная их в полной мере, он предпочитал Ронсару и Дю Белле более ранних поэтов Дешана и Маро, однако по существу, перелагая французов, он делает то же самое, что делали французские эллинисты эпохи Возрождения. *Впитывая* (термин участников группы «Плеяда» — *innutriton* «впитывание») чужие стихи, он создает свои собственные, органично входящие в его речевой дискурс.

Особенно притягательным казался критикам (С. Великовский, В. Шор) перевод стихотворения Андре Шенье «Слепец» (1823), поскольку, согласно Б. Томашевскому, этим переводом Пушкин не только хотел передать французский оригинал, но еще и подчеркнуть античную оболочку стихотворения, может быть, даже и добавить то, чего не было в подлиннике<sup>1</sup> (9, 12). Этим стихотворение «Слепец» отличается от сделанных им в то же десятилетие других переводов из А. Шенье: «Ты вянешь и молчишь...» (1824), «Близ мест, где царствует...» (1827).

Вот пушкинский перевод стихотворения А. Шенье «Слепец» (отдельные слова выделены мною. — О. Т.):

- (1) «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий
- (2) Внемли, боже кларосский, молению *старца*, погибнет
- (3) Нине, если ты не предыдешь *слепому* вожатым».
- (4) Рек и сел на камне *слепец* утомленный. — Но следом
- (5) Шли за ним три пастыря, дети страны той пустынной,
- (6) Скоро сбежались на лай собак, их стада стерегущих.
- (7) Ярость уняв их, они защитили бессилие *старца*;
- (8) Издали внемля ему, приближались и думали: «Кто же
- (9) Сей белоглавый *старик*, одинокий старик, одинокий, слепой —  
уж не бог ли?
- (10) Горд и высок; висит на поясе бедном простая
- (11) *Лиры*, и голос его возмущает волны и небо».
- (12) Вот шаги он услышал, ухо клонит, смутясь, уж
- (13) Руки простер для моленья странник несчастный.  
«Не бойся,
- (14) Ежели только не скрыт в земном и дряхлеющем теле
- (15) *Бог, покровитель Греции* — столь величаявая прелесть
- (16) Старость твою украшает, — вещали они *незнакомцу*, —
- (17) Если ж ты смертный — то знай, что волны тебя принесли
- (18) К людям ... дружелюбным».

<sup>1</sup> Мандельштам О. Слово и культура: статьи. М., 1987. С. 12.

В жанровом отношении сам А. Шенье определил это стихотворение как идиллию (от греческого *eidyllion* — картинка), т. е. как одну из форм буколической поэзии наряду с эклогами (в которых меньше чувства, но зато больше действия). Зачинателем греческой буколической поэзии был Феокрит (конец IV – первая половина III вв. до н. э.), писавший, как многие его современники, не столько символически внушительно, сколько сентиментально и забавно, колоритно и отнюдь не значительно. Его поэзия и в самом деле похожа на картинки. Такой ее и усвоил Шенье.

Андре Шенье — третий сын негоцианта и дипломата, французского консула в Константинополе. Мать Шенье была гречанкой, женщиной красивой и незаурядной, танцовщицей, знавшей искусства и литературу. Она была хозяйкой и душой греческого салона в Париже, где собирались видные поэты, художники и музыканты. Имена греческих поэтов Шенье знал задолго до того, как выучил греческий язык. А выучив его, он познакомился с литературой и увлекся великими поэмами Гомера, сельским эпосом Гесиода и лирикой Сапфо. Но особенно Шенье привлекало творчество эллинистических мастеров малых жанров — Каллимаха, Феокрита, Биона, Мосха, а также стихотворения из любимой в доме «Антологии» поэтов того периода, составленной в I в. до н. э. Мелеагром.

В сборнике «Идиллии», откуда взято стихотворение «Слепец», Шенье попытался возродить душу древней поэзии. Находясь под большим влиянием Руссо, он хочет говорить простодушно, искренно, не замечая того, что классический язык его поэзии предаёт его. Так, например, Шенье утверждает, что существует «искусство создавать стихи, тогда как настоящая поэзия идет от сердца», однако его собственное творчество неоклассициста производит впечатление, что он не рассказывает, а поет. Очень часто Шенье тянется к сюжетам, которые легко произносятся нараспев, как бы под аккомпанемент лиры.

Пушкин долгое время воспринимал поэзию А. Шенье без оговорок, считая его «истинным греком, из классиков классиком». При этом мы понимаем, что про себя он сравнивает его с Корнелем и Расином, к которым относится в духе споров эпохи, скорее как романтик, чем как убежденный классицист (классик).

Буколика Андре Шенье в переводе Пушкина может быть прокомментирована не только с точки зрения его места среди других переводов, времени создания в творческой судьбе поэта — 1820-е гг., но и по-другому<sup>1</sup>. Для этого прежде всего следует пояснить семантику греческих реалий данного текста, с помощью которых выстраивается

<sup>1</sup> Лотман М. Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

идиллия, или «картинка»-перевод. Выделим прежде всего греческие реалии стихотворения: Гелиос; лук; кларосский; Лира; Греция.

Среди выделенных слов лишь одно не имеет греческого корня — лук, остальные слова и на русском языке имеют греческий корень. В 18-ти строках перевода эти слова распределены равномерно: почти на каждые три строки приходится по одному слову, обозначающему нечто греческое. Все вместе эти слова помогают воссоздать особое греческое пространство, напомиающее о древней мифологии и одновременно о неоклассическое увлечение французов на пороге XIX в. Проясним их значение подробнее.

Завораживающее прямым обращением слово Гелиос (Helios) значит «бог Солнца». Гомер в эпических сказаниях иногда называет бога Солнца Фаэтоном, хотя в древнегреческой мифологии Фаэтон — сын Гелиоса, которому отец, поклявшись выполнить его самое безрассудное желание, дает возможность в течение одного дня управлять его колесницей. В данном контексте именем Гелиос обозначен самый главный и, безусловно, самый могущественный из богов. Следует обратить внимание на то, что в оригинале нет слова Helios, а есть Sminte-Apollon, dieu de Claros, что значит беквально «Аполлон из Сминфии, кларосский бог». Аполлон, как известно, был вовсе не богом Солнца, а богом-целителем и прорицателем, богом искусств, сыном Зевса. Изображался он обычно прекрасным юношей с луком или кифарой. Аполлон у Гомера, в противоположность другим источникам, — один из самых страшных и злых демонов (не просто аморальный, а совершенно безнравственный)<sup>1</sup> (5, 337). Если он «шествует», то «ночи подобный», если «оглашает», то «насмерть», он же и «друг нечестивцев, всегда вероломный». Аполлон и Артемида у Гомера являются богами смерти. В любом случае по-русски значимее и с другими контекстуальным содержанием воспринимается имя Гелиос.

Лук (*франц.* arc, *лат.* arcus) — ручное оружие для метания стрел, состоящее из пружинящей дуги и тетивы, употреблявшееся с эпохи мезолита до XVII в. В контексте данного стихотворения лук принимает участие в создании греческого пространства, поскольку воины в «Илиаде» и «Одиссее» не только мечут копья, но и стреляют из луков, натягивая тетиву. Описание оружия — одна из самых распространенных тем эпических произведений. Шенье отмечает, что тетива эта особенная, она серебряная (arc d'argent), издающая музыкальный звук. Так рождается образ «певца», выпускающего «стрелу» (метафора поэмы), уходящую в бесконечное пространство. Хотели того Шенье и Пушкин или нет, но и серебряный лук выступает у них как метафора, в данном случае лиры или кифары, главного оружия певца,

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Гомер. М., 1996. С. 337.

слагающего поэму. Выпущенная сказителем-рапсодом «стрела» напоминает о «стреле» философа Зенона, сторонника диалектики и автора одноименного знаменитого парадокса (апории), обосновывающего невозможность движения и множественность вещей. Все течет, все проходит. Лик Вселенной меняется непрестанно. Не в этой ли изменчивости и заключается движение? Или оно только кажется?

В начале XX в. об этой «стреле» Поль Валери великолепно скажет в стихотворении «Морское кладбище»:

Зенон Элейский, ты жесток, Зенон,  
Твоей стрелой крылатой я пронзен.  
Она дрожит, летит и неподвижна.  
Зачат я звуком, поражен стрелой.

*Перевод И. Голенищева-Кутузова*

**Кларосский** — происходящий из Клароса (франц. Claros, греч. Klaros). Кларос — это город в Лидии около Колофона, где в храме Аполлона можно было вплоть до III в. н. э. обратиться к оракулу. Сама же Лидия — страна в Средней Азии, выходящая к Эгейскому морю, с которой на юге граничит Меандр. Ее столицей был Сард, а одним из главных городов — Аполлония.

**Ли́ра** — струнный музыкальный инструмент, похожий на кифару, т. е. на еще более распространенный в античности струнный инструмент, но меньших размеров. В некоторых мифах изобретателем лиры называют Гермеса. Именно он, тоже сын Зевса, покровитель пастухов и путников, бог торговли и прибыли (в римской мифологии — Меркурий) дарит лиру Аполлону и становится покровителем рынка, а потому и ораторского искусства, а также учредителем гимнастических упражнений. Напомним также, что популярный альманах пушкинской эпохи в соответствии с неоклассической модой пушкинских времен назывался «Северная Ли́ра».

**Греция** — страна Гомера, т. е. страна того времени, когда греки еще не назывались греками или эллинами. У Гомера они зовутся либо аргиевцами (обобщенное название жителей Аргоса), либо ахейцами (по имени одного из греческих племен), либо данайцами (Данай мыслился родоначальником племени аргиевцев). Поклонник Феокрита, А. Шенье чаще всего (в других стихах) пользуется словом «эллина», имея в виду некий символ Греции, уже запечатленный в искусстве классицистов и неоклассицистов (классиков и неоклассиков)<sup>1</sup>.

Другой укоренившийся лексико-семантический пласт текста разбираемого стихотворения связан с созданием условно-символического образа Гомера как богоравного Поэта, укоренившегося в сознании со-

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Гомер. М., 1996. С. 13.

временников представления о нем. Существующие девять античных биографий Гомера полны вымыслов и часто являются подделками. Традиционный образ Гомера, существующий уже около трех тысяч лет, сводится к образу слепого и мудрого (а по Овидию, еще и бедного), обязательно старого певца, создающего замечательные сказания под неизменной сенью вдохновляющей его музы и ведущего жизнь странствующего рапсода<sup>1</sup>. Имени «Гомер» Андре Шенье не произносит, у него появляются лишь старец, слепой, слепец, Бог Греции. В своем метафорическом значении эти слова могут быть отнесены к предыдущей семантической группе, помогающей создать греческое пространство. Однако в первоначальном своем значении эти слова в Древней Греции имели другой смысл.

Старец и дитя — фигуры, полные таинственного значения для метафорической архаики. Античную классику обычно интересуется муж, воин и гражданин, находящийся в периоде «акмэ», в возрасте, когда совершаются деяния. Место стариков, почитаемых за прежние «деяния» и накопленный в этих «деяниях» опыт, находится вне мира «мужей». Старик — уже не воин, так же как ребенок — еще не воин. Но классическая поэзия предлагает целую галерею образов стариков, полных неоспоримой значительности, а детство чаще остается вообще вне ее кругозора. И только тогда, когда эти понятия видоизменяются, появляется сентиментальное, забавное и колоритное<sup>2</sup>.

Андре Шенье пишет буколику, вероятнее всего думая о Гомере, но не называя его этим именем, как бы это сделали позднегреческие поэты. Таким образом проявляется классическая симметрия: подразумеваемый мифический образ оказывается равным образу человеческому. Загадочный слепец может быть Гомером, а может и не быть. Впрочем, он относительно определенно назван «Богом, покровителем Греции» (строки 9 и 15). Однако в гомеровские времена покровитель Греции — это, скорее, олимпийский синклит богов, а не слепой «белоглавый старик» с «земным и дряхлеющим телом». Однако во все последующие времена истинным символом Греции становится этот поэт, прославивший страну созданием «Илиады» и «Одиссеи». Гомер богоподобен, поскольку его деяния простираются далеко за границы его времени. Эта мысль была очень близка А. С. Пушкину, именно она звучит в неоклассическом стихотворении, более чем известном всем современникам — «Я памятник себе воздвиг...»: «Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа». И только поэтому «к нему не зарастет народная тропа».

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Гомер. М., 1996. С. 45.

<sup>2</sup> Аверницев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 174.

Впрочем, с еще большим основанием следует вспомнить великолепное двустишие Пушкина, посвященное Гнедичу как переводчику «Илиады», то самое двустишие, где по-русски сделана попытка приблизиться к греческому размеру поэмы, и где Гомер назван Пушкиным тем же словом, что в стихотворении «Слепец»: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;/ Старца великого тень чую смущенной душой». Эти строки были написаны позже, чем был сделан перевод стихотворения, но чувствуется глубокое почтение к Гомеру. Пожалуй, не может быть сомнения, что при переводе стихотворения «Слепец» в образе старца Пушкин видел не тень Гомера, а самого Гомера. Однако Андре Шенье не назвал имя его. Пушкин принял условия его «игры», зато в посвящении Гнедичу открылся, ведь большинство скульптурных изображений Гомера, включая то, что сделано в новое время и хранится в Лувре, представляет образ не дряхлого старика, а вполне сильного, хотя и слепого мужчины. Само слово «тень», вероятно, происходит из знакомства Пушкина с древнегреческой философией, где земная жизнь человека, вследствие его неведения, уподоблена царству теней. Человек предполагает, но точно не знает. Вот и Пушкин предположил, и мы дерзнули предположить вслед за ним.

Впрочем, мысль о Гомере как о первом поэте (*прекрасно-божественном*, как скажут в эпоху Данте) Греции дополняется внутри текста стихотворения еще и другой характерной для того же периода мыслью — мыслью о старце не только незлобивом, но и чистом, как младенец. Тождество младенчества и старости — мотив (выявленный нами в стихотворении А. Шенье), важный для литературы того периода<sup>1</sup>, т. е. для периода эллинизма, на который был ориентирован французский, а затем и русский неоклассицизм. На самых ранних иконах младенец Христос изображался с морщинами старца. Младенчество старика, описанного французским поэтом, заключено в его беспомощности и зависимости от встреченных им людей, которые, к счастью, оказываются «...дружелюбными».

За стариком следуют «три пастыря... дети страны той пустынной», которых вполне можно принять за обычных пастухов, но при метафорическом восприятии «картинки» пастухи могут превратиться в учеников, подступающих к Иисусу (их трое, потому что текст новоклассический, приближенный к раннему средневековью, где цифра *три* становится магической и ключевой).

На земного старика в зеркальном отражении мы смотрим как на Гомера, а на старца — якобы как на ребенка-Иисуса. Представляя себе, как «издали... приближались» пастухи, можно уподобить их волхвам,

<sup>1</sup> Аверницев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 176.

провозвестникам рождения Бога-сына. По общему мнению русской критики начала XX в. (Д. Мережковского, Вл. Гиппиуса, М. Цветаевой), Пушкин, как никакой другой русский поэт, стоял между двумя безднами — *христианства* и *язычества*, между двумя непримиримыми антиномиями, которые «в Пушкине были разрешены в единство»<sup>1</sup>. Данное стихотворение в «неоклассической традиции, претворенное на русском языке» как раз ярко это нам демонстрирует.

Стихотворение, названное «Слепец», по содержанию представляет собой портрет слепого старца, который, по мере чтения строк стихотворения, постепенно занимает все более широкое пространство в нашем сознании. Синонимический ряд: «слепец (утомленный)»; «(бессилие) старца»; «белоглавый (старик)»; «(одинокий) старик»; Бог? Мы буквально видим (как в кинематографе), как к нам приближается со стороны горизонта фигура, вырастая и меняя значение до превосходного, из бессильной она превращается во всемогущего бога (?).

Появляется очеловеченный бог, белоглавый старик на фоне пейзажа, который принято называть *аркадийским*, или аркадским. Он очень заметен как в лирике Андре Шенье (стихотворения «Нищий», «Свобода»), так и в живописи, вошедшей в моду в эпоху неоклассицизма. Миф об Аркадии, стране безмятежного счастья нередко воплощается в искусстве неоклассицизма той поры (Пуссен, Лоррэн). Художники для своего времени пытаются выразить в идиллическом сюжете идею быстротечности жизни, неизбежности смерти. Так, на картине «Аркадские пастухи» (1630) Николя Пуссен изображает пастухов, неожиданно увидевших гробницу с надписью «И я был в Аркадии...». В момент, когда человек исполнен чувства безоблачного счастья, он как бы слышит голос смерти — напоминание о недолговечности жизни, о грядущем конце: на лицах пастухов видно смятение, они словно предстают перед лицом смерти, вторгшейся в их светлый мир. Все проникнуто ощущением грандиозности и величия мира. Соединение в пластически ясной композиции, основанной на чередовании пространственных планов, фигур, лиц и пейзажа, весьма продуманно, уравновешенно и симметрично. Колористическая при этом гамма сдержанна<sup>2</sup>.

На других картинах Пуссена («Лето (Руфь и Вооз)», «Похороны Фокиона» и др.) выделяются белые храмы, заметны городские стены. Жизнь идет своим чередом: пастух пасет свое стадо, по дороге волы тянут повозку, и мчится всадник. Прекрасный пейзаж всегда с особой остротой позволяет почувствовать трагическую идею жизни, ощутить одиночество, бессилие человека перед лицом вечной природы.

<sup>1</sup> Гиппиус В. Пушкин и христианство. Пг., 1915. С. 7.

<sup>2</sup> Каптерева Т., Быков В. Искусство Франции XVII в. М., 1969. С. 108.

А. С. Пушкин не видел картин Пуссена (?), но знал о них. Андре Шенье, безусловно, их видел, так же как лицезрел большое количество неоклассических имитаций. Ведь неоклассицизм — стиль, давший цвета и формы Великой французской революции. Величавый образ молодой женщины с картин Пуссена затем перешагнул на картины Делакруа (вспомните «Свободу на баррикадах»). Сплав античных идей с современной им эстетикой на греческий лад нравился как А. Шенье, так и А. С. Пушкину. В умении «антиклизировать» спорили художники всех направлений, писатели, поэты, актеры. Но сквозь античные покровы и у Шенье, и у Пушкина всегда пробивается мысль о свободе. Пастушеская муза приветствует человека веселого без тени мрака и угрюмости на лице. Вне свободы труд — тяжкое бремя, а люди — ненавидящие существа. Текст стихотворения «Слепец» представляет собой также повествование, сделанное в подражание эпическому, — размеренности и неспешности эпоса, его «шаговому ходу», напоминающему поступь старца. Об этом свидетельствует особенное употребление глаголов движения (иногда славянизмов): «рек и сел»; «приближались и думали», а также антитезы земли и воды — «волны и небо». Характерным моментом эпического стиля является принцип эстетизации дистанций — пространственных, временных и иерархических<sup>1</sup>.

Богopodobный старец пришел из реального времени в вечность. Вечность не противоречит движению. Это не неподвижность. Библейские события неподвижны и вечны одновременно. Старец реальный и старец мифический составляют некое диалектическое единство.

Персонаж, который произнес что-то, кажется более значительным, когда он нечто «рек», а затем «сел». Это действие длительное, по природе церемониальное. Церемониальность тоже представляет собой часть эпического стиля — она демонстративна. Простой старик видится пастухам как фигура торжественная. Поэт при этом не столько изображает действительность, сколько подчиняет жизненное явление торжественной, идеализированной форме. Последнее качество можно назвать также и чертой неоклассицизма. (Соотношение между ним и древним эпосом при всем внешнем сходстве еще недостаточно изучены).

Существенной чертой церемонности считается истовая неторопливость и детальное перечисление всего, что участвует в ситуации. Так, три пастуха, стада стерегущие, «ярость уняв» бегущих собак, «внемя ему, приближались и думали». Значительность их действий, временная протяженности, или иначе — дистанция между одним и вторым состояниями — здесь обозначены довольно четко.

<sup>1</sup> Аверницев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 57.



«Волны и небо», т. е. земля и вода — это, можно сказать, обыкновенные эпические образы, как рамки, растягивающие пространство повествования, изложения ситуации, простейшего сюжета<sup>1</sup>. Небольшая фигура старца уже воспринимается как в космосе представленная, но нерастворенная.

Если эпоха классицизма резко разграничивала области ритуализованного и практического поведения, то эпоха романтизма выявила проникновение театральных норм поведения в бытовую сферу. Всем знакомы ситуации типа «общение с природой» или «одиночество среди шумного бала».

Как член общества «Арзамас» Пушкин принимает участие в пародировании ученых академий и масонских лож. Масонские заседания здесь были театрализованной игрой, они прекрасно вписываются в эпоху, театральность которой бросается в глаза. «В начале XIX века грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь» — пишет Ю. Лотман.

Помимо гуся — судьбоносной птицы, приносящей благо, атрибута Арзамаса, еще одним символом сообщества стал фригийский колпак, лежавший в центре общего стола. Он использовался сугубо для ритуальных нужд. Арзамасцы, конечно, знали о французских санкюлотах, но знали и другое. Фригийский колпак также один из широко распространенных фаллических символов. В античности избранник Венеры Парис обычно изображался во фригийском колпаке. У жрецов Кибелы красный (кровавый цвет) фригийского колпака символизировал готовность к жертве. От них фригийский колпак заимствовали масоны, и это в числе прочей символики унаследовали якобинцы. Далее в XX веке фригийский колпак осознается как головной убор средневековых шутов и жонглеров<sup>2</sup>.

Поколение Пушкина уже «преодолело» Андре Шенье, потому что был Байрон, холодный романтик. То, чем еще духовно горел Шенье для Пушкина нечто далекое, воспринимаемое и как античность (в переводе-подражании Гнедича) и, возможно, как аллегория т. е. анализируемое стихотворение написано на широко распространенный в масонской литературе сюжет. Позволим себе предложить еще одну трактовку пушкинского перевода из Андре Шенье.

Для масонской литературы очень характерен образ слепца; можно сказать, что это центральный ее образ, встречающийся и в прозе, и в поэзии (оды В. Майкова, поэмы М. Хераскова). Он восходит к орден-

<sup>1</sup> *Веселовский А.* Историческая поэтика. М., 1940. С. 76.

<sup>2</sup> *Масонство и русская литература XVIII – начала XIX вв.* М., 2000.

ской концепции падшего человека и связан с масонской критикой просветительства, возвещавший «царство разума» на земле. В романе о Нуме Помпилии Херасков, не до конца порвавший еще с просветительскими идеями Фенелона, изобразил легендарного римского царя, черпающего законы из «просвещенного разума». Этой идее масоны противопоставляли идею «повреждения», слепоты, прискорбной слабости человеческого разума.

Если все же отрешиться от трактовки «Слепца», как образа масонской поэзии, и вернуться к нему как наиболее оригинальному и удачному подражанию греческому, то стоит отметить, что Пушкин еще до официальных высказываний в пользу яркого таланта Андре Шенье со стороны Альфреда де Винви, Альфреда де Мюссе и Виктора Гюго, отнесся к нему с энтузиазмом и написал прекрасную элегию на смерть поэта поняв значение Шенье, как обновителя поэтического языка.

Что же касается трактовки слепца, как Гомера, то именно так его воспринимал, например, О. Мандельштам, сказавший о Шенье, что он «принадлежал к поколению французских поэтов, для которых синтаксис был золотой клеткой, откуда не мечталось выпрыгнуть. Эта клетка была окончательно построена Расином и оборудована, как золотой дворец»<sup>1</sup>.

Какой именно, тот или иной образ слепого старца являлся Пушкину, ответить трудно. Можно только добавить, что стариком в его сознании был и Н. М. Карамзин, выдающийся русский писатель, которого в начале своей творческой жизни поэт почему-то очень пугался, ведь его супруга Е. А. Карамзина была «предметом его первой и благородной привязанности. Умиравший Пушкин в минуту небольшого облегчения воскликнул: «Карамзина? Тут ли Карамзина?» Когда же Екатерина Андреевна оказалась в комнате, он попросил ее, чтобы она его перекрестила. Видимо, она чем-то была особенно Пушкину дорога. Если бы она было просто вдова историографа и светская знакомая, встречавшаяся еще намеренно, вряд ли бы такое прощание имело место»<sup>2</sup>.

Критика классицизма как «века поэты» в аллегорическом видении стиха не означает отказа от *жеста в романтическом варианте*. Сдвигается область значимого. Ритуализация, семантическое содержание перемещаются в сферы поведения, которые прежде воспринимались полностью, как внезапные. Простая одежда, небрежная поза, трогательное движение делаются носителями новых культурных значений абсолютно естественно, однако прощание с Карамзиной было не только романтическим, но и знаковым.

<sup>1</sup> Мандельштам О. Слово и культура: статьи. М., 1987. С. 94.

<sup>2</sup> Филлин М. Д. О Пушкине и окрест поэта. М., 1997. С. 308.

## Виктор Гюго как художник

Французские литераторы XIX в. часто бывали одарены как художники и иногда даже специально подготовлены. С интересом и глубоко они пишут об искусстве, выступают как художественные критики. Достаточно вспомнить де Сталь, Стендаля, Гюго, Мериме, Мюссе, Нерваля, Бальзака, Флобера, Золя, Бодлера, Гюисманса и т. д. Нерасторжимую связь искусства писателя с искусством художника мы видим и в XX в., для которого вообще характерна синтетичность. Виктор Гюго один из тонко чувствующих гармонию стихотворцев, чьи сенсомоторные движения уже «уловлены» психологами и чья принадлежность определенным эстетическим воззрениям ставит их в соответствующую связь с идеологической доминантой эпохи.

Около трех тысяч рисунков создал Виктор Гюго. Сегодня их подразделяют на те, что были выполнены до его изгнания на о-в Джерси, на те, что были написаны во время ссылки и на те, что появились по возвращении на родину. В одном из писем Шарлю Бодлеру (1860) он писал: «Я счастлив и горд, что вы так хорошо отзываетесь о моих перовых рисунках. Теперь я также пользуюсь карандашом, сепией и углем и разного рода их сочетаниями, позволяющими мне реализовать то, что стоит у меня перед глазами или возникло в голове между двух четверостиший»<sup>1</sup>. Большинство рисунков Гюго — это романтика поэта, любующегося морской далью или готическим собором, крепостью или пароходом, набежавшей высокой волной или раскинувшимся на холме городом. Гюго сам иллюстрирует роман «Труженики моря», предлагает нам портрет своего главного героя. На его рисунках можно увидеть леди Джозиану, красивых и не очень красивых женщин. С соблюдением всех деталей он изображает виселицу в Монфоконе, представляющую собой маленькую фабрику смерти, пытается вообразить одного из повешенных. Поэт-художник видит морские бездны и скрюченные под напором ветра деревья, развалины замков и печальные профили. На созданной им новогодней открытке, посланной Полю Мериссу (1857), изображен пострадавший от сильных ветров корабль. Писатель сопроводил рисунок следующим текстом: «Я начертал здесь мою судьбу: разбитый бурей корабль посреди враждебного океана, потерявший управление, гонимый то ураганами, то

---

<sup>1</sup> V. Hugo. Dessseins. Textes de Gaetan Picon. Le soleil d'encre. P., 1985. P. 9–10.

туманами; имеющий лишь дым славы, единственную свою силу, еще не развеянную ветрами...»<sup>1</sup>.

Романтическая живопись писателей-романтиков (рисунки, акватинты, гуаши) представляется в целом очень спокойной, навевающей мысли о вечности и о счастье того, кто взялся за карандаш или кисть. На ее фоне графика В. Гюго мятежна и даже немножечко нервна. Волны обозначены им в непрерывном движении, — городские улицы мрачны и скрывают какую-то тайну, кажется, вот-вот произойдет внезапное нападение или появится страшное чудовище. Критики, изучавшие с художественной точки зрения, творчество Гюго, называют его профессионалом и отмечают, что 450 рисунков писателя передают борьбу света и тьмы. Так же как Жорж Руо, он приглядывается к мастерам средневековья; так же как Тулуз-Лотрек, он ухватывает карандашом спонтанность жеста и движения; так же отстраненно, как Домье, Гюго передает иронию. По тональности рисунки В. Гюго мрачноваты, 'в них много серых, черных или желтоватых оттенков. Дело в том, что у В. Гюго-рисовальщика была своя техника: он пользовался для создания богатой желто-коричневой гаммы сладкой кофейной гущей. Ему прекрасно удавались офорты, но писатель знал, что создание одной подобной работы отнимет у него много времени, и он сам себя останавливал.

Хорошо представляя себе искусство и литературу Франции XIX в., В. Г. Белинский писал: «Нельзя не удивляться легкости, игривости и остроумию, с каким французы воспроизводят свою национальную жизнь в юмористических и нравоописательных очерках. В Париже... текст и картинки составляют союз двух дарований, взаимно друг другу помогающих' ... текст объясняет картины, картины объясняют текст, и то, и другое верно отражает в себе действительность»<sup>2</sup> [1, 22].

«Прекрасное не лишено странности», — повторял Эдгар По на страницах статей, переведенных Бодлером для французского читателя. Мы хорошо осознаем это, погружаясь в графические работы В. Гюго. Профессиональная подготовка поэта ограничивалась практическим курсом живописи, пройденным в Мадриде в колледже Ноблей. В школьных тетрадях писателя можно найти наброски, пейзажи, карикатуры, мифологические сцены. В дальнейшем Гюго увлекался восточной экзотикой, знание которой проявилось в «Ориенталиях». Кое-что из восточных картин ему подсказала Испания — ведь здесь мавританская культура проявила себя так ярко. Испанский колорит прозвучал у В. Гюго и в знаменитой, с вызовом прозвучавшей драме «Эрнани», на первом представлении которой состоялся один из этапов

<sup>1</sup> Ibid. P. 10.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч. Т. 5. СПб., 1907. С. 22.

«романтической битвы». Утверждая обновление искусства, поэт заявил, что «легковесная распря романтиков и классиков — это лишь пародия на действительность, важный спор, волнующий здравомыслящие, способные к размышлению головы»<sup>1</sup> [2,439]. Литературная революция есть следствие революции политической, которая одна может стать предметом обсуждения. Трудно представить себе современное искусство не откликнувшимся на драматизм революционных столкновений. В. Гюго счел, что классицизм не подходит для его века, и предложил обратить взоры к христианству. Вместо того чтобы вместе с поэтами-классиками поклоняться языческим богам, надо вспомнить родные корни и первоосновы.

Искореня причиненное софистами зло, надо возродить в себе угасшую веру, а это подвластно лишь истинным поэтам, в которых всегда звучит эхо слова Божия. Человек, по мысли В. Гюго, — точка пересечения земного и небесного, материального и бестелесного, животного и духа, поэтому надо обратиться к человеку. Классики понимали мироздание лишь с точки зрения человеческого гения, христиане же ощущают этот мир таким, каким его видит Дух Божий. Возрождение христианства, — констатирует поэт, — вносит в душу народов незнакомое древним новое чувство, которое больше чем серьезность и меньше чем печаль. Это чувство называется «меланхолия». Если античность распространяла красоту однообразия, то в новом по атмосфере мире возникает смешение высокого и низкого, низменного и возвышенного, новое искусство порождает гротеск.

Пропагандируя в предисловии к «Кромвелю» новые правила создания драмы, В. Гюго опирается на глубокое знание мировой живописи эпохи Возрождения, в частности итальянской и фламандской: «... Гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является, на наш взгляд, богатейшим источником, который природа открывает искусству. Так, конечно, понимал его Рубенс, охотно помещавший среди пышных королевских торжеств коронования, блестящих церемоний уродливую фигуру какого-нибудь карлика». Не здесь ли возник у В. Гюго замысел нарисовать Квазимодо? Или вот еще одно суждение: «Наступит время, когда гротеск вынужден будет удовлетвориться лишь одним уголком картины в королевских фресках Мурильо, на религиозных полотнах Веронезе и тем местом, которое будет уделено ему в двух чудесных «Страшных судах», составляющих гордость искусства, в этом видении восторга и ужаса, которым Микеланджело украсит Ватикан, и в том страшном потоке

<sup>1</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 439.

людей, которых Рубенс низвергнет вдоль Антверпенского собора»<sup>1</sup>. Из соединения двойного пламени рождается равновесие, и поэт хочет ему следовать.

В. Гюго не писал на темы живописи, как Стендаль или Бодлер, но ссылки на искусство в его обсуждающей романтический метод эссеистике свидетельствуют о глубоком понимании живописи, о влиянии ее на его творчество, как это видно в случае с карликом Рубенса, напоминающим Квазимодо, и низвергнутыми вдоль Антверпенского собора людьми, зримо подсказывающими идею романа «Собор Парижской Богоматери».

Романтические идеи В. Гюго опирались на размышления Ф. Шлегеля и Стендаля. Немецкий романтик утверждал, что мифология нового времени должна символически выражать окружающую природу, освещенную фантазией и любовью. Он очень своеобразно — пантеистически — воспринимал христианство, это у него перенял и В. Гюго: «Бог есть все абсолютно изначальное и высшее, и, следовательно, он сам индивидуум в высшей потенции. Но не являются ли индивидуумами также природа и мир?»<sup>2</sup> [2, 441]. Диалектика конечного и бесконечного, телесного и духовного, высших и низменных страстей оказалась глубоко прочувствованной французским поэтом, согласившимся с суждением Стендаля, высказанным в «Расине и Шекспире». Тот полагал, что современное искусство должно быть ближе к английскому драматургу Возрождения, чем к отечественному классицисту, белому мрамору холодных статуй надо предпочесть изображенный маслом черный фрак.

Самый краткий обзор высказываний поэта об искусстве, эстетических воззрений подсказывает отчетливый вывод о нераздельной связи творчества знаменитого стихотворца со всей историей художественного развития. Скульптура и живопись руководят духовностью писателя не в меньшей степени, чем книги или сама жизнь. Задержка внимания на том или ином объекте искусства оборачивается затем ярко звучащей мыслью, стихотворением, пространственным видением мизансцены, расстановкой и сходством фигур. Самостоятельные наброски автора зримо дополняют замысел и как бы указывают пути его реализации. Рисунок, шарж, набросок отражают обычно то, за что прочнее всего цепляется память и воображение писателя. Их вполне можно рассматривать как элементы творческого почерка и изучать рядом с рукописью, параллельно рукописи.

Как бы серьезно В. Гюго ни относился к своим рисункам, живопись была для него делом третьестепенным. Можно добавить, что не

<sup>1</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 450.

<sup>2</sup> Там же. С. 441.

придавали ни малейшей важности своим рисункам такие поэты как Бодлер, Верлен, Рембо. Наследники же романтиков и символистов поэты XX в., напротив, воспринимают свою живопись серьезно и не только потому, что творят ее в момент, когда не на что было жить. В серьезном отношении поэтов к своей живописи есть социально определенное начало. Дадаизм и сюрреализм заставили авангард мыслить синтетически. Создавая платформы и выдвигая манифесты, молодое поколение 1920-х гг. думало обобщенно, глобально, с помощью кисти, пера и звукотворчества. Авангардисты хотели добиться его реконструкции.

Однако В Гюго тоже реконструировал и пересоздавал мир. Его утверждение, что христианство привело поэзию к правде, что в ней теперь безобразное живет рядом с красивым, гротескное с возвышенным, зло с добром, мрак со светом стало мускулами и пружиной его заведомо живописных текстов. Г. Лансон и Л. Мэгрон отмечали даже то, что живописное начало у Гюго теснит анализ человека, что человек оказывается у него поглощенным декорацией. Однако декорацию в данном случае следует полагать фреской, диарамой или даже панорамой в смысле живописных жанров, а в них действительно человеческие фигуры второстепенные. Возвышенное предполагает изображение души, очищенной христианской моралью, гротеск исполняет по отношению к ней роль заключенного в человеке зверя. Поэтическое слово, как писал В. Хлебников, всегда чувственное, оно смело идет за живописью. Никто не станет отрицать, что все персонажи у В. Гюго крайне выразительны и живописны и скульптурны. Разделение света и тени, яркого и бледного, красного и черного, небесного и огненного «играют на грани», требуя от воспринимающего искусство живописи и поэзии) сложного динамического чувства. Зрелищный характер произведения В. Гюго проявляется не только в интересе к массовым сценам, но также и к неосознаваемой им кинематографичности, воздействия на читателя «общим планом», «полетной графикой».

Последняя вообще характерна для литературного романтизма. Достаточно вспомнить, допустим, путешествие Рене Шатобриана, наблюдающего землю с высоты кратера вулкана, или Жермену де Сталь, любующуюся в своих записках о годах изгнания русскими полями и холмами. Виктор Гюго рисует бури на океане и над океаном, он видит Париж с птичьего полета, с высоты собора Парижской богородицы. Его видение и конкретно, и художественно; он не поднимается в философские или мифологические высоты, как П. Б. Шелли или Мэри Шелли, не мечется как праведник в изгнании вместе с душой Байрона. В. Гюго схватывает увиденное синхронно, естественно.

Романтическое описание искусства отчетливо нарративно, социокультурно, легко включается в знаковый мир. Романтизм во Франции

отверг риторические принципы классицизма, выработал свой язык, стилистику контрастов, диссонансов, антиномий и антитез, имеющих однако высокую гармонию, поскольку это искусство растет на почве канона. Но оно впитывает, образно выражаясь, солнечную энергию эвристики. Канон и эвристика связаны друг с другом по принципу великого круговращения всего и вся в природе. Романтическое искусство великодушно, энтузиастично, иногда даже достигает апофеоза, например, в музыке (Вебер, Шуберт, Берлиоз, Шопен). Однако в данном случае нас интересует живопись, скульптура, архитектура, пластические искусства.

Мы всегда помним о том, что в «Соборе Парижской богородицы» здание — главный герой произведения, центр композиции, содержащей эзотерическую тайну. Любопытно сравнить романтическое описание готического собора, сделанное В. Гюго с импрессионистическим описанием тоже готических соборов, сделанных Д. Рескином или М. Прустом. Зрение двух последних авторов можно сказать микроскопично, они вглядываются во все увиденное с большой тщательностью, скрупулезностью. А. Моруа пишет, что умение описывать у Рескина напоминает рисунки Гольбейна или японских художников. М. Пруст, его верный ученик, совершивший благодаря Рескину паломничество к Амьенскому и Руанскому соборам, часто и подолгу останавливается на внешнем виде и внутреннем убранстве церкви Сент-Илер в Комбре, его описания полны радужных бликов, стеклянных и каменных грез. Описывая собор, Марсель Пруст ошибочно думает, будто должен писать о том, что имеет интеллектуальную ценность, в то время как именно мир его ощущений незаметно и постепенно делает его настоящим писателем. Некоторым его впечатлениям придается нарочитая детскость, другие впечатления заметно растворяются в пространстве, глаз следит за движением линий и освещенность поверхностей.

В романтическом описании произведения искусства и собора, в частности, тоже важно освещение: раннее утро или лунная ночь, но преобладает не плавная, а контрастная игра светотени, повышенная гротесковость. Для В. Гюго «гротескное это как бы передышка, мерка для сравнения, исходная точка, от которой поднимаешься к прекрасному с более свежим и бодрым чувством. Так благодаря саламандре Ундина сильно выигрывает; гном делает сильфа еще более прекрасным»<sup>1</sup> (2,450). Собор для В. Гюго это тоже своего рода книга, летопись, содержащая множество сведений для умеющего читать. Но это сведения не переживательного, а содержательного характера, речь идет о тайнах истории, о череде религиозных праздников,

<sup>1</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 450.



народных радостей и возмущений. Иными словами романтическому описанию в отличие от импрессионистского свойственна некоторая эпичность и эмблематический смысл. Наряду с внушаемой читателю иллюзией натуральности, не вполне знакомой человеку первой половины XIX века ощущения буквальной приподнятости, мы одновременно отмечаем и семиотику такой иллюзии. «Собор Парижской богородицы» заставляет нас пережить катарсис, духовную смерть и возрождение в средневековом христианском духе. Об этом можно было догадаться, читая фасад собора. Стремление построить изображение как повествование весьма характерно для романтизма. Карл-Давид Фридрих пишет сосну, а за ней некую даль, в которую однако зритель «проваливается». О зрителе его пейзажей верно было сказано, что у него как бы срезаны веки: он весь зрение, весь око, в которое вливается видимый мир. Готический собор В. Гюго — это также библия, видимый познаваемый и непознанный мир. Дух, пребывающий в камне, в дереве, в человеке, единство вездесущего, нравственная идея, родство человека с природой определяют, как говорили еще при жизни В. Гюго его символический стиль.

В. Гюго одним из первых в новое время еще неосознанно и незримо для своих соотечественников стремился к синтезу искусств или, точнее, фиксировал синтетическую мысль. Умелые или неумелые рисунки часто несут функцию недосказанного в слове. У романтиков, как потом у символистов, рисунок всегда являет пример субъективного видения предметного мира. Отражение мира у этих художников, хотя и не абсолютно зеркальное, но никогда не искаженное, не перевернутое, а данное в привычном пространстве естественного отражения природы.

## Диалог культур на поле «Прощенного Мельмота» Оноре де Бальзака

В середине девяностых годов в Москве демонстрировался фильм французского кинорежиссера Клода Миллера «Аккомпаниаторша», 1992. У многих название фильма вызвало интерес, поскольку в памяти и на слуху было одноименное произведение — повесть Нины Берберовой. Однако в титрах картины имя выдающейся писательницы русского зарубежья, только что открытой соотечественниками, не фигурировало, хотя в сюжете картины легко можно было обнаружить «костяк» ее сюжета. Изменились время и место действия: вместо первой мировой войны — вторая, вместо Москвы и среды будущих эмигрантов — Париж и люди Исхода. Однако остался пристальный взгляд, сознающей свою ничтожность героини в сравнении с оперной «дивой», ее внутренняя драма, равно как и название художественного произведения, «объекта культуры».

Но к кинорежиссеру не может быть никаких претензий, поскольку, по мысли А. Тарковского, «художник начинается тогда, когда в его замысле или в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи режиссер становится художником, а кинематограф искусством»<sup>1</sup>.

Связь феномена искусства с его удвоением осуществляется в разных эстетиках, стилях и жанрах по-разному, в зависимости от исторически, социально, мировоззренчески, а главное психологически готового к той или иной акции художника. А. Тарковский рассказывает о проведенном им с друзьями-режиссерами эксперименте. Что получится, если один и тот же сюжет или одни и те же диалоги сценария дать выполнить разным художникам? И сам отвечает на этот вопрос: «Я провел такую анкету. На это согласились только Бунюэль, Антониони, Феллини и Брессон»<sup>2</sup>. Иными словами, только большие и законченные художники позволяют себе повторение, или «удвоение опыта», соглашаются с предлагаемым экспериментом. Но можно добавить, что при любых условиях эксперимент особенно удастся тому, кто глубже захвачен замыслом, инициирован. Достаточно напомнить

---

<sup>1</sup> Тарковский А. Начало... и пути. М., 1994. С. 98.

<sup>2</sup> Там же. С. 152.

«Гамлета Щигровского уезда» И. С. Тургенева или «Леди Макбет Мценского» Н. С. Лескова.

В искусстве и литературоведении считали и продолжают считать, что если А. влияет на Б., то последний испытывает давление или ощущает мощь его личности. Порой речь идет об использовании стилистики того или иного произведения, общественной позиции, об одинаковом оптическом прицеле или использовании аналогичной художественной формы. Но ведь предметом сходства или заимствования может быть и инициация, вынашивание замысла, под воздействием определенного героя, атмосферы произведения, страстность идеи.

Так, например, название повести Оноре де Бальзака «Прощенный Мельмот» (*Melmoth reconcilie*), 1835 сразу указывает нам на облюбованного автором героя из романа Ч. Р. Мэтьюрина (1782–1824) «Мельмот-скиталец» (*Melmothe the wanderer*), 1820. Бальзак переосмыслил это, по выражению А. С. Пушкина, «гениальное произведение Мэтьюрина», которое последний, как и Бальзак, читал во французском вольном переводе Ж. Коэна. У Мэтьюрина никто не поступился спасением души, поменявшись участью с Мельмотом. У Бальзака все вступившие в сделку Мельмотом, хотят вернуть свою душу. Лишь последний его герой не успел этого сделать, так как буквально «умер от любви».

Мельмот — расхожий образ в своем времени. Он представляет собой одно из возможных воплощений Люцифера, абсолютного зла. Европейцы начала XIX века были знакомы, прежде всего, с Мефистофелем Гете, но также и с Манфредом Байрона, и с Франкенштейном Мэри Шелли, а в России читающая публика плюс к тому знала также и Демона Лермонтова. Любопытно, что в заметках Ж. Де Сталь «О Германии», 1813 главным героем произведения «Фауст» назывался Мефистофель, что весьма логично вытекало из сравнения последнего с рядом таких героев как Мельмот, Манфред, Франкенштейн и Демон.

Писатель с головой ученого, Бальзак, истребляя в себе романтическое начало, штудирует современную философию и достижения естественных наук. В предисловии к «Человеческой комедии» он рассуждает о споре между Кювье и Жоффруа де Сент-Илером о «единстве строения», полагая, что можно по найденному клыку животного восстановить вымершую породу, вспоминает Лейбница, Бюффона, Нидема и Шарля Бонне, а также занимающих многие умы мистиков Сен-Мартена и Сведенборга. Его очень занимают теории Галля и Лафатера и он верит, что по строению черепа или чертам лица можно определить душевные свойства и социальный характер человека. Экспансивный, пытливый, энергичный он хотел бы все познать и понять. В круге его чтения гомеровский эпос, средневековые европейские

авторы, многочисленные поэты эпохи Возрождения, потом классики и просветители, английские и французские, а также немецкие, английские и французские романтики. К отдельным авторам его тянет сходство темпераментов (Рабле, Бокаччио), другие его отталкивают (Монтень или Паскаль). Его влечет традиция, комическое, доброе, смех сквозь слезы (Шекспир, Сервантес).

Восхищаясь Мельмотом Чарльза Мэтьюрина и считая его равным Байрону и Гете, Бальзак тем не менее вступает с ним в полемику. Мельмот, — пишет он, — не встречает человека, который пожелал бы поменяться с искусителем. Мэтьюрин проявил здравый смысл, не приведя своего героя в Париж, но странно, что этот полудемон не догадался отправиться туда, где на одного отказавшегося от сделки пришлась бы тысяча согласных совершить ее. Таким образом, произведение ирландского автора имеет свои недочеты, хотя и замечательно в деталях. У Бальзака мы находим подлинный культ Мэтьюрина, он в немалой степени способствовал утверждению не только французской, но и общеевропейской славы ирландского писателя. Бальзак хорошо знал многие его произведения, но особенно восхищался его «Мельмотом-скитальцем» и испытал на себе его сильное и продолжительное влияние. Уже в юношеских произведениях Бальзака можно заметить это влияние. Прежде всего, в романе «Вековечный или Два Берингельда». И не только в ранний период, в самой «Человеческой комедии» мелькают имена Мэтьюрина и некоторых его героев, появляются образы, ситуации, детали, навеянные «Мельмотом».

Мэтьюрин для Бальзака являет собой то начало в литературе, которое ему изначально было знакомо не так близко, но он им очень интересовался. «Неистовая» литература и готический роман притягивают его, поскольку он очень озабочен «сбытом» своих произведений. Уклон в фантастику был и во французском романтизме, но в английском готическом романе он получил более выразительное решение, увлекающее широкого читателя начало. Анну Радклиф он противопоставляет «неистовым» романтикам (Жюль Жанэн, Петрюс Борель и др.), подчеркивая ее силу внушения и то «любопытство», которое вызывают ее произведения у читателя. Мэтьюрин непосредственно занимает его созданным им персонажем, которого Бальзаку так и хочется вообразить себе в Париже.

Капитализация Франции происходит позднее, чем в Англии, но непосредственно на глазах у Бальзака, живописующего фантастическую силу денег. Топос «деньги» во Франции периода первоначального накопления частично совпадает с концептом «деньги» в России, существующем частично и по сю пору. Устойчивый национальный стереотип по отношению к деньгам и бизнесу (предпринимательству) в России был связан с нежадным к ним отношением и пониманием

предпринимательства, как отсутствия досуга, то есть постоянного «недосуга», «занятости». На протяжении десятков лет излюбленной у критиков моделью «денег» было противопоставление чувств героев (героини, героя) Власти денег.<sup>1</sup>

«Стержни русской добродетели» (В. Набоков), В. Белинский, Г. Чернышевский, В. Добролюбов, делая свои «расклады» современной литературы неоднократно ссылались в том числе и на критику власти денег у Бальзака, наряду с Диккенсом или Теккереем. Бальзаковской топижкой пользовались и «могильщики буржуазии» К. Маркс и Ф. Энгельс, признаваясь, что с помощью этого автора, они продумали вопрос о распределении прибавочной стоимости и снова задумались о «равенстве».

В фантастической повести «Мельмот» впрямую указывается, что после 1815 года принцип «честь» заменен принципом «деньги». «Есть такое место, пишет о бирже Бальзак, — где котируется ценность королей, где целые нации прикидываются на весах, где выносятся приговор политическим системам, где правительства расцениваются по стоимости пятифранковой монеты, где идеи и верования переведены на цифры, где все дисконтируется, где сам бог берет займы и гарантией оставляет свои прибыли от поступивших душ, ибо у папы имеется там свой текущий счет. Если где покупать душу, то, конечно там»<sup>2</sup>. На финансовое преступление кассира, служащего у банкира Нусингена, отставного полковника, имеющего две тысячи четыреста франков пенсии, толкает желание абсолютно безбедной старости и удовлетворение тех потребностей, которые ему надоедают тотчас, как он их получает от Мельмота: наслаждение женщиной и наслаждение едой. Если кассир Кастанье продал свою душу за пятьсот тысяч франков, то биржевик Клапарон уступил свои права одному нотариусу за семьсот тысяч франков, тот же отдал их за сто тысяч экю торговцу скобяным товаром, а потом за двести тысяч франков они достались плотнику, поторопившемуся их продать влюбленному писцу за сотню луидоров для приобретения шали, вскружившей голову некоей Евфрасии. Отметим, что темп рассказа об очередной передаче денег, так же, как и темп отказа от денег к концу повести возрастает.

Бальзак глубже, чем кто-либо из его современников проник в суть денежных отношений, он превратил звон монет в основной двигатель драматического действия, показав духовную деградацию, моральную слабость и безволие. Борьба инстинктов с нравственностью создает тот

<sup>1</sup> Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997. С. 661.

<sup>2</sup> Бальзак О. де. Собр. соч. в 15-ти т. Т. 13. М., 1953. С. 639.

исключительный драматизм, которым проникнуты все произведения «Человеческой комедии».

Любопытно, что ареал денег в концепции Бальзака связан с условным англичанином, у которого автор отмечает выпуклый лоб, неприятный цвет кожи, сюртук с большим воротником, пышный галстук, белое жабо, подчеркивающее мертвенный цвет бесстрастного лица, красные губы, «чтобы высасывать кровь у мертвецов», и черные гетры. К тому же у него были невыносимо сверкающие глаза. «Этот сухой и тощий человек, казалось, таил в себе пожирающее начало. От него так и разило англичанином»<sup>1</sup>. Всякий, вступавший с ним в сделку, приобретал его черты, а из выкупившего душу, казалось, выкачивали воздух, и он, счастливый, умирал.

Негативный облик англичан, Джона Белла и лорда Бекфорда видит и Альфред де Свиньи, дважды нарисовавший поэта Чаттертона в романе «Стелло», 1832 и в одноименной пьесе «Чаттертон», 1835. Поэту богатый англичанин предлагает должность камердинера, а он кончает с собой. Чаттертон не принял «меценатства», его не поняли. Лорд-мэр Бекфорд, как его рисует автор, лжеблагодетель, напыщенный, глупый и самодовольный. Джон Белл-эгоист, расчетливый и брюзгливый, низкопоклонный с сильными и высокомерный со слабыми, с грубыми повадками, в каждом слове которого чувствуется: «Я хозяин».

Холодным и послушным родителям оказывается и англичанин лорд Освальд в романе Жермены де Сталь «Коринна», 1802. В «Человеке, который смеется», 1869 В. Гюго действие отнесено в прошлое, и тут осуждается целая палата лордов. Судьба украденного и изуродованного аристократа Гуинплена заканчивается трагически. К двадцатому веку образ англичанина во французском сознании изменится, уйдет мистическое и надменное, останется лишь напыщенный чудак (полковник Брамбль Андре Моруа, англичане Пьера Даниноса и т. д.). Но в первой половине девятнадцатого века, вскоре после Ватерлоо, англичанин — лицо настораживающе отталкивающее, даже если это Чайльд — Гарольд.

Заметим сразу, что несущий черты Чайльд Гарольда, так хорошо известный русскому читателю Евгений Онегин, для писателя имеет что-то и от Мельмота. В. Набоков в «Комментариях», СПб, 1998 к роману пишет: «Ср. начало Мельмота Скитальца» Ч. Р. Мэтьюрина: «Осенью 1816 года Джон Мельмот, студент Тринити-кллледжа в Дублине, оставил учебу и отправился к умирающему дяде, средоточию всех его надежд на независимое положение в свете». Этот «одинокый пассажир почтовой кареты» является «единственным наследником дядюшкиного имущества». Пушкин читал Мельмота, par Maturin,

<sup>1</sup> Бальзак О. де. Собр. соч. в 15-ти т. Т. 13. М., 1953. С. 620.

в вольном французском переводе Жана Коэна, (Paris, 1821), из-за которого четыре поколения французских писателей, цитируя автора оригинала, писали его имя с ошибкой»<sup>1</sup>.

Как пишет Э. Мандельштам, в священном исступлении поэты говорят часто на языке всех времен и всех культур. « Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Все доступно, все лабиранты, все тайники, все заповедные ходы! Идите и берите!»<sup>2</sup>. Он подчеркивает, что случаются времена, когда происходит инфляция священных слов, когда, к сожалению, подвергается сомнению святость сакрального слова. Двусмысленными становятся религиозные понятия, одновременно эмансипированные от своего « канонического смысла » и не теряющие неких претензий на этот смысл. О. де Бальзак, как « все еще романтик », то есть личность, и личность самодостаточная, объявляющая о своей исключительности с эмфазой им самим и многими поклонниками, на самом деле визионер, ясновидящий — такой у него дар, он был таким, каким, был, скажем Якоб Беме, упоминаемый автором в « Прощенном Мельмоте » вместе со своим произведением « Тройственная жизнь человеческая », вышедшая в Париже 1809 году. О немце-демонологе писцы с уважением говорят как о « пишущем башмачнике ». Сапожник и мелкий торговец Якоб Беме (1575–1624) оказывается близким Бальзаку своим визионерством, примеры которого писатель множит в своем « Мельмоте », да и в других его фантастических романах вроде « Шагреновой кожи » можно увидеть подобное. Герою, как наяву, рисуется его будущее. Он видит сам себя то на театральной сцене, а то и в жизни, на « подмостках » улицы или в совершенно незнакомом доме. Для Беме вся природа наставница человека. Лучшее доказательство существования бога у него — это « цветущий луг! О, любовь, красота, не видно в тебе конца, нет тебе конца ». Религиозные представления Беме перемешиваются с мистической теософией, продолжающей отдаленную традицию неоплатонизма и средневековой мистики. Тринединный бог повторяется в своей тройственности в мире ангелов, в природе, в человеке черты природного и человеческого становятся признаками Божества. Только причастное злему началу грехопадение делает вещи преходящими и низкими. Раздвоенность и противоречивость Беме видит повсюду. По его мнению, все вещи состоят из « да » и « нет ». Мир развивается в силу борьбы добра и зла, света и тьмы. Без тождества в одном предмете двух противоречивых начал, находя-

<sup>1</sup> Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин», Перевод с английского, С.-Петербург, «Искусство-СПБ», «Набоковский фонд». СПб., 1998. С. 106.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Слово и культура. 1987. С. 43.

щихся в постоянной борьбе, вещи стояли бы без движения. Согласно представлениям Беме зло является необходимым средством самораскрытия Божества. Борьба добра и зла непрерывна и люди вовлечены в этот конфликт, хотя в итоге вечное начало будет восстановлено и восторжествуют добро и любовь.

У Мэтьюрина герой вступает в соглашение с неким Известным лицом, которое обещает ему владычество над временем, пространством и материей (Малой Троицей), при условии, что Мельмот будет искушать несчастных в час самых страшных испытаний, предлагая спасение, если они согласятся поменяться с ним своим положением. «Арлекин inferнальных миров», Мельмот запредельно умен и продолжает стремиться к запретному знанию. Мельмот Бальзака делает то же самое, но мы не узнаем его предыстории, мы только видим, как он тяготится своим состоянием, и как охотно он с ним расстается. При всей авторской хорошо скрытой иронии, которая, безусловно, существует в этом фантастическом повествовании, парижане в ситуациях из английского романа, значительно менее по своему фону сатанистского, ведут себя обрадованно, но беспокожно, меняя очень вскоре великое знание и беспредельные возможности на вечное упокоение. Критика, изучавшая «святое» в мировоззрении Бальзака, всегда подчеркивала разделение его мира на две зоны, в одной из которых мы видим «скалькированный мрачный мир», а в другой — «голубизну эмпиреев духа» (Женевьева Делятр).

«Прощенный Мельмот» наверное, следовало бы назвать фантастической повестью, однако это произведение наряду с привнесенными легкими элементами английского готического романа имеет и собственно французские черты, предложенные и проработанные самим Бальзаком. Используя знакомые и традиционные формы плутовского романа: попытки героев разбогатеть, стычки с полицией, заключение под стражу, квартиры для свиданий, сцены на бирже «нарисованные» купившим душу Джоном Мельмотом выдают писателя также, как прекрасного психолога и знатока современного общества. Бальзак глубокий социолог. Он рисует «социологический срез» жизни своих персонажей с легкостью, точностью и тонкостью гения. Из любого его крупного произведения, так же, как из этой повести, можно вычленить законченные портреты, вроде тех, что иной раз он издавал отдельно: «Бакалейщик», «Министр», «Гризетка», «Провинциал», «Банкир», «Супрефект», «Бакалейщик» (второй вариант), «Чиновники», «Бедные родственники» и т. д. В «Мельмоте» мы видим психолого-социологический портрет кассира, человека при больших деньгах, но с малыми доходами. Как тут не сломаться, даже отставному военному!



Бальзака иногда называют основоположником «физиологического очерка», и, кажется, что «Мельмот» близок к такому совершенно определенному на сегодняшний день жанру. Но следует подчеркнуть, что в эпоху Бальзака «физиологическим очерком» обозначалась близость явления к природе, натуре, правде, быту, то есть «физиологическое» не означает явление, связанное с жизненным процессом организма, а скорее естественность какого-то явления. Наличие в произведении мифического персонажа можно считать попыткой концептуализации мира, того, что находится вокруг человека и в нем самом. Отсюда можно сделать вывод, что в произведении «Прощенный Мельмот», есть также элементы романа воспитания. Как отмечает С. Аверинцев, жанр — это своего рода — литературный вид, и потому возможна аналогия с биологическим видом. «Но если живое существо принадлежит одному виду, оно не может принадлежать другому. Возможны скрещиваемые гибриды, но они не снимают грань между видовыми формами. В гибриде видовые формы могут сосуществовать только за счет того, что ни один, ни другой вид не выступают ни в полноте, ни в чистоте своей сущности»<sup>1</sup>.

«Прощенный Мельмот» — так перевел название повести Оноре де Бальзака «Melmoth resconcié» специалист по творчеству О. де Бальзака Б. Грифцов, 1955. Он, очевидно, руководствовался идеей того, что Мельмот у Бальзака пытается искупить свою вину, приближается к богу, начинает молиться, накануне похорон появляется даже священник. Герой как бы вымаливает себе прощение. Однако слово «resconcié» означает «примиренный», «смирившийся», «установивший связь», поэтому название следовало бы перевести, как «Смирившийся Мельмот». Так его перевел бы, по нашему мнению, и А. С. Пушкин, написавший в VIII главе «Евгения Онегина»: «Все тот же ль он иль усмирился? / Что нам представит он пока? / Чем ныне явится? Мельмотом, / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной?». Факт чтения перевода Ж. Коэна доказан им самим. Он также, если и не читал, вполне мог знать о появлении нового текста по-французски о Мельмоте г-на О. де Бальзака, вышедшем в Париже в 1835 году, хотя глава VIII, была написана в 1829–1831 гг. В заметках А. С. Пушкина 1831 года отмечено желание написать о Бальзаке, о «Шагреновой коже» и «Озорных рассказах», которое осталось невыполненным.

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.

## Контуры семантического поля «высшее общество» у Оноре де Бальзака

Для обозначения контуров семантического поля «высшее общество» эпохи Бальзака проанализируем его составляющие. Под термином «семантическое поле», применяемом в лингвистике, чаще всего подразумеваются совокупности языковых единиц, объединенных каким-то общим (интегральным) семантическим признаком, имеющие некоторый общий нетривиальный компонент значения. Первоначально в роли таких лексических единиц рассматривали единицы лексического уровня — слова; позже в лингвистических трудах появились описания семантических полей, включающих также словосочетания и предложения. Для создания семантического поля «высшее общество» у Бальзака воспользуемся его произведениями, где это общество, так или иначе, затрагивается: «Утраченные иллюзии» (*Illusions perdues*), «Блеск и нищета куртизанок» (*Splendeurs et misères des courtisanes*), «Шагреновая кожа» (*La peau de chagrin*), «Отец Горио» (*Le père Goriot*), «Герцогиня де Ланже» (*La duchesse de Langeais*) и далее методом сплошной выборки найдем необходимые примеры. Поиск семантических признаков, характерных для ряда исследуемых единиц, выделим путем анализа их словарных толкований.

На основе предварительного анализа семантического поля «высшее общество» был выделен такой его семантический признак, как «группа людей, занимающих высокое социальное положение, обладающих многочисленными привилегиями».

Общее требование, предъявляемое к подобного рода истолкованию, состоит в том, что «оно должно быть более выражением с эксплицитной связью между формой и смыслом, чем в просто толкуемом слове»<sup>1</sup> т. е. толкование есть «ориентированное преобразование». Оно выявляет смысл слова «*supérieur*» → человек, превосходящий других по своему социальному положению, происхождению, власти, силе и т. д. Левую часть далее переводим на более выразительный эксплицитный язык. При этом не забудем, что определение того описания, которое может считаться толкованием, должно соответствовать требованию эксплицитности, а не быть просто лишь синонимичным выражением, хотя здесь возможны обвинения в субъективизме.

Для истолкования лексических единиц, использованных Бальзаком при номинации высшего света и его обитателей, будут исполь-

---

<sup>1</sup> Падучева Е. В. О семантике синтаксиса. М., 1974. С. 11.

зованы словари Французской Академии (DAF), изданий 1762, 1798, 1835 и 1878 годов.<sup>1</sup>

Значение слов и выражений здесь раскрывается не только на уровне сентенции, а в целостном высказывании. При этом важна не только словарная дефиниция данных лексических средств, но и их реальное употребление в текстах Оноре де Бальзака.<sup>2</sup>

Рассматривая письменный текст как зону проявления семантического признака, необходимо разграничить текст дефинитивный и недефинитивный (согласно терминологии В. Карасика)<sup>3</sup>. Под первым термином понимается словарное толкование семантического признака, то есть дефинитивный текст раскрывающий его узусуальный смысл. Под вторым подразумевается тот текст, в котором исследуемая лексическая единица приобретает новое, не свойственное ей значение, т. е. речь идет об окказиональном смысле семантического признака. Семантический признак имеет большое и малое содержание. В малом содержании закреплена ядерная часть значения, которая фиксируется в дефинитивном тексте; в большом присутствуют ассоциативные характеристики, более тонкие оттенки значения, которые устанавливаются в недефинитивном тексте.

Прямое указание на высокое социальное положение или обладание определенными привилегиями в словарной дефиниции может отсутствовать, а выделенный семантический признак может быть выражен опосредованно. Например, DAF 1798 года указывает, что слово *cercle* — кружок обозначающий собрание придворных дам, сидящих полукругом вокруг королевы. Кроме того, под «кружком» подразумевали мужчин и женщин, собиравшихся в частных особняках для игры и ведения беседы. Прямое выражение признака высокого социального статуса собиравшихся в кружок в этой части словарной статьи отсутствует, оно выражено опосредованно через слова «частный особняк» (его «переулки») и «беседа».

Ядром семантического поля «высшее общество», как нам кажется, следует считать синонимичную пару *monde* — *haute société*, а также слово *compagnie*.

- *Le Monde* — «свет»: в DAF издания 1835 года употреблено в сочетании *le grand monde*: *La société distinguée par les richesses, par les dignités de ceux qui la composent* (общество, члены которого отличаются богатством и знатностью).

В произведениях Бальзака мы находим следующие выражения со словом *monde*: *le grand monde*, *le beau et brillant monde*, *le monde*

<sup>1</sup> Dictionnaire de l'Académie Française. Paris, 1762, 1798, 1835, 1878.

<sup>2</sup> La Comédie Humaine. Oeuvres complètes de M. H. de Balzac. Paris, Furne, J.-J. Dubochet et Cie, J. Hetzel, 1842–1848.

<sup>3</sup> Карасик В. Язык социального статуса. М.: ИТДГК «Гнозис», 2002.

orgueilleux, le monde odieux, le monde blasé, le monde parisien, les femmes et les hommes du monde (высший свет; большой, блестящий свет; кичливый свет; пошлый свет; пресыщенный свет; парижский свет; великосветские люди).

«*Les femmes du grand monde* ont un talent merveilleux pour amoindrir leurs torts en en plaisantant» (Les Illusions Perdues). «Женщины высшего света наделены удивительным талантом — шутя умалять свою неправоту».

«Lucien fut repris par les Furies de l'orgueil: il voulut reparaître dans *le monde*, y prendre une éclatante revanche...» (Les Illusions Perdues). «Фурии тщеславия овладели Люсьеном: он вновь пожелал вступить в большой свет, блистательно отпраздновать отмщение...»

- La Haute société — «высшее общество»: les hautes classes de la société, les classes qui tiennent le premier rang par leur naissance, leurs fonctions, leurs richesses (DAF, 1878). (Представители высших классов общества, чьи социальные функции, происхождение и богатство позволяют занимать высокое социальное положение).

Следует особо подчеркнуть, что если для светского человека времен Бальзака слова *свет* и *общество* (*monde et société*) равнозначны, синонимичны, поскольку под последним подразумевается «хорошее общество», то для самого писателя термин «общество» имеет более широкое значение. Именно поэтому мы не встречаем в его произведениях слова *société*, используемого для характеристики высшего света, писатель неизменно добавляет эпитеты «высшее», «хорошее», «избранное», «аристократическое»: la haute société, la très-haute société, la société d'élite, la société aristocratique, la haute société parisienne, les personnes de la haute société:

«En effet, dans *la très-haute société*, personne ne court après d'humiliants témoignages» (Splendeurs et misères des courtisanes). «И в самом деле, в высшем свете никто не гонится за унижительными доказательствами».

«Ainsi déjà quatre relations majeurs, car il comptait bien plaire à la maréchale, allaient lui être acquises au coeur de *la haute société parisienne*» (Le Père Goriot). «Эжен рассчитывал понравиться супруге маршала Карильяно и таким образом приобрести в парижском высшем обществе, на его вершине, четыре высокопоставленных знакомства».

- La Compagnie — «общество»: DAF 1835 года дает следующее определение: *Bonne compagnie*, société composée de personnes distinguées par leur éducation, leur politesse, leur bon ton (общество людей образованных, отличающихся изысканностью манер и учтивостью).

«Le principal mérite *des belles manières et du ton de la haute compagnie* est d'offrir un ensemble harmonieux où tout est si bien fondu que

rien ne choque» (Les Illusions Perdues). «Главное достоинство хороших манер и высшего тона — в их полной гармонии, когда все бесподобно сочетается и ничто не оскорбляет вкуса».

В семантике слов исследуемого семантического поля мы отмечаем некоторые расхождения, что позволяет выделить в нем более мелкие смысловые объединения, микрополя. Анализ словарных дефиниций исследуемых единиц в таких микрополях позволил выделить семантические признаки, сближающие или различающие данные единицы с другими единицами поля — дифференциальные признаки.

Первое микрополе составляют лексические единицы, в содержании которых выделяются дифференциальные признаки, как «обособленность, закрытость доступа для посторонних»:

- Le salon — «салон»

«La marquise d'Espard, madame de Bargeton et le salon de la comtesse de Moncornet s'intéressent au Héron...» (Les Illusions Perdues). «Маркиза д'Эспар, госпожа де Баржетон и салон графини де Монкорне покровительствует Цапле...»

- Le clan — «клан»

Клан — группы, характерные для первобытных обществ, но присутствующие и в современных обществах. Члены клана признают себя кровными родственниками, с ними связаны запреты на заключение браков внутри или вне клана.

«Le clan de fine aristocratie et le clergé lui-même défendraient Nais envers et contre tous, au cas où elle se permettrait une faute; mais le crime de voir mauvaise compagnie ne lui serait jamais remis; car si l'on excuse les fautes du pouvoir, on le condamne après son abdication» (Les Illusions Perdues). «Клан высшей аристократии и даже духовенства стали бы защищать Наис вопреки всему против всех, даже в том случае, ежели бы она позволила себе нарушить супружескую неверность; но грех дурного знакомства никогда не был бы отпущен; ибо если властелину прощаются грехи, то, отрекись он от власти, его тотчас же осудят за них».

- Le cercle — «аристократический кружок»:

«Bientôt Lucien devenu le héros d'un cercle, fut mis par la comtesse sur la vie de Paris dont la satire fut improvisée avec une verve incroyable et semée d'anecdotes sur les gens célèbres...» (Les Illusions Perdues). «Вскоре Люсьен стал героем кружка, и, подхватив затеянный графиней разговор о Париже, с чрезвычайным воодушевлением тут же сочинил сатиру на парижскую жизнь, пересыпая свои остроты анекдотами по поводу разных знаменитостей...»

- La caste — «каста»:

«Atteinte et convaincue de s'être encanailée, Louise serait obligée de quitter la ville, où *sa caste* la fuirait comme au Moyen-Age on fuyait un lépreux» (Les Illusions perdues). «Заподозренная и уличенная в дурных знакомствах, Луиза была бы принуждена покинуть город, где *люди ее касты* бежали бы от нее, как в средние века бежали от прокаженных».

- La coterie — «общество»

«Monsieur de Pimentel et monsieur de Rastignac étaient appelés par leurs titres; aucune familiarité ne mêlait leurs femmes ni leurs filles à *la haute coterie d'Angoulême*» (Les Illusions Perdues). «Г-на де Пимантеля и г-на де Растиньяка, обращаясь к ним, титуловали; никакой близости не существовало между их женами и дочерьми и *высшим ангулемским обществом*».

В содержании лексических единиц семантического поля «высшее общество» выделяются дифференциальные признаки, основанные на *социальной характеристике*:

«верхушка общества, высший класс»:

- Les grandeurs de ce monde — «высоты, гранды, величины мира»

«Pendant que vous irez, brillante et adorée, à travers *les grandeurs de ce monde*, sur le seuil duquel vous m'avez amené, je grelotterai dans le misérable grenier où vous m'avez jeté» (Les Illusions Perdues). «В то время как вы, блистательная и обожаемая, будете *парить в высотах мира*, к подножию которого Вы меня привели, я буду дрожать от стужи на нищенском чердаке, куда Вы загнали меня».

- La sphère, les sphères supérieures, les hautes sphères sociales — «высшие сферы»

«Courtisée pour sa beauté par le comte de Restaud, Anastasie avait des penchants aristocratiques qui la portèrent à quitter la maison paternelle pour s'élancer dans *les hautes sphères sociales*» (Le Père Goriot). «Анастази, своею красотой прельстившую графа де Ресто, тянуло к аристократическим кругам, и это побудило ее покинуть отчий дом, чтобы устремиться в *высшие общественные сферы*».

- Les classes supérieures — «высшие классы общества»

«Petit-Claud, saisi par le spectacle de l'aristocratie angoumoisine, au coeur de laquelle il désespérait de se voir jamais quatre mois auparavant, sentit sa haine contre *les classes supérieures* se calmer» (Les Illusions Perdues). «Пти-Кло, ошеломленный блеском ангулемской аристократии, в кругу которой еще четыре месяца тому назад он отчаивался себя видеть, почувствовал, как утихает его ненависть к *высшим классам*».

- L'Olympe — «Олимп»

«Lili, désolée de la chute du plus bel ange de *l'olymp angoumois*, alla tout en pleurs colporter la nouvelle à l'Evêché» (Les Illusions Perdues). «Лили, огорченная падением самого дивного ангела на *ангулемском Олимпе*, вся в слезах отравилась в епископский дом, чтобы сообщить новость».

Слово «Олимп» отсылает нас к древнегреческой мифологии, его неоднократное использование автором для характеристики провинциального высшего общества обусловлено, прежде всего, географическими особенностями — аристократический Ангулем расположен на вершине скалы, символически возвышаясь над деловой частью города.

«отнесенность к семье»:

- les familles — «семьи», «местная знать»:

«Les Préfets, les Receveurs généraux, les Administrations qui se sont succédés depuis quarante ans, ont tenté de civiliser ces *vieilles familles* perchées sur leur roche comme des corbeaux défiants: *les familles* ont accepté leurs fêtes et leurs dîners; mais quant'à les admettre chez elles, elles s'y sont refusées constamment» (Les Illusions Perdues). «Префекты, начальники управления государственными сборами, административные власти, сменявшиеся за последние сорок лет, тщетно пытались приручить эти *старинные семьи*, гнездившиеся на своей скале, как нелюдимые вороны: *местная знать* посещала их балы и обеды, но принимать у себя упорно отказывалась».

- la maison — «семья», «знатный, прославленный род».

«Moqueuses, dénigrantes, jalouses, avares, *ces maisons* se marient entre elles, se forment en bataillon serré pour ne laisser ni sortir ni entrer personne; les créations de luxe moderne, elles les ignorent» (Les Illusions Perdues). «Насмешливые, злоязычные, завистливые, скупые, *эти семьи* рождаются между собой и, образуя замкнутую касту, не дают никому ни входа, ни выхода; им неведомы измышления современной роскоши».

Отдельное микрополе образуют единицы, в семантике которых выделяется признак «знатное происхождение»:

- la noblesse — «знать», «дворянство»

«...ils approchaient trop *la noblesse de cour* pour se commettre avec les *niaiseries* de la province» (Les Illusions Perdues). «...они были слишком близки к *придворной знати*, чтобы снисходить к провинциальной мелюзге».

- l'aristocratie — «аристократия».

Любопытно, что до 1798 года словарь фиксирует лишь одно значение слова — «политический режим, при котором исполнительная и законодательная власть принадлежит группе знатных людей». Изменение значения слова «аристократия» мы отмечаем в DAF 1798 года: «каста привилегированных знатных людей, «из бывших» (как называли тогда аристократов эпохи Французской Революции. — Л. П.), противников нового правительства». Лишь в DAF 1835 года мы находим близкое нам современное толкование слова «аристократия» — «la classe noble» («благородный класс»).

«La réprobation de *l'aristocratie parisienne* n'était pas comme celle des souverains d'Angoulême...» (Les Illusions Perdues). «*Парижская знать* оказывала презрение по-иному нежели ангулемские властелины...»

В семантике следующего микрополя присутствует указание на «избранность»:

- l'élite du beau monde — «элита высшего света», «избранное высшее общество»

«Vous ne refuserez pas une femme charmante, jeune, et chez qui vous trouverez *l'élite du beau monde*» (Les Illusions Perdues). «Вы, конечно, не откажете прелестной молодой женщине, у которой бывает *избранное общество*».

- la fleur de l'aristocratie — «цвет аристократии»:

«*La fleur de l'aristocratie* fut conviée pour entendre une grande oeuvre que devait lire Lucien» (Les Illusions Perdues). «*Цвет аристократии* приглашен был послушать великое творение, которое должен был прочесть Люсьен».

- l'élite de la compagnie — «избранное общество»

«Ces personnes, qui certes étaient *l'élite de la compagnie* furent reçues par un froid silence et par un respect plein de jalousie, surtout quand chacun vit la distinction de l'accueil que leur fit madame de Bargeton» (Les Illusions Perdues). «Эти люди, составлявшие, несомненно, *избранное общество*, были встречены ледяным молчанием и почтительностью, исполненной зависти, особенно когда заметили, какой необычный прием оказала новоприбывшим г-жа де Баржетон».

- la crème — «сливки общества»

- la société d'élite — «элитное, избранное общество»

«...dans le grand salon à la Louis XIV, fait au temps de Louis XIV sur le modèle de ceux de Versailles, où se trouvait *cette société d'élite, la crème de Paris, nommée alors le petit château*» (Splendeurs et Misères des Courtisanes). «...в большой гостиной в стиле Людовика, отделанной в ту же эпоху, по образцу гостиной Версаля, где собиралось *избранное общество, сливки Парижа, так называемый Малый Двор*».



Особый ряд составляет парижское высшее общество, куда помимо лексических единиц *monde*, *haute société*, *aristocratie* в сочетании с прилагательным *parisien* входят:

- *tout Paris* — «весь Париж»

«Le succès enflait les voiles de son esquid, il avait à ses ordres les instruments nécessaires à ses projets: une maison montée, une maîtresse que tout Paris lui enviait, un équipagen enfin des sommes incalculables dans son écritoire» (*Les Illusions Perdues*). «Успех надувал паруса его челна, ему предоставлены были все средства к осуществлению его замыслов: открытый дом, любовница на зависть всему Парижу, собственный выезд, наконец, несметные сокровища, таившиеся в его чернильнице».

- *le faubourg Saint-Germain* — «предместье Сен-Жермен», «предместье»

«Les manières, le parler, en un mot la tradition faubourg Saint-Germain est à Paris depuis environ quarante ans...». (*La duchesse de Langeais*) «Сен-Жерменское предместье со своим говором, манерами — одним словом, особыми традициями, вот уже около сорока лет занимает в Париже то же положение...»

- *le Paris des Champs-Élysées* — «Париж Елисейских полей»

«*Le Paris des Champs-Élysées* admira ces deux amants» (*Les Illusions perdues*). «Париж Елисейских полей восхищался любовниками».

- *le Petit Château* — «Малый двор»

«A cette époque, la mode commençait à mettre au-dessus de toutes les femmes celles qui étaient admises dans la société du faubourg Saint-Germain, dites *les dames du Petit-Château*, parmi lesquelles madame de Beau-séant, son amie la duchesse de Langeais et la duchesse de Maufrigneuse tenaient le premier rang» (*Le Père Goriot*). Парижский свет делился на кварталы: *Сен-Жерменское* предместье, предместье *Сент-Оноре*, квартал *Шоссе-д'Антен*, квартал *Маре*, что позволяло определять по адресу особняка, к какой из светских «партий» принадлежит его обитатель. Кварталы отличались один от другого нравами, нарядами, манерой говорить, и различия эти были весьма значительны.

Подводя итог анализу лексико-семантического поля «высшее общество», отметим, что при изучении словарных дефиниций слов обозначенного поля был выявлен ряд опорных компонентов определений, такие как: *richesse*, *bonnes manières*, *éducation*, *dignités*, *pouvoir*. Многочисленны случаи, когда актуализируются второстепенные значения слова, т. е. то значение, которое в первой половине XIX века занимало далеко не первое место в семантической структуре слова, становится доминирующим.

# Стендаль и музыка

(описание как артефакт)

Не все любители творчества Стендаля (Пьера-Анри Бейля), автора «Красного и черного», «Пармской обители» и «Итальянских хроник» могут вообразить себе его как искусствоведа, как создателя определенных художественных вкусов, как популяризатора незнакомой музыки и живописи. Однако судьба этого писателя складывалась так, что знакомство с новыми видами искусства за границей, в Италии, продиктовало ему свои идеи и свои правила, формируя его литературные принципы. Сначала его взволновали живопись (незнакомые французам итальянские шедевры) и музыка (симфонии, опера), потом «письмо» письма (отточенные образцы эпистолярного жанра) и театр (живость и точность диалогов, творчество либреттистов). Наследник просветителей, поклонник романтизма, он живой участник истории и дипломат, а значит — политик. В своих романах он суше и аскетичнее ранних французских романтиков, но оптимистичнее тех, кого называют критическими реалистами, вроде Бальзака и Флобера. Читая любые итальянские заметки Стендаля («Рим, Неаполь, Флоренция», «Прогулки по Риму», «История живописи в Италии», «Письма об итальянской музыке», «Жизнь Гайдна, Моцарта, Метастазио», «Жизнь Россини») переполняешься его настроениями и абсолютно ему доверяешь, хотя со времени создания этих заметок прошло немало времени. Италия была источником вдохновения для всех европейских авторов, начиная с эпохи романтизма и продолжает оставаться таковой и по сей пору. Очевидно поэтому записки Стендаля об Италии и специфике ее всепокоряющего искусства в музыкальной композиции и живописи не утрачивают своего значения в наши дни.

В своих дневниках Стендаль не раз заявлял, что вкус к познанию Италии как страны величайших творцов, ему привила Жермена де Сталь, создавшая роман «Коринна или Италия»<sup>1</sup>, где простой

---

<sup>1</sup> Жермена де Сталь «Коринна, или Италия», 1807 г. Роман носит двойное название, тема любви развивается в нем параллельно теме Италии. Между двумя планами книги есть прочная связь. Чтобы задержать лорда Нельвиля в Италии Коринна знакомит его с памятниками искусств и старины Рима, потом Венеции и Неаполя, и это выстраивает композицию, поскольку книги. Красочные описания дворцов, храмов, картинных галерей, народных праздников, народных обычаев и нравов итальянского народа сопровождаются глубоким толкованием культуры Италии. Роман де Сталь способствовал формированию культа Италии среди французских романтиков. Почитатель

романтический сюжет *перенасыщается* наблюдениями искусствоведческого порядка. Многочисленные описания памятников архитектуры, живописи, музыки и поэзии заслоняют любовную историю. Она менее интересна, чем наблюдения писательницы, повествующей об искусстве и архитектуре. Кроме того, де Сталь противопоставляла «южную» литературу «северной». Литература Юга вдохновляется античными образами, подчиняющимися условным правилам, литература Севера (английская, немецкая, скандинавская) проникнута чувствительностью, меланхолией, порожденной ощущением неполноты и несовершенства жизни. Поэты Севера находят образы в своем воображении, поэты Юга многое заимствуют у древних. Эти размышления тоже нравились Стендалю, думавшему об Италии, как о стране запрограммированного счастья. Зеленые долины, яркое солнце, синее небо сами по себе способствуют постоянно хорошему настроению, не то, что дождь и холодные ветры туманного Альбиона. В эссе «О любви» он пишет о том, что в Италии люди влюбчивы, они следуют вдохновению данной минуты, а затем их чувство колеблется между ненавистью и страстью. Безмятежный досуг под ясным небом делает людей чуткими к восприятию красоты.

Совершенно в духе современной теории межкультурной коммуникации он отмечает в своих записках характерные черты итальянцев и противопоставляет их французам. Поведение итальянцев, пишет он, всегда отражает их душевное состояние. Они любят музыку, которая порой заставляет их грустить, но все же облегчает тоску. Французам музыка не приносит утешения, у них вообще все, что связано с чувством, воспринимается прохладно. Они огорчаются от тщеславия, а их скуку может рассеять только разговор, остроумная беседа, словесная

---

Де Сталь Альфонс Ламартин объездил по следам Коринны и Освальда все места, где они вместе путешествовали. Для многих романтиков 30-х годов Италия стала излюбленным фоном новелл, драм и романов (Мюссе, Гюго, Мерииме, Жорж Санд). Непосредственный отклик на «Коринну» есть и у русских писателей. Батюшков собирался перевести одну из импровизаций Коринны, о чем писал Гнедичу, сообщая ему планы будущих переводов. Стихотворение Тютчева *Mal'aria*, которое начинается словами:

Люблю сей божий гнев. Люблю сие, незримо  
Во всем разлитое, таинственное Зло —  
В цветах, в источнике, прозрачном, как стекло,  
И в радужных лучах, и в самом небе Рима!

А Пушкин писал так:

Я не люблю твоей Корины,  
Скучны любезности картины.  
В них только слезы да печаль  
И фразы госпожи де Сталь.

игра. Именно последняя для них источник всего наиболее важного. «У двадцати беззаботных итальянских оборванцев, т. е. *ладзарони*, распевających по вечерам на набережной Кьяйи, пожалуй, больше любви к музыке, чем у всей шикарной публики, которая собирается по воскресеньям в Консерватории на улице Бержер».<sup>1</sup> Рассуждая о музыке, Стендаль явно и скрыто подражает Де Сталь, которая в отдельные главы выделила свои наблюдения о народном празднике и итальянской музыке. Она отмечает, что музыка сильнее всех других искусств влияет на душу. Христиане, как и язычники, распространили власть музыки и на загробную жизнь. Даже Данте в «Чистилище» встречает одного из лучших певцов своего времени и просит его спеть одну из дивных арий. Кто не слышал итальянского пения, тот понятия не имеет о музыке, пишет она. Наслаждение, доставляемое музыкой, непродолжительно, но музыка умножает духовные силы. Музыка ласково снимает бремя с души у того, кто умеет глубоко и серьезно чувствовать. О действии музыки может отчасти дать представление взгляд влюбленного человека. Иногда слияние двух голосов в дуэте дает ощущение тоски и муки, душа трепещет в унисон звукам, «подобная хрупкому инструменту, готовому разбиться при полной гармонии». Сам итальянский язык музыкален настолько, что с легкостью передает все оттенки веселости, для чего достаточно только повысить или понизить голос, изменить окончание слова, чтобы усилить, переиначить, облагородить или принизить его смысл.

Коринна была любимым романом Терезы Гвиччиоли, итальянской подруги Байрона. Однажды, перелистывая экземпляр «Коринны», лежавший на столе в гостиной дома Гвиччиоли, Байрон написал на одной из страниц книги такие слова: «Я хорошо знал госпожу де Сталь, лучше, чем она знала Италию, но я никогда не думал, что буду мыслить ее мыслями в стране, которую она сделала рамками своего самого пленительного произведения»<sup>2</sup>.

Рассказывая об Италии и итальянцах, Стендаль часто очень близок к тексту «Коринны» госпожи де Сталь. Он тоже мыслит ее идеями. Живя в Италии, сначала как «солдат Наполеона», потом как дипломат в должности консула, Стендаль постоянно посещает оперу. Это было чертой времени, точнее времяпрепровождения человека его сословия, но для писателя это было еще и предпочтительное условие возвращения на следующий день к работе в утренние часы, иначе говоря, опера — прямой источник вдохновения. Из его записок о

<sup>1</sup> Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии // Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т. 1959. Т. 8. С. 49.

<sup>2</sup> The Letters and journals of Lord Byron with notices of his life by Thomas Moore. London, 1873. P. 407.

музыке, рассмотренных в хронологическом порядке, можно понять, как устанавливались и постепенно расширялись его музыкальные пристрастия. Не из немецких источников он узнает о Гайдне, чья жизнь ему любопытна. Его жизнеописание он читает у некоего Джузеппе Карпани, знававшего этого композитора и написавшего о нем тепло и красочно в «Письмах о жизни и произведениях знаменитого маэстро Йозефа Гайдна». Стендаль их переводит с итальянского со своими вкраплениями и комментариями и издает под именем Луи Александра Сезара Бомбе в 1814 году. Псевдоним, откровенно говоря, чуть комичный и несколько тяжеловесный, но литературные мистификации были в духе времени. Вспомним разнообразные «подделки» П. Мериме — «Театр Клары Гасуль», «Гюзла» и т. д.<sup>1</sup>

Обращаясь к тексту «Жизнеописания Гайдна», прежде всего, хотелось бы провести черту между тем, что явно написано итальянцем Карпани, и размышлениями, медитациями вслух, самого Стендаля, наблюдавшего своих далеких от музыки Гайдна современников. В книге это очевидно: Вот, например, когда он пишет: «Гайдна часто спрашивали при мне, какому из своих произведений он отдает предпочтение. На это обычно следовал ответ: “Семь слов Христа”». Или: «Я был как раз у него в этом новом доме, когда он получил лестное письмо, в котором Французский институт извещал композитора об избрании его иностранным членом-корреспондентом»<sup>2</sup>. Здесь, разумеется, речь идет о тексте Карпани. Композитор Гайдн умер в 1809 году, когда Стендалю было двадцать шесть лет. Но когда мы читаем, что «общество, которое обычно отнимает у художников, живущих в Париже, три четверти времени, занимало у Гайдна лишь такие минуты, когда невозможно было работать» или, что «работа для Гайдна была величайшим счастьем», то мы чувствуем, что речь идет, конечно же, о Стендале. Его руку и лексику не узнать невозможно. В своем жизнеописании Стендаль тщательно пересказывает по-французски множество исторических анекдотов-легенд из жизни Гайдна, о его путешествиях в Лондон и Вену, о его встречах с влиятельными титулованными, богатыми и знаменитыми людьми, не сразу, но проникавшимися чувством восхищения перед композитором. Гайдн не говорил на языке контрапункта, не мог объяснить, что и как он делает

---

<sup>1</sup> Проспер Мериме «Театр Клары Газуль», «Гюзла» создает как своего рода литературные мистификации, то есть как произведения написанные не от его имени, а якобы случайно или специально найденные. Именно это придает им интерес. На самом деле писатель умело разрабатывает прием, получивший у романтиков название «местный колорит». Он умело и достаточно правдиво его воссоздает.

<sup>2</sup> Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио // Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т. 1959. Т. 8. С. 68.

с точки зрения гармонии, он просто чувствовал, что пишет хорошо, интереснее многих современников и никак не комментировал «свой секрет». Гайдна упрекали за еретические модуляции, за слишком смелый ритм, но хвалили за темпераментность стиля. Допускаемые порой вольности, в конце концов, побеждали даже педантов. В музыке он был самоучкой и... гениальным слушателем чужих произведений. Чтобы создать свой собственный оригинальный стиль, он слушал все созданное до него, для чего пытался проникнуть в дома, где музыку исполняют, не гнушаясь в юные годы работы слуги. Теорию музыки он изучал по книгам, которые то там, то здесь удавалось достать. Путь обучения композитора был тернист. Еще до анализа конкретных произведений Гайдна, сделанных очевидно все-таки Карпани, мы узнаем в книге воображение Стендаля, всегда интересовавшегося условиями, при которых, например, гений создает свои шедевры: «Глюку, чтобы пробудить свою творческую фантазию и перенестись мысленно в Авлиду или в Спарту, было достаточно оказаться среди роскошного луга; там, сидя за фортепьяно под открытым небом, с двумя бутылками шампанского по бокам он писал обеих «Ифигений», «Орфея» и прочие произведения»<sup>1</sup>. Есть свидетельства и о других авторах в минуты творчества. Паизиелло<sup>2</sup> сочинял музыку, лежа в кровати, Сарти — в просторной мрачной комнате, освещенной погребальными свечами; Чимароза любил шум, часто выпивая и беседуя с друзьями. О Гайдне рассказывали, что он творил, «надев на палец перстень, присланный ему Фридрихом Великим». Сев за фортепьяно, он через мгновение был уже в «обители ангелов». В целом жизнь Гайдна была размеренной и заполненной трудом с редким досугом (охота или короткое путешествие). Этим Стендаль объясняет потрясающее количество написанных им произведений, которые можно разделить на три жанра: инструментальную музыку, церковную музыку и оперы.

Заводя разговор об инструментальной музыке, которую Стендаль не слишком любил, он не упускает возможности поведать о том, как одна его современница, например, представляет себе, что такое *квартет*. Слушая Гайдна, ей кажется, будто она присутствует при беседе четырех приятных людей. *Первая скрипка* походит на человека средних лет, наделенного большим умом и прекрасным даром речи, который все время поддерживает разговор, давая ему то или иное направление. Во *второй скрипке* она видела друга первого собеседника, причем такого, который старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля, крайне редко занимаясь собой, заботится

<sup>1</sup> Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии // Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т. 1959. Т. 8. С. 90.

<sup>2</sup> Паэзиелло Джованни (1740–1816), итальянский композитор, представитель неаполитанской оперной школы.

об общем ходе беседы. Вторая скрипка скорее склонна соглашаться с мнениями остальных ее участников, чем высказывать собственные мысли. *Виолончель* олицетворяет собой человека положительного, ученого, склонного к дидактическим замечаниям. Этот «голос» поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается *альта*, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе».<sup>1</sup> Это поразительное наблюдение относится к тому, что и во времена Стендаля называлось «описаниями музыки». Одним это удавалось, даже не музыкантам, другие к такому ощущению, слуховому касанию музыки, были совершенно глухи. Стендаль блестяще развернул образное сравнение про беседующих людей разного темперамента и продолжал описания звучащей музыки и ее исполнителей на других страницах. Оркестранты для него — люди, которые учатся правильно произносить слова какого-либо языка и отчетливо выделять долготу и краткость каждого слога. В музыке, к счастью, не бывает ни пояснительных слов, ни перерывов. Самый глубокий замысел — пассаж производит «мимолетное впечатление». Однако, чтобы привлечь наше внимание к музыкальным произведениям Гайдна и позволить их запомнить, Стендаль прибегает снова к очень образной их интерпретации.

В Германии в его эпоху вошло в обычай изображать в виде живых картин сюжеты знаменитых произведений живописи. Группа людей, нарядившись в голландские костюмы, например, изображала полотно Тенирса или Ван Остаде<sup>2</sup> и делала это абсолютно неподвижно и

---

<sup>1</sup> У Чимарозы Стендаль любит его знаменитую оперу-буфф в двух актах «Тайный брак», 1792. По его мнению, это музыкальный шедевр композитора. Оригинал пьесы написан знаменитым английским актером Гарриком, но его драма, как кажется французскому писателю, мрачна и тосклива. Итальянская же пьеса, наоборот — веселая комедия, ее музыка чрезвычайно удачна.

<sup>2</sup> Давид Тенирс — знаменитый фламандский живописец, один из так называемых «малых голландцев». Его художественная культура восходит к самому славному, что дала фламандская школа — дух былых достижений жил в той среде, где он родился. Его женой была внучка самого Питера Брейгеля. Прожив восемьдесят лет, достигнув славы и богатства Давид Тенирс создал великое множество картин (в одном Эрмитаже их около сорока), изображающие крестьянские свадьбы, деревенские праздники, караульни, бесчисленные искушения св. Антония с идущей от Босха чертовщиной, кабацкие сцены, фантастику, вроде обезьян, играющих в карты. Ван Остаде у современников имел большой успех. Во время своей голландской поездки Петр I с живым любопытством рассматривал его исполненные юмора сцены простонародной жизни. В трудах о голландской живописи часто указывается, что в ранних своих «драках» и прочих «Кабацких сценах» Он напоминает Питера Брейгеля. В последующие годы его живопись более напоминает Рембрандта. Мастер

необычайно удачно. Такого рода картины, по мнению французского писателя, и могли бы стать превосходным комментарием к некоторым симфониям Гайдна. В жизнеописании, осуществленном французским автором, разобраны великие и самые известные оратории Гайдна — религиозная и светская — «Сотворение мира» и «Четыре времени года». «Сотворение мира» начинается каким-то глухим и неясным шумом, необычным сочетанием различных музыкальных форм — трелей, *volate*, *mordento*<sup>1</sup>, синкоп и диссонансов. Все переплетается, отрадное и резкое на слух следуют друг за другом как будто бы случайно, но это производит величественное впечатление.

Музыку Стендаль постигает, по его собственному выражению, умозрительно. Его приводит в восхищение дарование художника, заставляющего нас в ярких красках увидеть написанное с помощью нот. Он уверен, что можно передать, и передает хаос музыкой, создавая соответствующее впечатление у тех, кто заранее в содержание музыки не посвящен. При этом французский писатель высказывает одну очень интересную и очень современную мысль, облекая ее в вопрос: возможна ли живопись, изображающая глубочайший ночной мрак, полное отсутствие света? «Можно ли было бы назвать картиной вставленное в рамку большое квадратное полотно даже самого безупречного черного цвета?»<sup>2</sup> Стендаль фактически задумался о том, что сто лет спустя стало остро дебатироваться — о крайней точке в искусстве, о «точке отсчета» в изобразительном ряду, о «ничто» в философском и художественном смысле. Этот вопрос совсем не так прост, как может показаться с первого взгляда.

В последующем за «хаосом» фугированном отрывке поют о ярости сатаны и его приспешников ангелы, сохранившие верность Господу. Здесь Мильтон обретает достойного соперника, отмечает Стендаль. Слушателей охватывает дрожь, но композитор сразу же переходит к «описанию» красот новорожденной земли, «передавая изумительную свежесть первозданной зелени». Это кущи райского сада, изображенные «довольно банальной мелодией».

Безмятежное существование Адама и Евы нарушает нагрянувшая буря, и все раскаты грома, града, пляшущего по листьям, огромные ревущие волны бушующего моря мы услышим в музыке Гайдна. С точки зрения Стендаля, «движение вод» не слишком ему удавалось. Зато Гайдн был бесподобен при рассказе о том, как земля постепенно

---

был очень плодovit, им создано около тысячи картин, сотни рисунков и акварелей, полсотни офортов, имевших большое распространение.

<sup>1</sup> *volate*, *mordento* — украшения, состоящие из быстрого следования основной ноты и ее нижней (или верхней) секунды.

<sup>2</sup> Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии // Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т. 1959. Т. 8. С. 120.



покрывается цветами, разнообразными растениями, ароматными травами. И снова ангелы в блестящей фуге возносят хвалу создателю. «Мелодическое повторение, лежащее в основе фуги удачно передает неодолимое стремление ангелов, движимых любовью и поющих хором славу божественному творцу»<sup>1</sup>. До «ангелов» был еще восход солнца, день и появление луны. Об этом Гайдн рассказал в «описательной музыкальной поэме» с незаметными переходами от одной картины к другой.

Во второй части «Сотворения мира» звуками изображается сотворение птиц. Мы видим то отважного орла, устремляющего свой полет к солнцу, то влюбленных голубков, то печального соловья. Прекрасное трио посвящено внушительному зрелищу гигантского кита, рассекающего волны своей массой тела, за ним следует речитатив, изображающий различных животных: благородного скакуна среди необозримых степей, проворного тигра, пробегающего по лесу, надменного льва, кротких мирно пасущихся овец. И, наконец, появляется «гордый человек, истый царь природы», а затем и Ева, «прелестное создание, само рождение которой воплощает чувство любви».

Оратория «Сотворение мира» по мотивам Мильтона<sup>2</sup>, которого Стендаль совсем неважно себе представляет, написана на немецкий текст. По мнению Стендаля, он совершенно не подходит для итальянской, в сущности, мелодии, однако признает, что, родившись в Германии, Гайдн хотел бы, прежде всего, понравиться своим соотечественникам. Третья часть «Сотворения мира» - самая короткая, в ней прекрасно передана лучшая часть сочинения Мильтона, рисующая восторги непорочной любви, нежные беседы юных супругов, взывающих к благому творцу. Для исполнения оратории нужно двадцать четыре певца и шестьдесят инструментов. В этом составе она исполнялась при жизни Стендаля во Франции, Италии, Англии, Голландии и России. До Гайдна полагали, что оратория была создана как жанр в 1530 году св. Филиппом Нери с целью пробудить религиозное чувство в несколько суетном Риме. Оратория достигла совершенства в произведениях Генделя, которому Гайдн пытается подражать. Сочинение, строго выдержанное в этом жанре, должно представлять

<sup>1</sup> Там же. С. 122.

<sup>2</sup> По мотивам поэмы Мильтона «Потерянный рай» англичанин Лидлей написал либретто оратории на ту же тему. Гайдн привез из Лондона этот текст, не собираясь им пользоваться, но его друг и меценат барон Ван Свиттен с целью вдохновить композитора не только перевел либретто на немецкий, но еще и добавил несколько хоров, арий и дуэтов для того, чтобы предоставить возможность композитору раскрыться во всем блеске. В своем тексте Стендаль повторяет ошибку Карпани о том, что еще при жизни Генделя Мильтон якобы написал свой текст для его оратории. Мильтон умер в 1674 году, за одиннадцать лет до рождения Генделя.

собой сочетание сурового и фугированного стиля духовной музыки с прозрачностью и выразительностью музыки оперной. У Гайдна оратория обрела человеческие черты, точнее черты человечности, земного существования, на котором настаивал один из меценатов композитора — барон Ван Свиттен. Он полагал, что музыка, хорошо умеющая передавать страсти, должна также и рождать в душах слушателей ощущения от многочисленных воссоздаваемых композитором земных «объектов».

В одной современной новелле «Слушать и слышать», 1993 ее автор Е. Сердюк<sup>1</sup> также пытается передать свое ощущение музыки Гайдна. Вчитываясь в программку, ее героиня отмечает оркестровое вступление «Хаос», потом... «Бури, Ветры, Молнии, Громы, Дожди»... «Как Гайдн мог написать мелодию на тему “Киты”»? «Вот она звучит сейчас, переходит от баса к хору, к благодарным духовым инструментам, веет в воздухе, опускается вниз, вглубь. Леля видит, как это происходит, но не слышит. Она осознает, что это красиво, что изумителен благородный Олень, что с достоинством перед глазами проходят Овцы, насекомые, Черви, Крокодил... Прошли речитативы архангелов, были сотворены Мужчина и Женщина... Леля по-прежнему ничего не слышала. Она заглянула в программку, когда была написана оратория — в 1798 году. Пропустим два десятка лет на завоевание популярности. Значит самый расцвет в эпоху ампира. Она мысленно одела всех, кто был на сцене в амбирные костюмы-старомодные фракы и газовые платья, высоко перепоясанные под грудью. Некоторым дала кашемировые шали. Солистку она решила не трогать — видимо то, что на ней надето, было наилучшим вариантом. Оценив результат, она добавила еще амбирную мебель. Стулья получили львиные головки на спинках и передние золоченые лапки, а также атласные сиденья в полоску и золотые накладки. Леля вздохнула и стерла картину, прислушиваясь к дуэтам. Голоса ей понравились, и понравилась улыбка, которой обменялись Адам и Ева перед началом дуэта (пока они были архангелами и сосредоточенно пели, не глядя друг на друга). В конце прозвучало всеобщее *amen* и появились цветы — желтая мимоза и розовые гвоздики. Их преподнесли солистке, которая явно этого заслуживала. Эти цветы вместе с лазурью ее одеяния имели отношение к звучанию слова *amen* и сложились в последний цветовой аккорд. С ним в глазах Леля вышла из зала»<sup>2</sup>.

Выше приведенный пассаж из современной новеллы может стать для нас камертоном для рассказа о восприятии музыки Гайдна Стен-

<sup>1</sup> Рассказ Елены Сердюк «Слушать и слышать» опубликован в сборнике ее рассказов «Житие перерожденного или джатаки о сэнсее». М., 1993.

<sup>2</sup> Сердюк Е. Житие перерожденного или джатаки о сэнсее. М., 1993. С. 3.

далем. Е. Сердюк передает впечатления современной слушательницы музыки Гайдна, не музыкантши, но вполне образованной и чувствительной, способной и слушать, и слышать. Труднейшее сочинение весьма отдаленной эпохи пробивается в ее сознание с помощью отвлеченно написанной картины, в которой она для себя «регулирует стилистику», видя хор и солистов как бы представляющих эпоху Империи. И хотя, думается, время, изображенное и прочувствованное Гайдном, иное, связанное с итогами буржуазных революций в Англии и Нидерландах — время католической реакции на убийства монархов и на посягательство на основы Вселенной, ее небольшое самотолкование «Сотворения мира» имеет право на существование, как оно имеет у Стендаля, одержимого громкостью и внушительностью звучания нарисованной Гайдном музыкальной картины.

Рассказ Е. Сердюк пытается счистить патину с малознакомого в России времени, и хотя автору не удается попасть в цель, в эпоху раннего Просвещения, она все же приближает нас или «фокализует» для нас, как ни странно, как раз время Стендаля, осмысливавшего «Сотворение мира» в годы Империи. О Гайдне Стендаль писал в 1812–1814 гг. Все мысленно розданные современной писательницей хористкам одежды и дизайн мебели помогают пересечь условные границы времен и «связать» первобытное, доисторическое с резко очерченным, прописанным в восемнадцатом веке. Незнакомые символы превращаются в знакомые. Не так ли звучит и монолог Нины Заречной о конце мира в чеховской «Чайке»? «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя видеть глазом, словом все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь... Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто... — потусторонним голосом пытается передать она музыку чеховской стилизации под символистов о «Конце света», «вся в белом».<sup>1</sup> Последняя оратория Гайдна «Четыре времени года» была сочинена два года спустя после «Сотворения мира». В этом произведении было меньше «чувства», но сама тема смены сезонов позволяла изобразить нечто жизнерадостное — веселый сбор винограда, земную любовь. Рассказывая об этой музыке, Стендаль предлагает нам мысленно прогуляться по галерее из четырех залов, где выставлен ряд картин, различных по жанру и колориту. Темами для четырех главных картин стали сначала — снег, северный ветер, мороз со всеми его ужасами; потом — для лета сильная гроза; для осени — охота; для зимы — сельская вечеринка.

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 158.

Размышляя на чередой «музыкальных картин», Стендаль, естественно, задумался, почему это композитор изобразил две зимы в одном году. Итальянец никогда бы не начал свое музыкальное произведение с зимних сцен, с зимней стужи в картине весны. Но суровые звуки подготавливают слушателей к наслаждению, которое их ждет впереди. Быть может, Гайдн понимал, что это его последнее большое произведение. При передаче темы «летнего зноя» композитор заимствует краски из аналогичных картин «Сотворения мира». Прекрасно переданы им подавленность, полнейшее изнеможение всего живущего, даже растений, поникших под сильным зноем летнего дня. Удар грома возвещает начало грозы, нарушая тишину. «Это полотно в духе Микеланджело», — пишет Стендаль. Но вот буря стихает, тучи рассеиваются, снова проглядывает солнце. Вслед за грозой наступает чудесный вечер, потом ночь, прерываемая стоном ночной птицы.

Картина осени — это сначала тема охоты на оленя, потом сбор винограда: подвыпившие крестьяне запевают песню, а сельская молодежь занята танцами. Песня гуляк чередуется с мотивом национального австрийского танца. Его нередко исполняют и в Венгрии тоже во время сбора винограда. По мнению Стендаля, Гайдн проявил такую точность в воспроизведении мотивов, что создал этим себе успех. Название оратории для этого произведения, не совсем точно. Текст ее, достаточно банальный, не сохранил никаких своих достоинств при переводе на другие языки, но музыка сохранилась, и ее исполняют в переложении для квинтетов и квартетов чаще, чем звучит «Сотворение мира».

Если посмотреть на жизнеописание Гайдна, как на произведение определенного жанра, оно покажется не только не стройным, но и просто возмутительно сумбурным, поскольку написано в эпистолярном жанре, как «Письма о прославленном композиторе Гайдне», обращенные к некому «Дорогому Луи», который разбирается в музыке и знает, что автор писем — друг композитора. Подача материалов о жизни Гайдна — весьма произвольная, хотя, наверное, мы узнаём многое из того, что было собрано о нём биографами к началу XIX века. Гайдн сам себе сочинил эпитафию: *Veni, scripsi, vixi* — Пришел, писал, жил. У Гайдна не было потомства, и его рукописи, проданные с аукциона, купил князь Эстергази, а старого попугая композитора, который пел и говорил на нескольких языках приобрел князь Лихтенштейн. Утверждали, что он был учеником своего хозяина. Это шутка, конечно. Настоящие его ученики это композиторы Керубини, Плейель, Нейкомм и Вейгль. На сегодняшний день — наверное, самый известный из них тот, чьим именем называется один из лучших залов Парижа, т. е. Плейель.<sup>1</sup> Память о великом человеке всегда бывает связана

<sup>1</sup> Иньяс-Жозеф Плейель (1757–1831) — инструментальный композитор, австриец по происхождению, во вторую половину жизни переселившийся в

с его часами. Неизвестно, кто купил часы композитора, подаренные ему адмиралом Нельсоном. Взяв в подарок одно из перьев, которыми пользовался Гайдн, адмирал просил принять от него в подарок часы, побывавшие с ним во многих сражениях. И, хотя Стендаль приводит многочисленные факты и детали, связанные с жизнью композитора, главное для него в «Письмах» все-таки разговоры вокруг музыки, он уходит от конкретного предмета разговора очень часто, далеко и надолго, чтобы потом вернуться, но предмет отвлечения не всегда бывает прочно связан с тем, что, казалось бы, должно в первую очередь волновать автора (французские правила хорошего тона, салон госпожи дю Деффан<sup>1</sup>, кафе де Фуа; неаполитанская школа музыки: Скарлатти, Порпора, Лео, Дуранте, Винчи, Перголезе, Сассона и др.; новые подробности из жизни Глюка, Сарти, Чимарозы, Саккини, Паизелло, Цингарелли). Рядом с жизнеописанием Гайдна в той же книге была опубликована Стендалем «Жизнь Моцарта», больше соответствовавшая жанру, поскольку была сосредоточена только на Моцарте. Но под заголовком «Жизнь Моцарта» есть указание, что это сочинение Шлихтегроля, переведенное с немецкого. На самом деле Стендаль для своей «Жизни Моцарта» использует биографии Моцарта, написанные Винклером и Крамером, присоединяя к ним весьма своеобразный этюд под названием «Письмо к Моцарту». «Жизнь Моцарта» — это тоже письмо, адресованное на этот раз из Венеции «дорогому другу». После пяти строк обращения мы читаем, что другу послан якобы перевод книги Шлихтегролля, написанный по всем правилам жизнеописаний: глава I — «О детстве Моцарта»; глава II — снова «Детство Моцарта» (продолжение); главы III, IV, V и т. д. следуют вообще без названий вплоть до «Письма о Моцарте».

Начнем с «Письма», очень краткого, но, безусловно принадлежащего Стендалю. Он говорит о том, что в Париже давно известны и любимы три его оперы «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и *Così fan tutte* («Так поступают все женщины»). Французскому писателю кажется, что те чисто театральные страсти, что выведены в пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро», Моцарт в своей опере превратил в слишком серьезные настоящие чувства. Например, страсть, обращенная к Сюзанне, о которой поет граф Альмавива, совсем не соответствует той просто обычной жажде обладания юной невестой слуги у Бомарше.

---

Париж, где сделался владельцем известной фортепьянной фабрики. Писал симфонии, квартеты, сонаты.

<sup>1</sup> Дю Деффан (16997–1780) — одна из наиболее известных представительниц салонно-литературной жизни XVIII века; в течение почти пятидесяти лет поддерживала дружбу с Вольтером. Кафе де Фуа — знаменитое во время Первой империи и Реставрации кафе в Пале-Рояле, просуществовавшее до 1863 года.

Ревность Фигаро в арии «Если захочет барин попрыгать...» весьма далека от легкомыслия французского Фигаро. Фигаро, изумляющий своей жизнерадостностью и самоуверенностью, лучше всего, с его точки зрения, удался бы такому композитору как Чимароза. Музыка Моцарта значительней и серьезней, чем требуется. На текст Бомарше он мог бы слушать также музыку изящного Фиорованти или Паизиелло. Либретто оперы «Так поступают все женщины» было написано для Чимарозы и совершенно не соответствовало, по мнению Стендаля, масштабам дарования Моцарта, который не умел шутить с любовью. Для него любовь всегда страсть, обозначающая величайшую радость или величайшее горе. Ария Паолино в «Тайном браке» Чимарозы не изображает горя того человека, чью любовницу у него на глазах похитил знатный вельможа, она лишь передает нежность и грусть. Слова арии просто подчеркивают эту нежность. Но Моцарта от провалов всегда спасало бесподобное знание гармонии, в частности, в финальном трио *Tutte fan così* (Все они поступают так). А вот «Волшебная флейта» — произведение, которое находится в полном созвучии с талантом Моцарта. Можно даже подумать, что текст и музыку этой оперы написал один и тот же человек, хотя известно, что либретто «Волшебной флейты» написал не профессионал, а венский импрессарио Эммануэль Шиканедер, умерший в 1812 году. Он был известным режиссером-постановщиком пышных феерий, но совершенно никаким, посредственным либреттистом. Высокое слияние текста и музыки случилось, как кажется Стендалю, лишь однажды в «Деревенском колдуне» Жан-Жака Руссо, одноактной пасторальной опере 1753 года. «Волшебная флейта» Моцарта, написанная и поставленная в Вене, пользовалась громадным успехом, она шла сто раз подряд при полном аншлаге, но в материальном отношении Моцарт ничего особенного не выиграл. Стендаль сравнивает Моцарта с Рафаэлем, оба могли охватить искусство во всей его полноте. Любопытно, что сравнение музыкантов с композиторами и даже специальная таблица «соответствий» были составлены неким Карпани<sup>1</sup>. Стендаль внес в нее кое-какие изменения. Карпани сравнивал Моцарта с Джулио Романо<sup>2</sup>, а Стендаль с Доменикино<sup>3</sup>; Карпани сравнивал Чимарозу с Веронезе, а Стендаль с Рафаэлем. Более полное к тому времени, когда он пишет жизнеописания композиторов, знакомство Стендаля с итальянской

<sup>1</sup> Карпани, Джузеппе (1752–1825) — придворный поэт, писавший о Гайдне и Россини.

<sup>2</sup> Джулио Романо (1492–1546) — итальянский живописец и архитектор, наиболее значительный из учеников Рафаэля, один из зачинателей и наиболее самобытных представителей искусства маньеризма.

<sup>3</sup> Доменикино (1581–1641) — итальянский художник болонской школы, наставник Пуссена и Лоррена, предшественник классицизма.

живописью подсказало ему описание картины Веронезе «Вечеря» в церкви Сан-Джорджо. «На переднем плане, со стороны внутренней выемки стола, имеющего форму подковы, где сидят приглашенные на брак в Кане Галилейской, Тициан играет на контрабасе, Паоло Веронезе и Тинторетто на скрипке, Бассано на флейте, а раб-турок на трубе»<sup>1</sup> (Стендаль 195).

Описание картины, представленное Стендалем, как всегда сделано удачно и подходит к определению его как *эксфразиса*, то есть это особого случая *описания* в системе классической риторики, восходящий к тексту «Илиады» Гомера, где мы впервые сталкиваемся с описаниями произведения искусства (канонический пример — щит Ахилла). В наши дни существует много разных определений описания, часто негативных. В художественных произведениях чаще приветствуется действие — «экшн», а описание подается как-то, что его тормозит. Еще Поль Валери в своих «Тетрадах» говорил о том, что описаний в классической литературе так много, что их можно продавать на килограммы. А Андре Бретон в «Первом манифесте сюрреализма» в те же времена (начало XX века) сравнивал описание с текстом на открытке, который хотят нам всучить, чтобы мы были согласны со всеми банальностями и общими местами. Анализируя структуру описания М. Риффатер полагает, что она похожа на определение из словаря, на те слова, которые окружают узловое понятие, надо лишь его разглядеть. Структура внешнее свойство чего-то, скрытое внешней формой предмета. В нашем последнем случае это картина Веронезе, а чуть выше было очень удачное описание квартета, не говоря о картинах природы в «Сотворении мира». Модель описания, согласно Ролану Барту в «Удовольствии от текста», это не дискурс субъекта, не речь оратора; описание ничего специально «не украшает», это *лексикографический артефакт*.<sup>2</sup> Иначе говоря, это отрезок текста, *сотворенный из слов*. Его функция в тексте может быть и объяснительной (инструменты изображенные на картине), и документальной (композиторы в минуту творчества), и иллюстративной (образные комментарии «Сотворения мира», и орнаментальной (напоминание о картинах Тенирса и Ван Остаде). Во всяком случае, в тексте Стендаля его описания весьма отличаются от событийного пласта наррации и тяготеют к иллюстрации, часто выраженной в форме *эксфразиса*. В некоторых случаях *эксфразис* вырастает до символа, но не у Стендаля. В его «Письмах» описание чаще всего предстает перед нами как

<sup>1</sup> Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазио // Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т. 1959. Т. 8. С. 58.

<sup>2</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 462–518.

образ другой реальности, то есть музыки, не имеющей визуальных характеристик. Она должна быть и *возвышенной*, и *величественной*, должна поражать нас тщательностью своей отделки. Создать — значит сотворить заново, расковать воображение, и это Стендалю удается с помощью *описаний*. Джон Рескин и Лесли Стефен писали, что изучение природы и романтизм родились «из одного и того же желания — выйти на свежий воздух, погрузиться в естественную природу». Для Стендаля Италия, ее искусства (музыка и живопись) суть естественное и натуральное. Искусство зависит от зрителя, а в Италии такой зритель есть. В «Письмах о Метастазии» французский писатель отмечает реакцию итальянцев на только что прослушанное произведение. Она совершенно непосредственна, в то время как у французов всегда есть какой-то «холодок». Только прослушав новое произведение четыре-пять раз, они, узнав к тому же, с их точки зрения, что-то положительное о композиторе, будут хлопать. Стендаль также обращает внимание и на то, что существуют физические предпосылки музыкального наслаждения: размер зала, удобное положение тела, чистый воздух, полусвет, необходимый для воздействия музыки. Он рассказывает и о театре Сан-Карло в Неаполе, и о театре Ла Скала в Милане и даже готов указать на превосходное место в Париже, где можно построить зрительный зал наподобие того, что он видел в Москве: «Идеальный зрительный зал должен быть изолирован так, как зал театра Фавар, и окружен с четырех сторон крытыми колоннадами, такими же как на улице Кастильоне; таким был, если не ошибаюсь, Московский театр, который мы видели лишь в течение суток. В силу такого расположения, удобного и простого, около театра может стоять одновременно около сотни карет»<sup>1</sup>.

Отталкиваясь от рационалистов, устаревшего классицизма, Стендаль видит мир как сенсуалист. Его интересует чувственное восприятие, наблюдения над собственными знаниями (музыки, живописи, литературы). Наши ощущения зависят от опыта; эмоции — мостик между физическим состоянием и психологическими оценками. Предметы рассматриваются Стендалем так же, как Жерменой де Сталь по тем эмоциям, которые они вызывают. Кому-то может показаться странным, что с именами Гайдна, Моцарта, рядом через запятую появляется имя Метастазии (1698–1782), итальянского поэта и писателя. Настоящее имя этого итальянца Трапасси. С десяти лет он

---

<sup>1</sup> Рассказывая о московском театре только в сноске на с. 616 выше приводимого издания, Стендаль выносит упоминание о нем в краткое содержание главы XLIV. (У книги были редакторы!) Он работает над своими жизнеописаниями в 1812–1814 гг., так что воспоминания о Москве у него достаточно свежи. Интересно отметить его театральные впечатления также и в Кёнигсберге, где, по замечанию Стендаля, «русские французам дали отдохнуть».



был известным импровизатором. О том, что это за занятие, мы знаем, в частности, из романа «Коринна или Италия», 1807, Жермены де Сталь»: ...Импровизировать для меня то же самое, что вести оживленный разговор. Я не стесняю себя одною только темою: меня воодушевляют внимание, с которым меня слушают, и большей частью моего дарования, особенно в этом жанре, я обязана своим друзьям. Иной раз меня вдохновляет беседа, в которой затрагиваются возвышенные и важные вопросы, касающиеся нравственного мира человека, его судьбы, цели жизни, его долга, его привязанностей; порою страстный интерес, внушаемый мне подобным разговором придает мне силы и помогает мне открыть в природе и собственном моем сердце столь смелые истины и находить столь живые выражения, какие никогда бы не породило одинокое размышление... Порою я беру свою лиру и стараюсь передать в отдельных аккордах или в простых народных мелодиях мысли и чувства, которые я не сумела облечь в слова. Наконец, я ощущаю себя поэтом не только, когда счастливый набор рифм и благозвучных слов или же удачное сочетание образов поражают моих слушателей... Когда я бываю поэтом, когда я восхищаюсь, когда презираю, когда ненавижу, но все это не во имя моего личного блага, а во имя достоинства рода человеческого и во славу мироздания». <sup>1</sup> По мнению Де Сталь, дар импровизации, блестящее ораторское красноречие, умение вести беседу у жителей народов Юга встречается чаще, чем у жителей народов Севера. Им легче сочинять экспромтом стихи, чем говорить хорошей прозой, как иным северянам. Стихотворная речь, резко отличаясь от прозаической мгновенно поглощает внимание аудитории, а у итальянского языка есть к тому же «могучая вибрация его звонких слогов». В Италии легче, чем в какой-либо другой стране увлечь слушателей красотой слов, даже если они не блещут ни глубиной мысли, ни новизной образов. Импровизировать, говорить стихами, нельзя не испытывая душевного жара. Импровизация невозможна в обществе, где ценят насмешку, например, во Франции. Чтобы поэт мог отважиться на такое опасное дело, как выступление с импровизацией, нужна атмосфера добродушия Юга или тех стран, где люди любят просто веселиться без иронических замечаний и критики. Не благодаря ли свойствам все того же итальянского языка именно в Италии так высоко развился речитатив.

Один богатый римский адвокат услышал чтение стихов десятилетнего мальчика и усыновил его. Начал он с того, что из любви к грече-

---

<sup>1</sup> *Жермена де Сталь*. Коринна, или Италия. М., 1963. С. 44. Сложный образ импровизатора в «Египетских ночах» Пушкина навеян «Коринной» Де Сталь и тем жалким фиглярком, который, представ перед Освальдом в конце романа, произвел на него впечатление карикатуры на гениальную импровизаторшу. В романе она интересно рассуждает об этом в главе третьей.

скому языку изменил его фамилию на *Метастазіо*. Когда ему было двадцать шесть лет в Неаполе исполнили первую оперу на его текст. В 1729 году его пригласили в Вену на должность поэта-либреттиста императорской оперы. Из Вены он уже больше никогда не выезжал, там и дожил до самых преклонных лет. На протяжении его долгой жизни ему удалось познакомиться со всеми великими музыкантами, которые пленяли мир своим мастерством. Были и другие издержки. В течение пятидесяти лет не было случая, чтобы венский двор, торжественно отмечая чей-нибудь день рождения, не заказал бы *Метастазіо* кантаты. Даже в таком трудном жанре *Метастазіо* был великолепен, скудость темы рождала обилие мысли. Но главный труд *Метастазіо* — это его либретто. Создавая их, он придерживался следующих несложных правил. В каждой драме должно быть шесть героев, обязательно влюбленных, чтобы композитор мог воспользоваться контрастами. Первое сопрано, примадонна и тенор — три главных лица в опере должны спеть по пяти арий: страстную; блестящую арию; арию, выдержанную в ровных тонах; арию, характерную и арию жизнерадостную... Надо было так продумывать сцены, чтобы каждая заканчивалась арией. В первом и втором акте должны звучать арии более значительные по сравнению с теми, которые поются в остальных сценах и т. д. Нарушение этих правил было бы и нарушением музыки. Либреттист должен был думать и о том, как поступить декоратору, где он может себя проявить. Иными словами, либреттист в ту эпоху даже больше, чем сегодня режиссер, либреттист — душа спектакля. Как показало время, и опыт эти правила до сих пор живут, и при смене последовательностей появления и количества певцов на сцене какие-то моменты (количество и характеристики арий) остаются без изменений. Того требует сам стиль оперы и сегодня может добавить — мюзикла.

Стендаль совершенно искренне восхищается поэтическим дарованием *Метастазіо* и пишет по этому поводу, что у Данте был от природы глубокий ум, у Петрарки — изящество, у Боярдо и Ариосто — глубокое воображение, у Тассо — необычайное благородство мысли, но ни одному из этих поэтов не удалось в своей профессии дойти до такого совершенства, которое характеризует творчество *Метастазіо*. Гайдн, Моцарт, *Метастазіо* были для 1812–1814 гг. именами весьма значительными, но Стендаль, ведя разговор о них, делал это все время на фоне итальянской музыки, которую, как представляется по книге, он неплохо знал. Скарлатти, Порпора, Дуранте, Перголезе, Паизиэлло не сходят с его уст. О чем он бы ни рассказывал, он тут же обращается к тому, что слышал, что успел где-то прослушать и не один раз. В «Письма о *Метастазіо*» он вставляет одно письмо, посвященное современному состоянию музыки в Италии. В нем речь идет в основном об известных ему певцах и их умении петь, а также об итальянской

публике, которая умеет «реагировать». Спектакль со средними или даже посредственными певцами в небольшом итальянском театре, где сидит публика, любящая оперу, проходит лучше, чем представление с высоко оплачиваемой певицей в парижском зале. Очень большую роль играет атмосфера, взаимное стремление артистов и публики к сотворению оперного действия. С Россини Стендаль встречался лично в 1819–1821 гг. и слушал его первые оперы в Италии. С 1822 года Россини — уже известная личность во Франции. Стендаль напечатал в Париже статью о Россини в журнале, выходившем на английском языке *Paris Monthly Review* (1822, январь). На следующий год он напишет большую книгу о композиторе, которая по аналогии с предыдущим его сочинением на музыкальные темы будет называться «Жизнь Россини», 1824. Но в ней писатель звучит уже не только как биограф композитора, ему удается поднять солидный пласт времени, в которое живет Россини, показать «срез» музыки, на фоне которой он вступает в искусство, рассказать о композиторах, либреттистах, поэтах, певцах, импресарио, которые оживляли музыкальную жизнь. Немаловажное его наблюдение — это сравнение европейских музыкальных театров, итальянской и французской публики, внимания к опере сильных мира сего.

Отец Россини был третьеразрядным валторнистом из числа тех бродячих музыкантов, которые посещают ярмарки и разнообразные празднества, чтобы обеспечить себе пропитание. Мать композитора, кроме того, что была очень хороша собой, пела в бродячих труппах партии *seconda donna* (второй певицы). Родители кочевали из города в город вместе с маленьким сыном, который музыкой, в основном, пением начал заниматься только в возрасте двенадцати лет. Через два года он уже начал петь пассажи любой трудности, но он легко аккомпанировал и быстро овладел правилами контрапункта. При той красивой фигуре, которая была у него он мог бы стать хорошим тенором, но он стал капельмейстером и начал сочинять музыку: симфонии, кантататы. Первая его кантата имела очень выразительное название «Жалоба гармонии». Затем он начинает музыку для спектаклей, а это уже маленькие оперы, и, по мнению критиков, в «Счастливом обмане», написанном для Венецианского карнавала в 1813 уже блещет его будущий гений. Опытный глаз узнает в этой одноактной опере варианты пятнадцати или двадцати номеров, которые составили потом славу Россини.

Блестящий импровизатор и выдумщик, Россини в следующей за «Счастливым обманом» опере «Шелковая лестница», будучи полномочным хозяином оркестра, заставил музыкантов в *allegro* увертюры прерывать игру, слегка ударяя смычком по жестяной стенке

фонаря, освещавшего пюпитр. Это публике не понравилось, но зато она прекрасно приняла его «Танкреда»<sup>1</sup>, на представлении которого присутствовал сам Наполеон. Любители оперы, а это почти все жители города, говорили друг другу при встрече: «Наш Чимароза воскрес!»

Чимароза, которого обожали в Венеции, где большая часть любителей музыки знала его лично, умер в 1801 году, но публика почувствовала, что *священный огонь настоящего искусства* звучит теперь в произведениях Россини, он угадал веяния своего века, хотя у него нет той силы, что есть у Гайдна, «ни микеланджеловской порывистости, которой полон Бетховен». У Россини другие гармонии, он другой мелодист, совсем иначе он пользуется речитативами, настолько длинными и частыми у его предшественников, насколько коротки арии и музыкальные в полную силу эпизоды. У «Танкреда» (1813) был, наверное, и политический подтекст, раз его представление с восторгом принял Наполеон, поклонник замечательного голоса госпожи Паста, одинаково красиво исполнявшей *партии сопрано и контральто*. По ходу действия мы видим высадку рыцаря и его свиты на пустынный берег, которая воспринимается как нечто возвышенное. В роли Танкреда выступала Паста<sup>2</sup>, которая пела:

*O, patria, ingrata patria!* (О, родина, как ты неблагодарна!)

В момент прибытия (возвращения) Танкреда оркестр достигал самых вершин *драматической гармонии*. Поющий рыцарь всего лишь одним словом выражает то, что творится у него на сердце. Он должен молчать, но в то время как он хранит молчание, трубы своими вздохами изображают другую сторону его души, и, может быть, такие чувства в которых он не может признаться даже самому себе и которые он не может высказать вслух. Стендаль отмечает, что прежде свою «сентиментальную» информацию должен был передать певец, а теперь у Россини это делает оркестр или отдельный инструмент. Арию и речитатив Танкреда сопровождает флейта; у этого инструмента есть особое свойство передавать радость, смешанную с грустью, то есть «именно то чувство, которое испытывает Танкред, вступающей на землю неблагодарной родины». Как тут не испытать серьёзных и сложных эмоций самому Наполеону 1813 года. Один ученый музыкант долго рассказывал Стендалю о необыкновенном голосе г-жи Паста с точки зрения науки вокала, но он, веря ему, готов говорить об этом голосе только как художник, а не как анатом. Он называет голос певицы *идеально прекрасным*: «душа наша сливается в одно с вечерними

<sup>1</sup> Танкред — участник первого крестового похода (1096–1099), князь Антиохии, воспетый Торквато Тассо в «Освобожденном Иерусалиме».

<sup>2</sup> Паста Джудита (1797–1865) — итальянская певица (сопрано) пела на оперной и на концертной сценах.

сумерками, с тихой печалью». В тембре (*metallo*) ее голоса не столько отмечаешь его гибкость или широкий диапазон, сколько «истину, которая льётся из сердца».<sup>1</sup> Когда певица прибегает к каким-то новым приёмам пения по залу пробегает трепет. Одна и та же нота при двух различных состояниях души «не является одним и тем же звуком. «У нее звучат различные оттенки: то нежная ирония, то интонации отваги, то чувство, с которым хотят успокоить, то неприятное изумление и досада, то улыбка примирения»<sup>2</sup>. Головной голос» г-жи Паста не сопрано, и не контральто, а некоторое противоположение грудному голосу, быстрое, чистое и восхитительно мягкое. И все эти трогательные краски и мощные голосовые средства нужны певице, чтобы достичь экспрессии, необходимой для драматического действия. Она обладает способностью придавать совершенно новую музыкальную окраску ролям, на первый взгляд, абсолютно бледным.

Россини, у которого мать и жена, солистка неаполитанской оперы Кольбран, были певицами, много размышлял о звуке и звучании, писал выигрышные фиоритуры для жены там, где они были не нужны, но чаще проявлял повышенную строгость в отношении голосов, исполняющих его музыку. Иногда его арии целиком сотканы из украшений, которые хорошо исполняет тот или иной певец. Случались в истории голоса, которые затмевали мелодию. Человеческий голос выше любого музыкального инструмента, тайна его обаяния в умении передать оттенки чувства, связанные со словом, которое певец «пропевает». В Италии, замечает Стендаль, любой певец, хорошо исполняющий хотя бы одну арию, может сделать себе карьеру. Но публика знает цену своим кумирам, и аплодисменты прозвучат там, где они должны прозвучать.

Оркестровая партия поддерживает певцов в операх Россини точно так же, как, по мнению Стендаля, Вальтер Скотт своим описанием подготавливает и поддерживает диалог героев: Прочтите, например, на первой странице «Айвенго» изумительное описание заходящего солнца: его затухающие, почти горизонтальные лучи пробиваются на лесную прогалину и освещают там странные одеяния шута Вамбы и свинопаса Герта. Гениальный шотландец не успевает закончить описание освещенного последними лучами леса и всех необычных одежд этих людей, разумеется, не очень высокого звания, хотя он, вопреки приличию, представляет их нам раньше, остальных, как мы уже словно предчувствуем все, что эти люди скажут друг другу. Когда они начинают, наконец, говорить, каждое их слово приобретает

<sup>1</sup> Стендаль. Жизнь Россини. Собрание сочинений. Т. 8. М., 1959. С. 415.

<sup>2</sup> Там же. С. 425.

огромный вес. *Попробуйте пропустить описание и начать прямо с диалога: впечатление не будет таким сильным.*<sup>1</sup>

Для гениального композитора, считает Стендаль, оркестр то же самое, что такое описание Вальтера Скотта. Романтик из Шотландии был учителем всех романтиков в Европе. Его творчество высоко оценил Виктор Гюго, чьи исторические романы невозможны по художественной структуре, подходам и описаниям без отработанной манеры Вальтера Скотта. Вальтер Скотт то и дело прерывает диалог и подкрепляет его *описанием*; иногда это раздражает, но чаще доставляет удовольствие, поскольку, таким образом, великий шотландец избавляется и от религиозной и от рационалистической риторики и отваживается на диалоги, полные жизненной правды. Россини не создает описания в соответствии со всеми правилами грамматики и строем речи. Краски его ярки, освещение на редкость живописно. Нельзя стать писателем-классицистом с правилами или без оных, начиная читать Буало. Сторонники правильного пения — заклятые враги рулад и фиоритур, специальных украшений оперного произведения, но без них произведение нового музыкального стиля не состоялось бы. Итальянские и немецкие газеты писали, что самая поразительная черта музыки Россини — это его молодость и его смелость. Если до Россини Паэзиелло и Чимароза употребляли длинные повторяющиеся фразы, которые захватывали внимание, но быстро забывались, автор «Танкреда» остерегается прибегать к общим местам в мелодии и гармонии. Даже и сегодня никто не станет спорить, что он яркий мелодист. Когда был написан и поставлен в Риме «Севильский цирюльник», высокомерная публика заставила в начале второго акта заставить опустить занавес, но на следующий день оперу превознесли до небес, и она начала победное шествие по европейским сценам. Что не понравилось римлянам в начале? Они слишком хорошо знали оперу Паэзиелло (Стендаль 1959:) на тот же сюжет, в которой было много речитативов и редкие музыкальные номера. Россини все поставил с ног на голову. У него было много инструментальной музыки, яркая динамичная увертюра и многим показалось, он изменил характер героев произведения. Трогательная Розина из наивной девушки превратилась в страшное создание. Где ее стыдливость? У неё «сто разных хитростей и непременно, она все поставит на своём!» Граф Альмавива — французский влюбленный образца 1770 года, где его «графство»? Фигаро — плут с повадками молодой кошки. Доктор Бартоло неуместно длинен и тяжеловесно тщеславен и т. д. И, хотя увертюра к «Цирюльнику» в целом понравилась: в ней услышали

<sup>1</sup> *Скотт В.* Собрание сочинений в 20 т. Под общей редакцией Р. М. Б. Г. Реинова, Р. М. Самарина, Б. Б. Томашевского. М., Л. Т. 19. С. 22.

ворчание ревнивого и влюбленного старика-опекуна и вздохи его воспитанницы, но музыку сочли легкой, т. е. забавной, веселой, бессодержательной.

Рассказав в «Жизни Россини» о «Севильском цирюльнике» с точки зрения реакции публики, а также своего отношения к дуэтам, ариям, многоголосому пению, Стендаль думал, что он разобрал музыкальное произведение. Однако один его знакомый любитель музыки, которому он дал рукопись, сказал: «И вы это выдаете за разбор «Цирюльника». Это же взбитые сливки. Я ничего не могу понять в этих отточенных фразах. Давайте откроем партитуру, я буду вам играть главные партии, сделайте теперь разбор, сжатый и основательный»<sup>1</sup>. (Стендаль 1959:410) Однако Стендаль не отступил от своих позиций романтического описания. Он вновь и вновь говорит о темпераментах, северном и южном, вновь вспоминает о реакции парижской публики на этот музыкальный шедевр, который во французской столице сумели сразу высоко оценить, вновь рассказывает о певцах-исполнителях главных партий и их отношении к роли. Ария клеветы представляется ему почему-то заимствованием у Моцарта, причем сделана она человеком живого ума и к тому же прекрасным композитором. Заслуга Россини была в том, что он, не оглядываясь на своих предшественников, решил быть самим собой и более никем. Свою позицию композитор как бы защищает в знаменитой арии Фигаро (*un barbiere di qualita...*), который то *здесь*, то *там* и ему надо быть разным (*нараспев*):

*Colla donnetta...* (С девушкой...) *Col cavaliere...* (С кавалером...)

«Слуга двух господ» — это не позиция Россини, заявившего о себе в музыке хладнокровно и равнодушно, не теряя чувства меры при изображении страстей. В любовных сценах у Россини нет драматической правдивости, и она не нужна, полагает Стендаль. И новизна, и острота романов Вальтера Скотта заключалась в том, что они успешно существуют без любовных сцен! Тайную встречу графа Альмавивы и Розины, не подозревающей об истинных чувствах графа, Стендаль сравнивает с подобной же сценой из «Квентина Дорварда».

Бальзак писал о том, что романы Вальтера Скотта объединяют одновременно драму, диалог, портрет, пейзаж, *описание*. Здесь и чудесное, и реальное, и элементы эпопеи, и самая простонародная, и низменная речь. Ему вторил Гюго, полагавший что «Уэверлеевы романы» — особый синтетический род литературы, сохраняющей «очевидную связь со всеми музами». Во всяком случае, у них есть совершенно очевидное особое романтическое воодушевление, энтузиазм, заимствованный у поэзии. Единодушно и критики, и современники

<sup>1</sup> Стендаль. Жизнь Россини. Собрание сочинений. Т. 8. М., 1959. С. 410.

отмечают его способность, великое умение создавать «местный колорит». Если эту последнюю характеристику толковать расширительно, то она даст нам представление о технике описания Вальтера Скотта, специально подчеркнутой Стендалем. Отражение деталей — это «усиление существования», вторая жизнь или иллюзия «оживления», реанимации. Описание — это художественное удвоение, вбирающее в себя чувствительность художника, его видение объекта. Современный слушатель «Севильского цирюльника» переносится, читая Стендаля, в многослойное бытийное пространство, где знакомые герои выглядели иначе, исполняя те же арии, и музыка звучала по-другому, она не была столь стремительна. В ней было больше лени, больше ритмов эпохи — движения неповоротливых карет, развертывания церковных процессий, неторопливых прогулок по улицам не перегруженных населением городов. Автор вводит нас в свою систему культурных ценностей, и мы не можем к ней не прислушиваться, мы наблюдаем ее художественные знаки, читая их в меру своих возможностей, временных и пространственных представлений. Описание неподвижно и потому особенно втянуто в семиотику динамики. Тот срез состояния памятников архитектуры, искусства, оперных представлений как одномоментные фотографии, живущие только в настоящем времени. Книжки Стендаля об Италии многие предпочитают специальным путеводителям, ибо в его текстах произведения искусства оживают. Они живы и в реальном времени повествования, но также при сопоставлении с современным их состоянием. Описания, сделанные Стендалем, это как избавление памятников от немоты. Жизнь писателя складывалась так, что ему приходилось часто переезжать с места на место, менять климат, общество, привычки. Вереница европейских городов, северных и южных, проходит перед его взором, оставляя в памяти воспоминания — «зарубки»: собор, полотно, фреска, мелодия, прекрасная дама и т. д. «Аромат вещей, неуловимое дыхание их сущности, их эфирные и духовные излучения раскрывают этому гениальному дегустатору их смысл и тайну, по ничтожному движению он узнает чувство, по анекдоту — историю, по афоризму — человека. Ему достаточно мимолетного еле осязаемого устами «rassourci», слабого намека, чтобы молниеносным взглядом попасть в цель: он знает, что именно эти разрозненные «les petits faits vrais» имеют в психологии решающее значение»<sup>1</sup>, — записывает Стефан Цвейг (Цвейг 1963:329), набрасывая свой портрет Стендаля. Безусловно, для Стендаля основное в искусстве — чувство, глубокое переживание. Именно чувство, а не нормы и правила, должны определять прекрасное. Человек всегда переживает зримое, слышимое, осязаемое,

<sup>1</sup> Цвейг С. Стендаль // Собр. соч. в 7 т. М., 1963. Т. 6. С. 329.



но одновременно он еще и думает, поэтому чувства — это не только эмоции, это обязательно мысль. «Каждый художник должен смотреть на природу по-своему. Что может быть нелепее взгляда на природу бзаимствованного у другого человекаби притом иной раз у человека с совершенно противоположным характером» — начинает он главу о «Художнике» в «Истории живописи в Италии». Ему важно в данном случае подчеркнуть самостоятельность суждения, уникальность мнения, оценки, взгляда, живописной манеры. При этом итальянцев Стендаль предпочитает людям прочих национальностей за непосредственность выражения чувства, за постоянное горение, эмоциональность, за умение живо реагировать на художественное произведение. Итальянскую чувствительность писатель утверждает в духе романтической эстетики, предполагающей примат чувства. Опираясь на постулаты дорогих ему просветителей, материалистов-сенсуалистов Кондильяка и Гельвеция, он считает ощущения первоосновой психики и мышления. Ощущения сопровождаются чувством удовольствия или страдания. Они побуждают нашу волю к действию, на их основе мы строим ценностные и эстетические системы. Если Стендаль пишет, то делает это во имя радости самопознания. Его не увлекают хаос и сумрачные страсти. В живописи он любит Рафаэля и Гвидо Рени, в музыке Моцарта и Чимарозу в аполлинически соразмерных отчетливых очертаниях. Пытаясь познать человека в его внутренних измерениях, он стал «ваятелем» и «музыкантом», ему нужно было ухватить полет его души. Как постепенно он измеряет градус любви, распахнутое сердце, также постепенно он стремится к точности описания картин и звучания музыки.

## «Обращение» у Шарля Бодлера

Шарль Бодлер (1821–1876) — крупнейший французский поэт второй половины XIX века, чье творчество имело мировой резонанс. Бодлер наметил и ввел в обиход новую проблематику, которая волновала поэтические головы последующего века. Он дал темы, вариациями на которые во многих случаях оказывались стихи целых поэтических школ. В настоящей статье, правда речь идет не о новаторстве поэзии Бодлера, как это часто бывает, а о том, что придает его стихам несколько архаичную форму — об *обращении*, свойственном нормам романтической эстетики, поэтическим представлениям уходящей эпохи.

Обращение в принципе неотъемлемая часть коммуникации. Оно всегда выполняло несколько функций. Главная из них — вокативная, звательная — привлечение внимания к собеседнику. Явление *звательности* принадлежит к очень сильным коммуникативно-семантическим проявлениям «человека говорящего». Если язык возник из потребности называть явления окружающего мира, познавая его (когнитивная функция), и общаться с «другими», передавая свои знания и намерения (коммуникативная функция), то весьма логично предположить, что одним из первых речевых действий человека был призыв, зов «другого», привлечение его внимания для последующих речевых действий. Адресанту необходимо было побудить ролью адресата к чему-либо, сообщить ему что-либо.

Так, первичная коммуникативная функция очерчивала зону своих проявлений в коммуникативных (речевых) актах, из которых вырабатывались постепенно категории и формы языка. В семантической структуре обращений наличествуют следующие компоненты ситуации: адресат как объект привлечения внимания и адресант как субъект такого действия (1): мотив как необходимость привлечь внимание собеседника и связанная с этим цель — установление контакта в избранной тональности (2), а также «тема события» (3). Толковые словари разъясняют слово *обращение* через глагол *обратиться*, т. е. направить свои слова, просьбу и т. п. к кому-, чему-либо; адресоваться к кому-либо (с какими-либо словами, просьбой и т. п.).

Эмоциональные обращения могут быть не только позитивно, но и негативно окрашены, причем число таких обращений в любом языке довольно велико (*старый пень, idiot, bete*).

Будучи полифункциональным, обращение играет в речи важную роль. Первичной его функцией является привлечение внимания

собеседника, с которым говорящий желает вступить в контакт. Помимо этого обращение способно передавать и дополнительную информацию. Оно сигнализирует о социальном статусе собеседника, об относительном статусе партнеров по общению, свидетельствуют о формальном или неформальном характере общения. Обращение способно также выражать отношение говорящего к своему партнеру, его оценку адресата речи. Кроме того, с помощью обращения можно дать характеристику собеседнику, приписать ему некоторые свойства. Итак, существуют несколько групп обращений, специализирующихся на выполнении преимущественно той или иной функции. Четких границ между ними нет, и отнесение обращения к одной из них во многом зависит от *экстралингвистической* ситуации.

В поэзии обращение часто относится к некоему «третьему» лицу, в настоящий момент отсутствующему (Богу, герою, историческому персонажу). Оно может быть средством одобрения его действия или наоборот, порицания. Для того чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения.

В выборе темы играет роль и то, как эта тема будет встречена читателем. Под словом «читатель» понимается довольно неопределенный круг лиц, и часто писатель не знает отчетливо, кто именно его читает. Между тем расчет на читателя канонизирован в обращениях многих поэтов-классиков, в особенности относящихся к романтической эпохе: «Кто б ни был ты, о мой читатель, / друг, недруг...» (А. С. Пушкин); *Mes chers amis, quand je mourrai, / Plantez un saule au cimetiere...* — (А. Musset). При этом введение обращения, эмоционального, звательного и квалификативного возможно в любой части стихотворения: в самом начале, в середине, перед последней строфой и в конце.

При анализе обращений у Бодлера обратимся к статистике (ниже следует список стихотворений цикла «Цвета зла», в которых встречается обращение и номер строки на которой оно возникает).

Poeme №	Apostrophe	Ligne №
XXII	Beaute	2
XXIV	Toison, boucles, parfum, foret aromatique	1,2,8
XXV	Vase de tristesse, grande taciturne, bete implacable et cruelle	2,2,9
XXVI	Femme impure, machine aveugle et sourde, salutaire instrument, reine des peches, fangeuse grandeur, sublime ignominie	2,10,18,19
XXVII	Bizarre deite, le Faust de la savanne, demon sans pitie, Megere libertine	1,3,10,12
XXX	Mon ame, etoile de mes yeux, soleil de ma nature	1,10

Poeme №	Apostrophe	Ligne №
XXXIII	Ame cruelle et sourde, tigre adore, monster aux airs indolents	1,2
XXXV	Belle tenebreuse	1
XXXVI	Beau chat	2
XXXVII	Amazone inhumaine	14
XXXVIII	Mere des souvenirs, maitresse des maitresses, reine des adorees, poison	1,13,22
XXXIX	Lune de ma vie	2
XLII	Belle curieuse, ame ravie	7,9
XLIII	O mon ame	9
XLIV	Pauvre ame solitaire, mon coeur	1,2
XLV	Charmants Yeux	9
XLVI	Vertigineuse douceur, ma soeur	25
XLVII	Ange de gaitе	1
XLVIII	Riche et sonore instrument, Claire et joyeuse	9,10
XLIX	Chere Deese, ame resplendissante	8,14
LI	Aimable pestilence, ls vie, la mort de mon coeur	24,28
LV	O molle enchanteresse (x2), majesteuse enfant	1,40
LVI	Mon enfant, ma soeur	1
LVII	Belle sorciere (x2) dorable sorciere (x2)	9,21
LVIII	Ciel d'automne, beaute	1,11
LIX	Tendre coeur	5
LX	Madone, Ma maitresse	1

Проанализировав эту таблицу можно сделать следующие выводы, и, прежде всего, такой: обращение весьма часто встречаемая риторическая фигура на страницах сборника «Цветы зла». Речь идет, в основном, об эмоциональных обращениях (*mon ame, o mon ame, chere Deesse...*) к любимой женщине, которая, может быть, не читатель, но слушатель энергетически насыщенных стихов. В любом обращении всегда видна качественная оценка адресата (*Belle tenebreuse; Beau chat; Belle curieuse; Tendre coeur*). Что касается обозначения социальной иерархии, то поэт ее не подчеркивает. Лишь иногда он говорит грубо, унижая женщину (*Femme impure, machine aveugle et sourde*), чаще он ее возвышает в старинной средневековой манере (*Madone, Mere des souvenirs*) или ласкает, как ребенка (*mon enfant, ma soeur, ange de gaitе*). В отдельных случаях созданный в обращении женский образ впитывает в себя черты природы, характеристику погоды, климата (*foret aromatique, ciel d'automne, beaute, vase de tristesse, soleil de ma nature*). Немало среди обращений Бодлера сравнений женщины

с каким-либо животным (*bete implacable, cruelle, tigre adore, mouche aux aires indolents, beau chat*). Метафоричность свойственна каждому поэту, у Бодлера метафора отсылает нас к загадкам леса, моря, природы, мироздания. То же самое — отсылку к загадке — мы замечаем в обращении (*etoile de mes yeux; soleil de ma nature; Lune de ma vie*).

Когда поэт обращается к женщине Charmants уеух, мы мгновенно можем себе ее вообразить. Тогда же, как тогда, когда он говорит: Vertigineuse douceur или molle enchanberess всплывает не внешний образ женщины, а как бы ее суть, женское начало, отношение к возлюбленному, ее понятные неповторимые качества. Предшественник символистов Бодлер стремится музыкально охарактеризовать близкого человека, любимое существо, и он пишет: «Riche et sonore instrument, Claire et joyuese...»

Из всех обращений выделим, на наш взгляд, самые странные и, наверное, наиболее характерные для романтического ощущения: Bizarre deite; le Fauste de la savanne, demon sans pitie, Megere libertine; Amazone inhumaine; Aimable pestilence. Используемая поэтом лексика (deite, Tausbe, Megere) характеризует его начитанность и ученость. Фауст — достаточно новый и не вполне известный герой его времени, а Фауст в юбке еще более любопытный персонаж. Безжалостная амазонка и мегера либертинажа — очень современные характеристики женского сословия, сегодня таким в искусстве и литературе нет числа, но в эпоху Бодлера они только-только выходили из тени.

Внутри сборника «Цветы зла» можно заметить три цикла, посвященные трем женщинам — Жанна Дюваль (XX–XXXIX), Аполлонии Сабатье (XL–XLVIII), в салоне которой собирались художники и писателя и стихи, обращенные к артистке Мари Добрен. Наиболее мрачным, дионисийски эротичным, считается самый ранний цикл стихотворений, обращенных к Жанне (Черной Венере). Этот цикл просто изобилует обращениями не столько восхваляющими, сколько проклинающими возлюбленную. Любовь его здесь эгоистическая, и греховная страсть, совершенно не предполагает никакой духовной близости, никакой духовности: Я люблю тебя, как ночной небосвод... О печали сосуд, о загадка Немая!/И в атаку бросаюсь я, жаден и груб,/ Как ватага червей на бесчувственный труп./О, жестокая тварь! Красотою твоей/Я пленяюсь тем больше, чем ты холодней (Пер. В. Шора).

Не случайно тот, кто строил «модель обвинения», наносящего оскорбление обществу, сборника Бодлера «Цветы зла» инкриминировал автору реализм, отождествленный или ассоциируемый с беспутством.

Если цикл Жанны Дюваль — воплощение сплина поэта, то цикл мадам Сабатье — создание идеального образа женщины. Аполлония Сабатье (Аглае — Жозефина Саватье), дочь дворянина и белошвейки,

была содержанкой богатого бельгийца. Ее дом стал одним из лучших артистических домов Парижа. Бодлер посвящает ей стихи с момента размолвки с Жанной в 1852 г. Часто он посылал ей стихи анонимно, хотя Аполлония превосходно понимала, кто их автор. Долгое время она исполняла роль строгой вдохновительницы поэта, хотя у них случались мимолетные сближения: *Два брата неземных, два чудотворных глаза, Всегда передо мной Два факела живых!* / Из их повиненья Раб этих нежных слуг, теперь не выйдешь ты / ...или Вы, *ангел радости*, когда-нибудь страдали / Тоска, унынье, стыд терзали всему грудь / (Пер. А. Эфрона)

Доминантой цикла стала идея света, лучезарности, солнца, вечного сияния. Некоторые называют этот цикл литературным, несколько книжным, но поэт обессмертил ту, к которой так искренне обращался.

Третий цикл стихов-посвящений обращен к Мари Добрен (женщине с зелеными глазами). В этом цикле лестных обращений, больше чем в двух предыдущих. Мари Добрен — простая актриса, с которой поэт виделся редко, в первую очередь потому, что ей приходилось много странствовать, уезжать на гастроли, возвращаться и снова уезжать. Бодлер пытался устроить ее в парижский театр Одеон и даже обратился для этого к Жорж Санд, женщине не вызывавшей у него никакой симпатии.

Стихотворение «*Отрава*» с его сравнением вина, опиума и любви в значительной степени относится к философской лирике, и образ Мари в нем весьма литературен, книжен. Зеленые глаза в представлении романтиков ассоциировались с таинственной, неотразимой привлекательностью женщины. Строфа о зеленых глазах Мари сходна со строфой о романтизме Делакура в «*Маяках*»; зеленые глаза, а также есть и у котлов-сфинксов и *Кошках* Бодлера.: Спи, *Маргарита*, спи, уж осень наступила. Спи, *маргаритки цвет*, прохладней и белей... Ты, так же, как и я, — (Пер. А. Эфрона)

Таким образом, можно сделать вывод, что обращение у Бодлера имеет всегда вокативную функцию.

Поэт чаще всего обращается к объекту своих чувств (это было продемонстрировано на примере обращений к трем женщинам — героиням известных циклов сборника «*Цветы зла*»). Однако в самом сборнике есть и другие объекты для обращения. Они также метафоричны, также предполагают читателя, некое третье лицо, например:

*L'Homme libre, toujours tu cherira la mer...* В этой строчке, где адресатом становится «свободный человек» или «человеческая свобода», мы чувствуем простор океана, его безбрежность. Шарль Бодлер был сам свободным и раскованным и хотел того же для своих соотечественников. При всей социальной безадресности его стихов,

абстрактное обращение к свободному человеку имеет назидательное и воспитательное воздействие, поэт указывает на то, что должно быть дорого тем, кто хочет жить истинной жизнью. Море — корневой образ его поэзии, где много поэтических строк о путешествиях и дальних странствиях, о необходимости сменить обстановку. Во всяком случае, выше приведенная строчка возвышенна, правдива, афористична и потому долговечна.

Что же касается обращения с лингвистической точки зрения можно сказать, что, выполняя все специализированные функции, обращение у Бодлера, как и вообще в романтической поэзии — одна из самых распространенных риторических фигур наряду со специфически бодлеровским приемом *оксюмором*, заключенным как в названии сборника «Цветы зла», так и во множестве словосочетаний (Мир фантомов, людской муравейник Парижа; весталка, жрица игорного дома; восьмидесятилетие Евы; И вот я одинок, я волен; человек — Бог etc).

## Опыт пристального чтения романа «Милый друг» Ги де Мопассана

«Милый друг» Ги де Мопассана — один из самых известных и канонических романов девятнадцатого столетия, законченный автором в 1884 году. Темой произведения стала знакомая по книгам писателей-романтиков Шатобриана, Констан, де Мюссе, и писателей-реалистов Стендаля, Бальзака, Золя, Флобера судьба молодого человека, современника или alter ego авторов. Психология молодого героя, его внутренняя жизнь и реальные поступки подробно исследовались в художественной литературе на протяжении всего девятнадцатого века. Анализ просто неудавшейся любви, семейного счастья у романтиков сменил рассказ о честолюбивых устремлениях и возможностях их реализации у писателей-реалистов.

Мопассан в романе «Милый друг» рассказывает историю молодого человека, близкую его собственной судьбе, как это было, впрочем, в формальном выражении и в других случаях, однако при этом он создает образ, приобретающий значение символа для последующей эпохи, и на сегодня еще не завершившейся. Его книга — не роман о разрыве с ушедшим миром, не сожаление об утраченных иллюзиях, не история воспитания чувств или драматического открытия мира, а роман карьеры. До Мопассана о карьере пытался рассказать лишь Стендаль в романе «Люсьен Левен», обозначив для литературных наследников тему «хорошего человека на плохом месте». Однако только Мопассан сумел, используя, как выражаются некоторые французские исследователи, образ «непроблематичного героя»<sup>1</sup>, то есть «идеального героя», героя в полном смысле слова (*heros-maitre*) — победителя по физическим и умственным, исчерпывающим для данного окружения, задаткам, создать одну из зримых для конца девятнадцатого и всего двадцатого века моделей карьеры. Если у Борхеса метафорой времени считают библиотеку, то у Мопассана метафорой его нового, «настоящего времени», времени, которое он не любил, становится газета и человек, работающий в ней репортером. О личной судьбе репортера и пойдет речь.

Ученик натуралиста Эмиля Золя, преподавшего «меданской группе» новую тематику, обновленную литературную технику, создание определенного стиля, современник поэтов-символистов Верлена и

---

<sup>1</sup> Bonnefils Philippe, *Trois figures de l'amateur de propre*. Zola, Maupassant, Valles., Lilles, 1982.



Рембо, писатель своеобразного дарования, рассказчик и полемист, Ги де Мопассан живет в эпоху, когда все более заметным становится торжество цивилизации над культурой, явное преобладание «критического начала» и всякое забвение духовного синтеза. Если писатели-романтики, да и некоторые реалисты также, были очевидными идеалистами, то Мопассан — свидетель времени, в котором культура отпадает от религиозного корня, и это выражается в том, что он становится, как пишет исследователь его творчества Пьер Кони «безбожником»<sup>1</sup>. Не сосредотачиваясь на его «неверии», обратим внимание лишь на его подспудное ощущение декаданса в его произведениях, особенно заметное в последних его повестях и новеллах, где преобладают грезы и химеры, всякого рода наваждения (сборник рассказов «С левой руки», а также «Сильна как смерть», «На воде», «Наше сердце»).

В романе «Милый друг» Мопассан, как Золя в романе «Нана», достигает скульптурной точности образа-символа столь же конкретного, физически ощущаемого, сколь носящего обобщающий характер. Символисты ведь не только грезили, передавая молчаливую душу вещей, разного рода нюансы с помощью суггестии, они «не только связывали, но и разделяли», как выразился Н. Гумилев<sup>2</sup>. Например, Верхарн ужаснулся, приняв свой мир как «брюхо и вымя», как женщину в черном, банкира-паука и города-щупальцы. Русский поэт определил характер дарования последнего как «воплъ Нибелунга, отказавшегося от любви ради властной мысли и богатства образов».<sup>3</sup> Не записывая Мопассана скорострельно в символисты и не причисляя его к группам поэтов, чье творчество в характерных чертах оформилось позднее романа «Милый друг», хотелось бы только подчеркнуть, что молодой человек, созданный властной мыслью французского писателя, своего рода фигура-символ, предвосхищение еще более поэтически оформленных антипатий следующего века.

Лев Толстой, как известно, не любил Мопассана, а также Золя и Бурже, Киплинга, его раздражали их «задирающие сюжеты», их физиологизм. Ему казалось, что эти авторы даже не пытаются скрыть необходимый писателю «прием обмана», ту «наживку», на которую они ловят читателя. «С первых шагов видны намерения, и все подробности становятся скучными и ненужными. Знаешь, что у автора не было другого чувства, кроме необходимости написать роман».<sup>4</sup> Толстой судит этих авторов, подводя итоги собственной

<sup>1</sup> *Cogny P.* Maupassant, l'homme sans Dieu. Vrx, 1968. P. 21.

<sup>2</sup> *Маркелов Г. И.* Личность как культурно-историческое явление. «Этюды по истории индивидуализма». СПб, 1912. С. 56.

<sup>3</sup> Там же. С. 223.

<sup>4</sup> *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? М., 1985. С. 237.

жизни в 1892 г., он совсем не принимает новое искусство, декаданс, символизм и даже произведения, написанные в традиционной манере, справедливо отмечая у авторов значительно большую холодность, отсутствие романтического чувства. Ему кажется, что они пишут не столько вдохновением, сколько «делают» свои произведения. Как бы то ни было, Мопассан написал своего «Милого друга», книгу в 17 печатных листов за три-четыре месяца. Это оказалось возможным, поскольку писатель уже разрабатывал отдельные мотивы, сюжетные положения и эпизоды в отдельных рассказах («Могила», «Мститель», «Награжден», «Трус», «Прогулка», «Исповедь», «Иветта», «Мужчина-проститутка»).

Общепризнанный в XX веке, как хороший, а главное истинно «современный» писатель, хороший стилист Флобер, скончавшийся в 1881 году, два своих февральских письма 1880 г.<sup>1</sup> посвящает восторженным оценкам реализации творческих замыслов Мопассана и Золя: «В прошлое воскресенье я прочитал в корректуре “Пышку” и нахожу, что это шедевр, ни более и не менее. Замысел, наблюдательность, персонажи, пейзаж и, в особенности, композиция, а это самое редкое — все безукоризненно». (3 февраля 1880 г.)

«Весь вчерашний день до половины двенадцатого я провел, читая “Нана”. После этого не спал всю ночь и совсем ошалел.

Если бы от меня потребовали, чтобы я отмечал все, что мне показалось сильным, я вынужден был бы комментировать каждую страницу! Характеры поразительно правдивы. Слов, взятых с натуры, великое множество; смерть Нана в конце — нечто микеланджеловское». (15 февраля 1880 г.)

Советский исследователь творчества Мопассана Ю. И. Данилин<sup>2</sup> и французский исследователь А. Тибодет<sup>3</sup> в тридцатые-пятидесятые годы дают примерно следующее определение главного героя романа «Милый друг». «Жорж Дюруа — социальный тип. Это подлинный «типический характер в типических обстоятельствах». Это тип преуспевающего карьериста, выросшего в благоприятной среде продажной журналистики. Выродившийся потомок бальзаковских карьеристов, Дюруа отличается от Растиньяка и Люсьена де Рюбампре полной невежественностью, вульгарностью, неутомимой циничной жадностью и истинным талантом к беззастенчивой эксплуатации других людей. Он отличается от бальзаковских карьеристов и полным отсутствием каких-либо колебаний, угрызений совести; он совершенно аморален».

<sup>1</sup> Флобер Гюстав. О литературе, искусстве, писательском труде. В 2-х тт. М. Т. 2. С. 262.

<sup>2</sup> Мопассан Гу де. ПСС в 12-ти тт. Т. 5. М., 1958. С. 483.

<sup>3</sup> Tibaudet Albert. L'Histoire de la litterature de 1789 a nos jours. 1936. P. 5.

Сделанное в категориях своего времени, это несколько лобовое и не совсем точное на сегодняшний день высказывание нуждается во многих уточнениях и усовершенствовании, хотя и сегодняшняя критика тяготеет к аналогичным его определениям. Шарль Каstellла, например, пишет: «Sur un plan tout a fait generale la structure significative se definit comme un ensemble de relation fonctionnelle et necessaire existant entre une totalite donnee et les divers elements de son contenu. P. ex. au sein de cette totalite qu est l oeuvre litteraire? La structure sera le concept qui permettra de justifier la substance, voir la forme de toutes parties du texte ou au moins de la tres grande majorite de celui-ci»<sup>1</sup>. Не отказываясь от приведенных выше социальных определений образа, добавим также, что «личность — это культурно-историческое явление». Она в большой степени зависит от «социального пространства» (Л. Карсавин)<sup>2</sup> и обладает определенной «телесностью», к которой относится биологическое единство, общий этнический уклад, взаимодействие с одной и той же средой и т. п.

Начнем с того, что Жорж Дюруа отнюдь ничем не отличается от своей среды, которая однако выдвинула также многих замечательных людей, как то: художников, писателей, композиторов, ученых, банкиров, бизнесменов и т. п., включая самого автора романа. Дюруа таким образом — тень писателя и плод его фантазии, навеянной реальными персонажами, прошедшими через его судьбу. Созданный им образ современного репортера, безусловно, выделяется среди мягкотелых буржуа, нерасторопных аристократов, простодушных крестьян, и Мопассан не делает натяжки, рисуя его как «героя».

В работах «О личности» Л. Карсавин<sup>3</sup>, разрабатывая понятие личности писал, что она не есть сумма элементов и из них не складывается. Ее характернейшая особенность именно в том и заключается, что она проявляет себя по-особому, по-своему, отлично от всех прочих личностей в каждом своем моменте; все усвояемое ею перестает быть элементом, превращается в ее самое, что не мешает ей стать символом при определенных обстоятельствах. Вот и рассмотрим далее эти составные элементы личности с определенностью смысла, присущего прежде всего словесному языку и, отдавая себе отчет в том, что речь идет о художественном явлении. Литература и жизнь в искусстве натурализма не отграничены друг от друга резкой гранью, жизнь демонстрируется такой, какова она есть. Множество текстов Золя, Гонкуров, Мирбо, Мопассана, Энника, Сеара отражают явления

<sup>1</sup> *Castella Charles. Structures romanesques et vision social chez Guy de Maupassant. P., 1972. P. 10.*

<sup>2</sup> *Карсавин Л. О личности // Религиозно-философские сочинения. М., 1992. С. 8–14.*

<sup>3</sup> Там же. С. 31.

чисто бытового плана. Жизнь под их пером, вследствие специально продуманной литературной техники, становится литературой, обвиняемой еще при жизни этих писателей в фотографизме. В созданном ими определенном литературном языке особую роль играли некоторые наборы признаков, некий канон. «Существование этого канона хорошо известно каждому фотографу, старательно ретуширующему морщины, одевающему своего заказчика в форменную одежду (например, излюбленный охотничий костюм англичан), сажающему его за раскрытую книгу или заставляющему позировать, подпирая лицо рукой в знак задумчивого поэтического глубокомыслия».<sup>1</sup> Физиология и явственность крупным планом изображенной детали имели тенденцию уничтожать иные прочтения портретируемых персонажей. Однако неслучайность одежды героя (фрак собственный и взятый напрокат) и обстановки (восточный интерьер гарсоньерки) и т. п. не исчерпываются информацией получателя. Художественный текст не есть текст абсолютно автоматический, как, например текст фотографии, ему свойственна некая повышенная информативность, складывающаяся в определенную коммуникативную систему. Попробуем ее обнаружить в произведении Мопассана «Милый друг», обратив внимание не только на признаки (знаки-индексы: одежда, поза, жест), но и некоторые намеки, связанные с перенесением некоторого содержания из одного портретного слоя в другой. Внутреннее, конечно повторяет внешнее, но обладает большой свободой в выборе того слоя личности, элемента, ее слагающего, на который он может указывать.

На протяжении всего романа «Милый друг» герой постоянно смотрится в зеркало и видит в нем разнообразные свои отражения:

«Дома он пользовался зеркальцем для бритья, в котором нельзя было увидеть себя во весь рост; кое-как удавалось рассмотреть лишь отдельные детали своего импровизированного туалета, и он преувеличивал свои недостатки и приходил в отчаяние при мысли, что он смешон».

«...Дюруа отпрянул — и замер на месте. Это был он сам, его собственное отражение в трюмо, стоявшем на площадке второго этажа и создававшем иллюзию длинного коридора. Он задрожал от восторга, — в таком выгодном свете неожиданно он представился самому себе» (Первый визит к Форестье).

«На площадке третьего этажа тоже стояло зеркало, и Дюруа замедлил шаг, чтобы осмотреть себя на ходу. В самом деле, фигура у него стройная. Походка тоже не оставляет желать лучшего. И безграничная

---

<sup>1</sup> Цирес. Язык портретного изображения // Искусство портрета. М., 1928. С. 106.

вера в себя мгновенно одолела его душой. Разумеется, с такой внешностью, с присущим ему упорством в достижении цели, смелостью и независимым складом ума он своего добьется. Ему хотелось взбежать, перепрыгивая через ступеньки, на верхнюю площадку лестницы. Остановившись перед третьим зеркалом, он привычным движением подкрутил усы, снял шляпу, пригладил волосы и, пробормотав то, что он всегда говорил в таких случаях: «Придуманно здорово», нажал кнопку звонка» (Первый визит к Форестье).

«Дюруа растерянно оглядывался по сторонам и вдруг увидел в зеркале несколько человек, сидевших, казалось, где-то очень далеко. Сперва он попал не туда — его ввело в заблуждение зеркало, а затем, пройдя два пустых зала, он очутился в маленьком будуаре, обитом голубым шелком...!» (Первый визит в дом Вальтера)

Со времен барокко известно и прямо отражено в искусстве понимание предметного мира как иллюзорного по отношению к высшей духовности. Все земное — преходящее, лишь мимолетное — тень вечного. (Вспомните название сборника Розанова «Мимолетное»). Реальные предметы суть лишь смутное отображение божественной истины. Для обозначения этих идей в искусстве существовала аллегорическая эмблематика и весьма ограниченный постоянный репертуар эмблематических изображений: скелет, череп, зеркало. Художники не раз изображали скелет перед зеркалом: он узрел самого себя и пошел дальше. Иначе говоря, мысль о смерти — истинное зеркало жизни. При этом следует помнить, что эмблема всегда обозначает больше, чем предполагает. Она часто становится трамплином для совокупности возможных осмыслений, входит коррелятом к содержанию текста, а из взаимодействия текста и образа рождается новый дополнительный смысл. Филипп Бонфис, автор книги «Trois figures de l'amateur de propre»<sup>1</sup>, рассказывая о Мопассане отмечает не просто мотив зеркала во многих его произведениях, но одержимость писателя этим предметом, идеей зеркала и всего, что с ним связано, прямо-таки какая-то *paranoïa du miroir*.

Для того чтобы удостовериться в этом достаточно привести в пример маленькую повесть писателя «Орля»<sup>2</sup>, вот из нее эпизод:

«Через десять минут она уже спала.

Сядьте позади нее, — сказал мне доктор.

Я сел. Он вложил ей в руки визитную карточку, говоря:

Это — зеркало. Что вы в нем видите?

Она ответила:

<sup>1</sup> *Bonnefils Philippe. Trois figures de l'amateur de propre. Zola, Maupassant, Valles. Lilles, 1982. P. 395.*

<sup>2</sup> *Мопассан Ги де. ПСС в 12-ти т. Т. 6. М., 1958. С. 525.*

Я вижу моего кузена.

Что он делает?

Крутит ус.

А сейчас:

Вынимает из кармана фотографию.

Чья это за фотография?

Его собственная.

...Как он снят на этой фотографии?

Он стоит со шляпой в руке.

Значит визитная карточка, белый кусочек картона, давала ей возможность видеть в зеркале. Молодые женщины испуганно повторяли: Довольно! Довольно! Довольно!

...Возвратясь в гостиницу, я размышлял об этом любопытном сеансе...я счел возможным плутовство со стороны доктора. Не прятал ли он зеркальце, держа его перед усыпленной молодой женщиной вместе со своей визитной карточкой. Профессиональные фокусники проделывают еще и не такие удивительные вещи».

В той же повести, ближе к концу ее, автор снова размышляет о зеркале:

«Я вскочил и протянув руки, обернулся так быстро, что чуть не упал... И что же?... Было светло, как днем, я не увидел себя в зеркале! Залитое светом оно оставалось пустым, ясным и глубоким. Моего отражения в нем не было... а я стоял перед ним! Я видел огромное стекло, ясное сверху донизу. Я смотрел безумными глазами и не смел шагнуть вперед, не смел пошевелиться, хотя и чувствовал, что он тут; я понимал, что он опять ускользнет от меня, — он, чье неосязаемое тело поглотило мое отражение.

Как я испугался! Потом вдруг я начал себя различать в глубине зеркала, но лишь в каком-то тумане, как бы сквозь водяную завесу; мне казалось, что эта вода струится слева направо и мое отражение с минуты на минуту проясняется. Это было похоже на конец затмения».

(В этом фрагменте синонимом слова «зеркало» появляется слово «стекло»)

Как Оскар Уайльд приблизительно в те же годы («Портрет Дориана Грея», 1891) и Льюис Кэрролл («Алиса в Зазеркалье», 1872), Мопассан размышляет о механизмах памяти, стремится стать зрителем собственной жизни, «избавиться от страданий, отстраняясь от самого себя», силой таланта найти иное бытие, вырваться из брэнной оболочки во имя обретения другой «действительности», освобожденной от лишних пут. В зеркале человек видит себя так, как он себя видит. Он не видит ничего лишнего, а только то, что он хочет увидеть. Он видит себя собственными глазами, а не глазами других. Порою даже его личное представление о себе может «исчезнуть»: его ощущения

могут совпадать с тем, что предлагает изображение, а могут и сильно отличаться от него. В новелле «Покойница»<sup>1</sup> Мопассан довольно четко высказывается о памяти и писательском воображении, как о зеркале: «И я остановился точно вкопанный против зеркала, так часто ее отражавшего. Так часто, что оно должно было даже сохранить ее образ.

Я стоял, впиваясь глазами в стекло, в плоское, глубокое, пустое стекло, которое заключало ее всю целиком, обладало ею также, как я, так же как мой влюбленный взор. Я почувствовал нежность к этому стеклу, я коснулся его — оно было холодное! О память, память! Скорбное зеркало, живое, светлое, страшное зеркало, источник бесконечных пыток! Счастливы люди, чье сердце — подобно зеркалу, где скользят и изглаживаются отражения, — забывает все, что заключалось в нем, что прошло перед ним, смотрелось в него, отражалось в его привязанности, в его любви!.. Какая невыносимая мука!»

По мысли Мопассана, воспоминание — это скорбное, обжигающее зеркало, особенно много говорящее, пытающемуся ухватить собственное изображение, Так много оно может сказать, что особенно чувствительный способен сойти с ума. Писатель использует глагол *se rememorer* (*se rappeler*), вместо *se souvenir* (*avoir memoire d'une chose*), который использует большинство других писателей. *Se rememorer* для Мопассана означает, как пишет Филипп Бонфис: *assister a la remontee du miroir comme on a pu le voir s'elever d'une maniere qui mettait en posture la scene representative elle-meme.*<sup>2</sup> Вглядываясь в себя, как в зеркало, рассказчик оказывается допущенным в «дом воображения». В тексте «Милого друга» мы не всегда видим героя, всматривающегося в себя в зеркале, случается, что мы видим в нем усмешку автора, его иронию, а порою и таинственное предзнаменование, как в следующем маленьком фрагменте.

«На площадке второго этажа огонек чиркнувшей и вспыхнувшей спички выхватил из темноты зеркало, и в нем четко обозначились две фигуры.

Казалось, будто два призрака появились внезапно и тотчас снова уйдут в ночь.

Чтобы ярче осветить их, Дю Руа высоко поднял руку и с торжествующим смехом воскликнул:

«Вот идут миллионеры!»

Речь идет о Жорже и Мадлене Форестье, благодаря которой герой приобрел частицу де перед собственной фамилией и миллионное состояние, доставшееся ему от другого мужчины. Однако Жорж очень

<sup>1</sup> *Мопассан Ги де*. ПСС в 12-ти т. Т. 8. М., 1958. С. 481.

<sup>2</sup> *Bonnefils Philippe*. *Trois figures de l'amateur de propre*. Zola, Maupassant, Valles. Lille, 1982. P. 396.

быстро променял Мадлену на более обширное состояние с двумя дамами в придачу. Совместная жизнь Дюруа и Мадлены Форестье была недолгой и призрачной, а любовь, о которой он так торжественно заявлял, вспыхнула и погасла, как спичка. Отражение в зеркале таким образом дает обобщенный образ развития отношений этих персонажей.

Мадлена Форестье была «вторым этажом», ступенью в восхождении героя, который, конечно, поднимался не по вертикали (название условно, оно только обозначает «путь вверх»), а по лестнице. Не призвание толкнуло его на литературный путь, он «пользуется прессой как вор лестницей» — говорит автор в одном из своих газетных выступлений. Пресса, с точки зрения Мопассана, представляет собой необъятную республику, простирающуюся во все стороны, где все можно найти и все можно делать, и где также легко можно быть честным человеком, как мошенником. Мопассан сам служил немало лет в газетах как репортер и как журналист-очеркист, он сам писал, как его Жорж Дюруа, и об Африке и занятиях высшего общества. Арман Лану назвал свое литературное исследование-биографию о нем «Милый друг Мопассан» (*Maupassant Bel Ami*) (17). Но это вовсе не означает, что Мопассан чем-то похож на своего героя, хотя он тоже уроженец Нормандии, любимец женского пола, знаток издательских коридоров и светских гостиных. Дюруа отличала беззастенчивость, пробивная сила вчерашнего военного родом из крестьян, ясность и примитивизм жизненной цели. Объединяет его с Мопассаном открытие и знание мира, в котором он живет и действует. Но одно и то же знание и ясное представление можно использовать по-разному. Не потому ли писатель размышляет о зеркале? Литература отражает, миметически воспроизводит жизнь с помощью искусства слова. Платоновско-аристотелевский термин «мимесис» («подражание» и «воспроизведение») более других характерен для его стиля, в котором, кажется, все решительно понятно, но при пристальном чтении (*microlecture*) открываются скрытые «неожиданности», служащие главной авторской цели — обозначению пути вперед.

При рассказе о доходах главного героя, при «отсчете» Жоржем Дюруа денег на каждой из страниц книги, где рассыпаны сначала гроши, потом сотни и сотни франков, видно, как возрастают суммы. Герой богатеет и, как говорят французы, *са va*, пусть богатеет. Эта «деталь» работает очевидно, также очевидно, как растет репутация журналиста «адрес-календаря знаменитостей и энциклопедии парижских скандалов» с помощью его несложных рассказов о местах, где собирается *tout Paris*. Медленно, но верно постигает «науку» профита, жизненного успеха герой Мопассана, которого все видят не иначе как победителем. В начале, когда еще Дюруа легко смущается и краснеет,



он даже способен выслушать поэта Норбера де Варенна, начертавшего ему своеобразный «путь наверх», сливающийся в его воображении с романтическим восхождением на гору.

«Жизнь-гора. Поднимаясь, ты глядишь вверх, и ты счастлив, но только успел взобраться на вершину, как уже начинается спуск, а впереди — смерть. Поднимаешься медленно, а спускаешься быстро...

Чего вы ждете? Любви? Еще несколько поцелуев — и вы утратите способность наслаждаться.

Еще чего? Денег? Зачем? Чтобы покупать женщин? Велика радость! Чтобы объедаться, жиреть и ночи напролет кричать от подагрической боли?

Еще чего? Славы? На что, если для вас уже не существует любовь?

Ну, так что же? В конечном счете все равно смерть».

Эти схематические размышления эксцентричного и не вполне современного в контексте произведения героя совпадают с размышлениями самого Мопассана, глубоко переживавшего отсутствие идеала, низменное и материалистическое отношение к жизни современников. Он не верил в бога тех людей, которые, ходя в церковь, совершали не просто неблагоприятные, а низменные поступки. Свой брак с Сюзанной Вальтер Жорж Дюруа освящает в церкви, но, еще не выходя из нее, он пожимает руку самой лучшей из своих любовниц госпоже де Марель. При этом он думает, что поступает, как все, поскольку повергнутой в грех оказалась даже набожная госпожа Вальтер.

Женщин в жизни Жоржа Дюруа было в конечном счете не так уж много. Это Клотильда де Марель и ее юная дочь Лорина де Марель, которая дала ему прозвище «Милый друг», затем бывшая любовница графа де Водрака, бывшая жена журналиста Форестье, подруга министра иностранных дел Лароша Мадлена Форестье, но также жена и дочь газетного издателя богача Вальтера — Виржини и Сюзанна Вальтер. Были еще мимолетные победы на военной службе, совращение дочери податного инспектора и короткая связь с профессиональной проституткой Рашель из Фоли Бержер. Рашель для Дюруа не была препятствием, не была крепостью, которую надо было завоевать, а вот женщины из общества стали для него полем битвы, и он овладевал ими как хищник жертвами. Мопассан рассказывает о том, как он их «тащит», «волочит», «подчиняет» и «насилует», всех, за исключением Лорины и Сюзанны Вальтер; последнюю он подчиняет себе ловким обманом-игрой. Чтобы обрести Сюзанну, Дюруа пришлось пройти, как ему самому кажется нелегкий путь, поскольку овладение женщинами света, оказывается делом непростым.

В тексте романа, помимо очевидной принадлежности женщин к различным ступеням социальной иерархии есть еще и субъективные

авторские подсказки, указывающие на место каждой из дам в жизни героя. Когда Дюруа подчиняет себе Клотильду де Марель, сразу вслед за абзацем, обозначающим их любовные объятия следует фраза:

«И белая кляча, сдвинув с места ветхий экипаж, затрусила усталой рысцой!»

После слов, обозначающих овладение Мадленой Форестье следует:

«...они не разжимали объятий до тех пор, пока паровозный гудок не возвестил им скорой остановки».

Весь во власти мыслей о Виржини Вальтер он яростно целует Клотильду, затем возникает фраза:

«Их экипаж качало словно корабль».

С Сюзанной Вальтер, невинность, которой он щадил в корыстных целях,

«Жорж в куртке, купленной у местного торговца гулял с Сюзанной по берегу реки, катался на лодке».

Итак, белая кобыла, локомотив, корабль и лодка — знакомые транспортные средства эпохи. Они совсем не впрямую, а как бы исподволь обозначают роль каждой женщины в его жизни. Сюзанна Вальтер и лодка — верх удовольствия, наслаждение; для того, чтобы его достичь, надо было сначала овладеть таким «кораблем», как Виржини. Мадлена Форестье безусловный «локомотив» в истории Жоржа, она научила его писать, она подсказала, каким путем он может пройти по этой жизни, она первая протянула ему руку поддержки. Что же касается Клотильды, то отношения с ней носили чисто физиологический, не лишенный приятности для обеих сторон характер, хотя и послужили первотолчком в открытии «света» для Дюруа. Указания на одно из «транспортных средств» возникает в контексте романа чисто случайно, но складывается в систему, в знак-индекс, имеющий символическое и трудноуловимое значение, подлежащее, однако простому толкованию. «Транспортные средства» для жизненного путешествия — это своего рода скрытые развернутые метафоры, увидеть которые можно только при пристальном чтении (*close reading*), то есть при резком ограничении объекта рассмотрения, сосредоточении в данном случае на факторах, кажущихся несущественными. Для объективной характеристики парижского журналиста Жоржа Дюруа, для обозначения того, кто все-таки был его жизненным рычагом, его точкой опоры при облачении в дорогой собственный фрак и получения ленточки, обозначающей орден Почетного легиона видно, что настоящий путь ему указала и открыла только Мадлена де Форестье, не ожидавшая его предательского к себе отношения. Она была вершиной, с которой он поторопился скатиться вниз.

Именно с Мадленой Форестье проводит Жорж Дюруа свадебное путешествие в Руане и его окрестностях, в тех местах, которые —

читатель чувствует — дороги не только герою, но и самому автору. Мопассан довольно подробно описывает Руан и руанский порт, так что французский читатель может догадаться, в каком отеле остановились Мадлена и Дюруа. «Это был отель Англетер! — утверждает исследователь его творчества Лупло-Жансен<sup>1</sup> (18,74). Окна их номера выходили на набережную, но красивый вид на нее открывался только из одной гостиницы — Англетер, а не какой-либо другой, например, «Отель де Пари». Руанский порт — один из самых значительных во Франции, он находится в 130 километрах от моря, но эта река доступна для многотоннажных судов. Мопассан часть своего детства и юность провел в Нормандии, в Руане, где родилась его мать Лаура де Пуатвен. По-видимому, этим можно объяснить его любовь к Руану. (В скобках заметим также, чтобы стать не просто Пуатвен, а де Пуатвен, его мать выдержала несколько судов.) В лицее Руана Мопассан сочинил свои первые стихи, в этом же городе он нашел сюжет прославившей его новеллы «Пышка». Он, безусловно, знал и хорошо понимал характеры жителей этого города, расположенного на трех холмах. Неровность местности очень интересно отмечается писателем. Даже родители героя содержат кабачок «Красивый вид» — небольшое заведение на холме, откуда открывается действительно красивый вид.

Общепризнанно, что Мопассан, написавший множество произведений о Париже, этот город в принципе не любит. Этот грандиозный, полный памятных мест, красивых улиц и парков город оставляет его равнодушным. Если он выбирает какое-либо место действия в нем, то очень сухо, его образы держатся на нарочитых, специальных наблюдениях и оставляют холодными и героев, и читателя. Иногда вдруг он начинает восхищенно рассказывать о жизни Больших бульваров, но тут же сникает. Для него существуют только две категории прогуливающихся людей: фланеры и проститутки. Он не видит просто буржуа, работниц, сторожей-людей тысячи профессий, населяющих Париж и снующих по его улицам. Из исследований по топографии Парижа у Мопассана известно, что он не сказал ни слова о Лувре, Пантеоне, церкви Сен-Шапель, зато подробно им представлены те округа, в которых он жил или работал — девятый, восьмой и семнадцатый. Он прекрасно описал Булонский лес, Фоли-Бержер, Американское кафе, парк Монсо, но также бедную Константинопольскую улицу, на которой Дюруа принимает почти всех своих дам. В романе мелькают Большие бульвары, Елисейские поля, Триумфальная арка, окрестности Мон-Валерьян, Буживаль, Мэзон-Лафит, акведук Марли, пруды Везине и т. д. Для простой демонстрации движения героев «вверх-

<sup>1</sup> *Luplau Janssen. Le Decor che Maupassant. Copenhagen-Danemarque, 1960. P. 74.*

вниз» по лестнице или вертикали достаточно привести два примера из топографии Парижа.

Клотильда де Марель любила посещать вместе с Дюруа простые кабачки, вроде «Белой королевы», где обедают колоритные извозчики, у которых из кармана может торчать горлышко бутылки, кусок хлеба или что-то завернутое в газету, где на стол подают рагу из барашка, жиго, салат и вишневую наливку.

Виржини Вальтер, в доме которой подавали дорогие блюда и роскошные вина, любила прогуливаться в парке Монсо, расположенном в Восьмом округе, около бульвара Курсель. Именно здесь был сооружен памятник Мопассану у воды с одной стороны и на фоне колоннады с другой. Именно в этом парке госпожа Вальтер встретила Дюруа. Для знающего топографию Парижа — это хороший выбор, показывающий контраст с Константинопольской улицей, где Дюруа насилует Виржини. Что особенного в парке Монсо? Цветочные запахи, зеленые деревья, свежесть и освещенность лужаек, воркующие голуби, крики детей, играющих под наблюдением кормилиц и матерей, а также наслаждение для глаз видом античных развалин, фонтанами и водными пространствами. Здесь просто мечтаешь и очень хочешь «снять стул».

На Константинопольской улице дамам Дюруа приходится взбираться на последний этаж, по лестнице, на площадках которой живут многочисленные семьи, где за дверями слышен звук потасовок и откуда доносятся запахи жареной на прогорклom масле рыбы. Тот путь, который для Дюруа был путем наверх, для весьма ограниченной бывшей аристократки, вышедшей замуж за банкира, стал путем вниз.

Точным адресом социального попадания становится бинарная оппозиция двух описаний обстановки, в которой мы видим главного героя романа «Милый друг». В самом начале романа дается описание его комнаты на Константинопольской улице, которую он украшает к приходу своей первой любовницы:

«Ему пришло на ум развесить по стенам японские безделушки. За пять франков он купил миниатюрных вееров, экранчиков, пестрых лоскутов и прикрыл ими наиболее заметные пятна на обоях. На оконные стекла он наклеил прозрачные картинки, изображавшие речные суда, стаи птиц на фоне красного неба, разноцветных дам на балконах и вереницы черненьких человечков, бредущих по снежной равнине».

Дом, который начнет привлекать Дюруа, находится на бульваре Мальзерб и его лицо определяет:

«Единственный швейцар, обладавший величественной осанкой церковного привратника, носивший ливрею с золотыми пуговицами и малиновыми отворотами и белые чулки, которые плотно обтягивали его толстые икры...»

Образ этого дома постепенно дополняют висящие во многих его разнообразной формы и размеров гостиных картины модных современных художников и рассказ о специальном приеме гостей после покупки картины Марковича «Христос, шествующий по водам», вызывавшей молитвенную страсть у госпожи Вальтер, довольно примитивные сюжеты барбизонцев, ориенталистов и авторов исторических сюжетов (Арпиньи, Гийоме, Жервекса, Бастьена-Лепажя, Жана Бери, Жана-Поля Лоранса, Детая и Леллуара) завершается покупкой Вальтером картины Марковича, посвященной Христу. Все упомянутые художники, за исключением последнего автора произведшей больше всего шума картины — действительно существовавшие лица; отдельным из них Мопассан посвятил целые новеллы Гийоме — «Крестины», Жану Бери — «Шали», Лелуару — «Идиллию». Однако художника Карла Марковича не существовало, но зато был художник Мункачи, что стало известно из «Неизданного дневника «Марии Башкирцевой»<sup>1</sup>, ездившей смотреть картину венгерского художника Мункачи, которая «настоящее чудо», «Христос среди двух разбойников, вокруг много людей, черное небо, светлое и ярко выделяющиеся фигуры... Картиной Мункачи восхищаются все». Как журналист Мопассан написал серию статей, посвященных современным художникам и современной живописи вообще. Одна из самых известных его статей называлась «Жизнь пейзажиста». С точки зрения знания современного искусства писатель примыкает к другим классикам девятнадцатого века, считавших своим долгом писать о «Салонах» и привлекать художественной речью внимание к ряду интересных художников. Рассказ о картинах в романе кажется имманентным, не связанным с героями по сути. Жоржа Дюруа и газетчика Вальтера соединяет лишь желание пустить пыль в глаза, привлечь к себе внимание, ошеломить. Не искусство их занимает, как таковое, а желание закрыть «сальные пятна» своей биографии, желание заставить говорить о себе, порицать или одобрять поведение богатеющего или просто богатого человека из низов, карабкающегося или легко избегающего по лестнице социальной иерархии одинаков. Жорж Дюруа незаметно усваивает привычки Вальтера. В финале романа Мопассан обращает внимание своего читателя на то, что «весь Париж смотрит на Дюруа и завидует», а зависть между тем одна из нервно-психических функций, способствующих отделению души от тела. Поэтому не случайно, рассказывая о карьеристе, Мопассан решил говорить о «материально-телесном низе» (излюбленный термин Бахтина). Вальтер, представляя в своем доме картину Жана Бери, буквально говорит следующее:

« — А вот легкий жанр.

<sup>1</sup> *Башкирцева М.* Неизданный дневник. Ялта, 1904. С. 205–206.

Здесь, прежде всего, бросалась в глаза небольшая картина Жана Боро под названием «Вверху и внизу». Хорошенькая парижанка взбирается по лесенке движущей конки. Голова ее уже на уровне империаля, и сидящие на скамейках мужчины вперяют восхищенные, жадные взоры в это юное личико, появившееся среди них, в то время как лица мужчин, стоящих внизу, на площадке и разглядывающих ее ноги, выражают досаду и вожделение».

Иначе говоря, альковные истории в «Милом друге» не составляют всего содержания романа, но без них не было бы столь разоблачительного произведения и столь едкой сатиры (прием, часто входящий в натуралистический канон), для создания которой, автору, кажется, и не пришлось прикладывать усилий. Все списано с натуры плюс незапрограммированная на сознательном уровне поэтическая фантазия, художественное восприятие жизни самим писателем, подлежащее анализу на психолого-эстетическом и медицинском уровне, что находится за пределами настоящего эмпирического наблюдения.

## «Сон упоительный» Эдмона Ростана

Одно упоминание имени Эдмона Ростана рождает мысль о блеске театральной сцены начала XX столетия. Современник Артюра Шницлера и Сэма Бенелли, Поля Клоделя и Альфреда Жарри, Эдмон Ростан — одно из ярких имен предпочитаемых публикой драматургов. Постановки его пьес прославлены великолепными актерами и режиссерами: Кокленом и Муне-Сюлли, Сарой Бернар и Люсьеном Гитри. Почти все, что написано драматургом, попало на театральные подмостки, но особенные славу и успех принесли ему пьесы «Сирано де Бержерак» и «Орленок», занимавшие в театральной жизни Франции рубежа веков значительное место. Написанные и поставленные в романтической традиции, эти пьесы не диссонировали с привычной для Парижа бурной театральной патетикой. В опере ставили «Дона Карлоса» Верди и «Лоэнгрин» Вагнера, «Манон» Массне, «Самсона и Далилу» Сен-Санса, в оперетте шла «Дочь мадам Анго» Шарля Никонта и «Мадмуазель Нитуш» Эрве, из молодых композиторов уже выступили со своими произведениями Дебюсси («Пеллеас и Мелисанда») и Дюкас («Ариана и Синяя борода»). На фоне такого репертуара совсем не кажется удивительным обращение молодого драматурга к сюжетам национальной истории и их поэтическая трактовка. Пьесы в стихах для опьяненного романтикой Парижа отнюдь не уникальны. В стихах пишут авторы пьес для Бульвара — Ришпен и Викторен Сарду.

Эмоциональность и импульсивность, яркая виртуозность и постоянная приподнятость характеризуют стиль «прекрасной эпохи», обозначенный критиками как «неоромантизм». В развитии действия многих пьес, отражающих и прославляющих это время преобладают контрасты и антитезы, возвышенные чувства и поэзия, возникает внушающий доверие истинный герой — сильная личность, призванная сыграть необходимую обществу дидактическую роль. Богатство красок, яркие необычные постановки, пристрастие к эффектам украшают и приукрашивают жизнь одной из самых притягательных столиц мира, жители которой отнюдь не всегда чувствуют себя счастливыми, и в театре им натурализм и фотографичность безусловно чужды.

Прославленный, как вдохновенный и лиричный поэт, Эдмон Ростан родился 1 апреля 1868 года в колоритном южном городе Марселе в семье экономиста, действительного члена академии морали и политики Эжена Ростана. Среди предков его матери Анжель Гайе были корсары, но также действительный член Французской академии в эпоху Шатобриана-аббат Бартеlemi. Заметная в городе семья принимает

в своем доме известных поэтов и музыкантов, композиторов и исполнителей. Отец Ростана переводит Катулла, а сестра великолепно играет Моцарта. К обеду часто приходит выдающийся поэт Прованса Фредерик Мистраль. В музыкальных салонах и залах Марселя, по утверждению Берлиоза, значительно раньше, чем в Париже звучит романтическая музыка Бетховена, которой восхищается просвещенная публика.

Читая лицейские сочинения Эдмона, преподаватель литературы в марсельском лицее повторяет не раз: «Вы станете новым Альфонсом Доде». Литературный дар Ростана отмечает и преподаватель Парижского коллежа, в котором продолжает свои занятия выходец из Марселя Рене Думик, писатель с завидной репутацией, редактор популярного политического журнала и автор знаменитой «Истории французской литературы».

Отец Ростана хочет, чтобы сын его по окончании коллежа занялся дипломатией, но тот начинает литературную карьеру. Поэзия захватывает Ростана целиком. Опубликовав в 1890 году первую свою поэму «Безделье» молодой литератор начинает сочинять водевили. За «Красной перчаткой» следуют «Два Пьеро» (другое название «Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся»). Написанные в приближении к итальянской «комедии масок» эти водевили искрятся смехом в исполнении демократических настроений. Потом молодой автор обращается к созданию пьесы «Романтики» (1894), которая будет иметь большой успех на сцене «Комеди франсез». Режиссер Антуан отметит необычную фантазию поэта, достойную, с его точки зрения, пера Шекспира, как автора «Виндзорских проказниц». За «Романтиками» следует «Принцесса Греза», (1895) — лирическая драма, навеянная судьбой рыцарского поэта знатного происхождения Джауфре Рюделя, совершившего в 1147 году паломничество на Святую землю и умершего в Триполи на руках у принцессы, о которой он мечтал, никогда не видя ее. «При ней все женщины ревнивы и все мужчины неверны» — пишет Ростан, представляя свою героиню. Мечта влюбленного рыцаря — прекрасная дама — воистину была хороша. Ей удастся увлечь и друга влюбленного поэта и даже матросов, спутников Рюделя, еще недавно грубых и жестоких пиратов. Как романтик, Ростан подходит к миру с точки зрения красоты, в которой «снимается» обыденный мир и примиряются противоположности чувственного и нравственного, реального и идеального. Человек существует в расколоте состоянии, как бы разделенном на две половинки, одна из которых, по мысли Гегеля, равна богу, вторая ведет жизнь обывателя. Романтизм Эдмона Ростана, включающий в себя успешное освоение платонической идеи и рыцарского мистицизма, высокий нравственный идеал. Писатель преподносит современникам уроки выходящей из моды строгой этики, воспевая страдание, принесенное на алтарь любви и дружбы.



Испытывает эти страдания в его пьесах обычно истинный герой, сильная личность, прошедшая через войны, самые тяжелые невзгоды и испытания, личность, которая как никакая другая достойна любви. Только такая жизненная позиция красива и этична.

Множество диалогов красоты и добра омывало уши публики, пришедшей а представления «Принцессы Грезы» в Париже, ей бешено аплодировали, а потом злословили, как в своем «Дневнике» Жюль Ренар, например: «Написав «Романтиков», Ростан отделал себе чудесную туалетную комнату, ванную и возле ванной — биде. Его свояченица, входя, говорит ему: «Добрый день, дорогой мэтр!...» Но тот же Жюль Ренар, демократически настроенный драматург, напишет: «Ростан ничего нового не внес после Банвиля и Готье. Разве что искусство никогда не быть скучным».<sup>1</sup>

Но разве же это мало после эстетиков и парнасцев, сторонников «искусства для искусства» вдруг обрести умение не быть скучным для современников! На постановках пьесы «Принцесса Греза» в России и в Москве, и в Петербурге публика также отчаянно хлопала, приняв очень близко к сердцу романтическую историю чистой любви в средневековой легенде. Думается, нравились публике и матросы, перешедшие на сторону высокого чувства. Не за горами были легендарный крейсер «Аврора», и «Оптимистическая трагедия»... В России стал популярен вальс «Принцесса Греза», одноименные духи и шоколад, не говоря о почтовой бумаге с цитатами из пьесы. В книжных магазинах немислимо было найти хоть один экземпляр этого произведения.

Роль принцессы Грезы впервые была сыграна Сарой Бернар (псевдоним Розины Бернар), выдающейся и совершенно исключительной сильной и волевой женщиной, эксцентричной, но талантливой, позволявшей себе поразительные поступки... Розина Бернар оставила интереснейшие мемуары и письма. Вот, что он записывает: «Прислушав пьесу «Принцесса Греза», прочитанную самим автором, она воскликнула: вот, наконец, пьеса, которую я ждала всю жизнь. В ней есть поэтичность Виктора Гюго и очарование символизма». Она сразу же согласилась не только сыграть главную роль, но и поставить пьесу в своем театре, думая, однако, что не заработает ни су, но какое это великолепии».<sup>2</sup> Пьеса была хорошо принята публикой и критикой, но доходов не принесла, одни убытки.

Специально для Сары Бернар, думая о ее доброте и щедрости, поэт пишет «Самаритянку», 1897. Пьеса нравится серьезным авторам вроде Жюля Ренара, но совсем не находит такого же отклика у публики, на который труппа и автор надеялись. В эпоху конфликтов государства с церковью и ее отделения, забвения веры и попыток ее возрождения,

<sup>1</sup> Ренар Ж. Дневник. М., 1965. С. 223.

<sup>2</sup> Мемуары Сары Бернар. СПб, 1908.

казалось, не может быть ничего необходимее и нужнее. Готовясь к созданию роли и постановке пьесы актриса заставила художника сделать сто пятьдесят эскизов костюма самаритянки. На первом представлении «Самаритянки» премьерная публика, по отзывам прессы, «вибрировала в течение трех часов от просветляющего ее религиозного волнения». Однако вскоре интерес к этому произведению утих, и вновь истинное волнение и переживание в зале начались на представлении «Сирано де Бержерака», который принес его автору деньги и славу.

Имя Сирано де Бержерака запало в сознание Эдмона Ростана задолго до того, как у него родился замысел пьесы. Один из лицейских соучеников будущего писателя прочел однажды в классе с кафедры главу из «Гротесков» Теофиля Готье. Представляя поэтов эпохи Людовика XIII, Готье занимается сравнительным изучением их носов («носологией», как он выражается). Именно эта глава восхитила Эдмона Ростана, у которого был довольно крупный нос, выделявшийся, с его точки зрения на фоне всех прочих крупных носов его однокашников. Рассказ о поэтах-«уроках» всех забавлял и лицеисты потом много говорили о том, что невозможно сделать героем пьесы человека с очень крупным носом. Герой-любовник и любовный конфликт тут невозможны. Однако Ростану с годами удалось это сделать, великолепно обыграть «уродство» (слишком большой нос). «Уродство» обратилось добродетелью, подвигом любви и веры. Самоотверженный влюбленный по-рыцарски щедр, учтив и скромнен. Обращаясь к Роксане изустно или эпистолярно, он пылок и красноречив, его чувство нюансировано и использует богатейший словарь ученой и поэтической речи, скрепленный логосом, покоряющим любимую, вызывающим ее искреннее восхищение.

Рассказывая историю Сирано де Бержерака, Эдмон Ростан<sup>1</sup> следует фактологии, и, конечно, правильно воссоздает образ этого не похожего на других писателей XVII столетия. Автор пьесы сам прежде всего покорен Сирано и потому пытается передать свое восхищение его образом донельзя равнодушным в тот момент скучающим современникам. Драматург доподлинно верен тем смелым мыслям и идеям, которыми дышат тексты настоящего Сирано де Бержерака. Его приводит в истинный восторг то, что этот поэт был, с одной стороны, гуляка и любитель выпить, а, с другой, сильный и смелый парень, который мог сразиться один без друзей и оруженосцев с десятком вооруженных мужчин, чуть ли не с целым взводом и все это для того, чтобы защитить себя от насмешек над его «уродливым» носом. Добавим также, что Эдмон Ростан детально изучил диссертацию о Сирано

<sup>1</sup> См.: Издание Эдмон Ростан. Сирано де Бержерак. Четыре перевода. Ярославль, 1982. В книгу включены переводы Щепкиной-Куперник Т. Л., Соловьева В. А., Айхенвальда Ю. А., Баевской Е. В.

профессора Пьера Брэне из Монпелье и новое издание произведений писателя XVII столетия, подготовленное библиофилом Якобом в 1858 году. Именно так родилась эта пьеса, пронизанная глубоким уважением к истории, к тому, что было на самом деле. Однако все это помножено на чувствительность и несравненный дар драматурга. По поводу сюжета пьесы актер Коклен, первый исполнитель роли Сирано, скажет: «Это бесподобно. В этой пьесе максимум театра». На экземпляре пьесы, подаренной ему автором написано: «Я хотел посвятить эту пьесу душе Сирано, но так как она возродилась в вас, Коклен, я посвящаю ее вам».

В апреле 1898 года Эдмон Ростан женится на мадмуазель Розмонде Жерар. Свидетелем на их свадьбе был знаменитый Жюль Массне, автор «Манон» и знаменитого «Вертера». Знакомая Леконта де Лилля, тонкая и грациозная блондинка Розмонда Жерар красива и умна, очаровательна и ветрена. Она пишет немножко наивные кокетливые стихи, порой подчеркнуто аффектированные. В единственном ее прозаическом произведении «Жизнь мадам де Жанлис» речь идет о творческой продуктивности писательницы, умевшей быть пылко влюбленной, подогревая воображение Розмонды, наверное, и тот факт, что она прямая родственница мадам де Жанлис<sup>1</sup>

Жизнь жены Ростана делится на два периода — парижский и баскский, соответствующие линии творческого развития самого поэта. Познав славу и успех в столице, Ростан удаляется от светской жизни в богатое уединенное имение Арнага, где рождаются его дети Морис и Жан, унаследовавшие от родителей, как литературные способности, так и многочисленные другие таланты. Морис станет поэтом, писателем, драматургом, Жан генетиком, энтомологом-натуралистом.

Знаменитая пьеса Ростана «Орленок» посвящена отцом сыну Морису, названному так в честь своего героического предка Мориса Жерара, маршала Франции. «Воистину прав Жорж Дюамель, автор большого семейного цикла «Хроника семьи Паскье», утверждая вслед за Золя и некоторыми другими его последователями, что хорошие гены творят чудеса. Дух семьи, трудолюбие, точность, настойчивость повторяются в потомках и дают миру и обществу полезных людей.

Впрочем, когда речь идет о семьях, стоящих у власти, дело обстоит значительно сложнее. Дух монархии не мог не проникнуть в сознание корсиканца Наполеона. Создав и укрепляя затем империю, он не гнушается ничем, приносит бесчисленные жертвы, хотя и не забывает о личной жизни, имея множество романов с интересными женщинами. Однако, официальной его супругой становится австрийка Мария-Луиза. От брака с нею у Наполеона рождается сын. Когда власть

---

<sup>1</sup> Мадам де Жанлис — автор сентиментальных романов, воспитательница детей герцога Орлеанского.

Наполеона пошатнулась в 1814 году, Мария-Луиза увозит отпрыска в Австрию к деду, императору Фердинанду. Во время знаменитых «Ста дней» сына Марии-Луизы называют Наполеоном II, хотя он был лишь герцогом Рейхштадским, внуком Фридриха II. Друг семьи маршал Мармон, политик и дипломат пробудил в юноше сознание потомка Наполеона Великого, особое ощущение славы его отца. Однако, править юноше было не суждено. Он умирает от туберкулеза в расцвете юности, когда ему исполняется двадцать один год. Его хоронят на родине матери. Но, интересная деталь: прах герцога Рейхштадского возвращен во Францию Гитлером в 1940 году. Его останки захоронили рядом с прахом его отца в Доме Инвалидов.

Судьба герцога Рейхштадского где-то перекликается с судьбой его почти современника короля Баварии Людвиг Виттельсбах, утонувшего вместе со своим врачом в сорок лет недалеко от одного из многочисленных построенных им замков. Политические ходы и смелые шаги молодого монарха стоили Виттельсбаху жизни. На тему судьбы Людвиг, его ужасающего одиночества, Лукино Висконти создал фильм «Людвиг», прекрасно передающий смутную атмосферу эпохи.

История жизни герцога Рейхштадского блестяще интерпретирована в пьесе Эдмона Ростана «Орленок». Исторический герцог Рейхштадский так же, как Людвиг Виттельсбах, кажется, не заслуживает внимания. Однако, как много можно увидеть за одной несостоявшейся судьбой. Размышляя о Наполеоне II, Ростан читает книгу А. Вельсинжера «Король Римский», посещает те места в Австрии, которые связаны с жизнью его героя, но основной материал он черпает из художественных произведений, трактующих наполеоновскую легенду.

Фигура Наполеона, всегда важная для Франции, в «прекрасную эпоху» появляется вновь, выступает на первый план. Монархисты всех мастей: орлеанисты, бонапартисты, легитимисты в восьмидесятые годы девятнадцатого столетия, во времена министра обороны Буланже надеются продвинуть монархическую идею, увязать ее с «демократизмом» Наполеона, имеющим в стране почти прежнюю популярность. Ведь захватническая политика Наполеона всегда трактовалась здесь как альтруистическая. И не только в специальной литературе... В восторженных тонах о Наполеоне речь ведется и в произведениях М. Барреса, П. Адана, Ш. Гранмужена, В. Сарду и т. п.

Созданный Эдмоном Ростаном «Орленок» оказывается в ряду этих произведений, хотя автор пьесы пытается отгородиться от такой ее трактовки: «Бог видит, что я не ставлю целью ни обличать, ни защищаться тонко, я лишь хочу поведать вам историю несчастного ребенка».

Негласно проголосовали в поддержку этого утверждения русские издатели и литературоведы, также не стремившиеся, даже в сталин-

скую эпоху, это произведение переиздать. Помимо славы Наполеона пьеса «Орленок» говорила и о бесславном конце императора, и о несчастной судьбе его детей. Тем не менее, Наполеон предстает в этом произведении как смелый, решительный, гениальный, непогрешимый правитель мира. Также точно подаются и его героические деяния, описание которых дополняет исторические труды и учебники.

Пьесе предшествует эпиграф, слова Генриха Гейне: «Нельзя себе вообразить впечатление, произведенное смертью молодого Наполеона. Я видел, как плакали даже юные республиканцы». Сын императора-завоевателя не может быть назван иначе, как Орленок, хотя порою его сравнивают с белой чайкой, что наводит на мысль о «бродячей символике» начала века. Лебеди, чайки, их белизна перекликается с белизной лилий, которые по мысли Меттерниха, одного из главных героев этой пьесы, «не должны краснеть». Именно Меттерних воплощает в пьесе идею о реставрации монархии, которой приходится сейчас делать слишком много уступок республиканцам.

Поэтически названная, пьеса была слишком длинна для сцены. Отдельные ее акты автор назвал: «Крылья крепнут» («Крылья встрепнулись»), («Крылья распускаются»), («Крылья помяты»), («Крылья надломлены»), («Крылья сложены»). Таков был полет так и не набравшего силу орла.

Роль Орленка в одноименной драме Ростана на сцене своего театра вновь сыграла Сара Бернар. Она уже не раз исполняла мужские роли, ей удалось Гамлет и Лорензаччо. Переодевание в мужские костюмы имело большой успех у обывателей, но травестия для Бернар имела особый смысл. Она не изображала обманы в пикантных ситуациях, она просто играла женственных, избалованных, заласканных мужчин. Орленок у нее скорее Андрогин, эротический идол модерна, часто встречающийся на полотнах Одри Бердслея.

В России Эдмону Ростану очень повезло. Его переводит практически сразу после успеха его пьес на родине Т. Л. Щепкина-Куперник, оставившая после смерти не только переводы пьес, но и знаменитые мемуары «Театр в моей жизни», 1947, где она записывает: «Я говорила уже, что в Париже познакомилась с Эдмоном Ростаном. Он произвел на меня неожиданное впечатление. Я привыкла к русским литераторам. Как он не похож был на них!... Он был баловнем судьбы. Этим и объясняется, конечно, безмятежность его музыки, которая, выражаясь языком романтических поэтов, никогда не являлась ему в лохмотьях нищеты, с трагедией голода и мрачным огнем в глазах» — его муза была такая же хорошенькая, балованная женщина, как его золотоволосая Розмонда. В пропитанные духом народничества и наступающими революциями времена начала века, как и в последующие — сталинские, когда были непосредственно созданы мемуары Т. Л. Щепкиной-Куперник, русская писательница обращает свое

внимание на удачливость Ростана и богатство. «Счастье в любви, счастье в литературе, избрание в Академию в тридцать семь лет... Пьесы его переводились на все языки и ставились на всех сценах Европы. Я переводила их для русского театра. Мне нравились его красивые стихи и доставляло удовольствие пересказывать их по-русски, но они никогда не волновали меня, не давали того холодка в спине, который бывает, когда читаешь по-настоящему вдохновенные стихи».<sup>1</sup> С этим утверждением переводчицы, сделанным в советское время трудно согласиться. Никогда бы она, вольная пташка в «прекрасную эпоху», не обратилась бы к Ростану, если бы его стихи по-настоящему, как всю парижскую публику, не взволновали. В «Мемуарах» Щепкина-Куперник, как человек своего времени, не может отойти от канона большевистских представлений об искусстве, от театрально декларируемой помпезной бедности советского времени с ее духом всеобщей скромности, призванной оттенить величие одного человека. Впрочем, это мемуары, а в самих переводах пьес Ростана, сделанных при жизни драматурга, она другая. Она очень глубоко его чувствует. Не случайно он выучил для нее одну русскую фразу из ее перевода, и каждый раз повторял ее при встрече: «Любовь — это сон упоительный».

Вслед за Т. Л. Щепкиной-Куперник к Ростану обратился русский драматург В. А. Соловьев. Он превосходно перевел «Сирано де Бержерака». Сегодня его перевод кажется не менее интересным, чем сделанный Щепкиной-Куперник, столь же возвышенный, но более рациональный, приближенный к нашему времени. Вот как у Соловьева звучит автоэпитафия Сирано де Бержерака:

Прохожий, стой! Здесь похоронен тот,  
 Кто прожил жизнь вне всех житейских правил.  
 Он музыкантом был, но не оставил нот.  
 Он был философом, но книг он не составил.  
 Он астрономом был, но где-то в небе звездном  
 Затерян навсегда его ученый след  
 Он был поэтом, но поэм не создал!  
 Однако жизнь свою он прожил как поэт.<sup>2</sup>

Ростан часто повторял «Надо жить и умножать себя». Это значило для него жить неуспокоенной лихорадочной жизнью, впитывать все, что предлагает грешный Париж. Дитя своего века, Ростан умер, ощутив болезненные психические сдвиги довольно молодым в 1918 году. Аскеты и трезвенники сказали бы: «Не перенес излишеств», а Оскар Уайльд добавил: «За неимением другого пришлось жить излишествами».

<sup>1</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. Из воспоминаний. М., 1959.

<sup>2</sup> Соловьев В. А. Избранное в 2-х т. Т. 2. М., 1982.

## Координация мифологического и музыкального у символистов

И в литературе, и в живописи символизм восходит к таинственному и необычайному. Поэты и художники изобретают новый язык, которым говорит эпоха. Этот язык осваивает различные виды творческого самовыражения: проза и поэзия, новая драма и философия, графический и мебельный дизайн, архитектура и музыка. Каждая крупная фигура символизма отличается уникальным характером, несет печать своей судьбы. Эпоха символизма декларирует разрыв с историей, но устремляется в глубины *космоса*, на *другую сторону бытия*, хотя и не обязательно идет *дорогой смерти*. Профаный человек перемещается в потустороннее через *сон*, *транс*, *психоделию*. Заглядывая в пучину бессознательного, он встречается с *интериальным театром*, с некоторой виртуальной реальностью, со сновидением, ускользающим от вразумительных объяснений. Мифология здесь предстает перед нами как *симбиоз антропологии, культурологии и игрологии*, в каком виде это было и есть доступно древнейшему сознанию — *мифологическому*.<sup>1</sup> Художник только реактуализирует эту своеобразную сферу. Оригинальность составляет ее жизненную основу и самую сердцевину эпохи символизма. Она имеет свою диалектику, согласно которой целое характеризуется общими чертами, а ее носителями являются индивидуальности. В драматические эпохи, когда остро ощущается эфемерность реальности, неуверенность в ней, когда царит устойчивое ощущение хрупкости мира наших представлений (этого, обращаясь к индуизму и А. Шопенгауэру, «покрывала Майи»), сон превращается в средство забвения, в уход от реальности. Демонизм настоящей жизни навевает «золотые сны», воплощающиеся в сновидения, даримые искусством, в искусство как сон. Разум от мифа отличается причинно-следственной связью. Один естественен для науки и житейской практики, он описывается абстрактными формулами и законами логики. Другой — магический, мистический, туманный, путь сновидений и художественного творчества. На этом пути сливаются сон и музыка. Медиумом *демонической души* назвал музыку С. Кьеркегор, *фаустовско-европейской* сути — О. Шпенглер.<sup>2</sup> Вселенная и все сущее в ней — некий музыкальный метаинструмент, где каждое резонирует с другим, порождая космические волны, улавливаемые человеческой душой. Человеческая музыка транслирует

<sup>1</sup> Апинян Т. А. Мифология: теория и событие. М., 2005. С. 96.

<sup>2</sup> Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. М., 2002.

бесконечные энергетические процессы во Вселенной, и сама, в силу своей энергетической породы, участвует в этом процессе. Звук, посланный во Вселенную, продолжает путешествовать по ней. В силу своей природной импульсивности музыка участвует в мировом круговороте и, если обратиться к китайской мифологеме, посредством энергии звука способна управлять миром. Тон «гун» аналогичен философскому камню европейских алхимиков, перенесенному в сферу музыки.

Европейская традиция выражает подобную идею иначе. Согласно Боэцию, гармония небесных движений и всех природных процессов составляет *мировую музыку* (*musica mundana*). Она воспринимается человеком, поскольку он гармонично устроен, в нем существуют в гармонии тело и душа (*musica humana*). Инструментальная музыка — человеческое искусство. Ее гармоничность рождается тогда, когда звуки и интервалы образуют соотношения и композиции, воспроизводящие музыку мировую и человеческую. Настоящий человек музыки (*homo musicus*) это не виртуозный исполнитель и даже не создатель-композитор, а лишь тот, кто обладая *силой созерцания*, постигает рациональные основания музыки, то есть не музыкант, но философ.

Мифологический взгляд на мир, по мнению В. Н. Топорова, чувственно-конкретный и вместе с тем предельно общий, как бы окутанный дымкой ассоциаций, которые могут показаться нам случайными или прихотливыми. Подлинный миф (предмиф) — это некоторая «до-речь», то «состояние души, которое стремится в мир слова».<sup>1</sup> Если искать современный аналог мифологическому мировосприятию, то это, конечно, поэтическое видение мира, и символизм — наиболее яркое его проявление. Для мифологического мышления характерна особая логика — ассоциативно-образная, безразличная к противоречиям, стремящаяся не к аналитическому пониманию мира, но, напротив, к синкретическим, целостным, всеобъемлющим картинам. Миф не хочет различить часть и целое, сходное и тождественное, видимость и сущность, имя и вещь, пространство и время, прошлое и настоящее, мгновение и вечность. В каком-то смысле современное мифологическое представление — это серьезное безальтернативное знание, *сакральность и магия* которого имеют сильное воздействие на *адресатов*. Если придерживаться веры в изначальную образность языка, которые были свойственны, например, А. А. Потебне<sup>2</sup> и Э. Сепиру<sup>3</sup>, то следует отметить их два источника: неразличение обрядово-магической и эстетической функции речи и внесение собственного,

<sup>1</sup> Топоров В. И. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 60.

<sup>2</sup> Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.

<sup>3</sup> Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 26–203.



отчасти эстетического, отношения к памятникам языка. Древнейшая коммуникативно-семиотическая деятельность, из которой развились магия и обрядово-религиозный культы, но также науки и искусства, была *синкретичной*, а магия, волшебство были попыткой *знакового воздействия на мир*. При историческом подходе к символизму, как к движению, зародившемуся на французской почве, согласно идеям, развернутым Жаном Мореасом в манифесте символистов («Фигаро», 18 сентября 1886 года), очевиден тот факт, что музыка составляет неотъемлемую его часть. Символизм, как литературное течение, формировался в течение десятилетий. Его идеи постепенно оттачивались в творчестве ряда поэтов. И не только поэтов, но прозаиков, например, это видно у Поля Бурже в его «Эссе о современной психологии».

Когда 1 сентября 1886 года Жан Мореас опубликовал манифест «Символизм», лучшие стихотворения тех, кого впоследствии определено стали называть символистами, уже были написаны. Идеи второстепенного поэта-теоретика Мореаса логически подвели итоги поэтическим нововведениям предшествующих лет, нашли им оправдание и соответствующий термин *символизм*: «Как и все искусства, литература эволюционирует; характер изменений в ней нередко бывает циклическим, зависящим от самых разных перемен в смене эпох и настроений народа... Для нового искусства мы предлагаем название «символизм» как единственное, способное передать созидательный дух этого искусства...»<sup>1</sup> Новая поэзия, с точки зрения Мореаса, не должна быть перегружена фактами, не должна носить декламационный и риторический характер. Она должна лишь трансцендентно выражать «первичные идеи» (А. Шопенгауэр). Жан Мореас не сделал новых открытий, а только объединил некоторые мысли его великих предшественников, высвободил стих из оков риторики, строгих кансированных ритмов. Выражаясь фигурально от александрийского стиха-марша в духе В. Гюго «поздние символисты» декларативно перешли к стиху-мелодии, стиху-песне, стиху-романсу. Голос поэта стал камерным. Если иметь в виду только музыку, то надо отметить внутри нее повсеместный расцвет симфонической поэмы, а затем появление жанра песни на стихи современных поэтов и, наконец, утонченное внимание к звучанию и даже некоторое злоупотребление хроматизмом. Симфоническая поэма — наследие романтизма, т. е. «программной музыки», была порождена исходной установкой на элитарность избранного литературного образца. Рихард Штраус пишет поэмы «Так говорил Заратустра», «Жизнь героя» по Ницше, Шенберг — поэму «Пелеас и Мелисанда» по Морису Метерлинку. Свою собственную поэму «Пелеас и Мелисанда» пишет Габриэль Форе, а Эрнест Шоссон и Александр Скрябин пишут просто «Поэмы». Клод Дебюсси в жанре

<sup>1</sup> *Ecrits sur l'art et manifestes des ecrivains francais*. М., 1988. Р. 336.

симфонической поэмы пишет свои «Ноктюрны». Позднее появляется его опера по Метерлинку «Пелеас и Мелисанда».

Произведение Метерлинка «Пелеас и Мелисанда», при всей его конкретике, было написано как бы вне времени и пространства. Герои и персонажи действуют в нем, не опираясь на внешние обстоятельства, а руководствуясь только внутренними импульсами. Существует общее мнение критики, что в «Пелеасе» достигает расцвета наиболее характерное для символизма — *культ суггестии*, основа основ символистов, начиная с Поля Верлена. Этот культ опирается на изощренное мастерство нюансов и умолчаний. «Суггестия — это язык соответствий, — записывает Шарль Моррис в эссе «Литература нынешнего дня», 1889, — сродства души и природы. Она не стремится передать образ предмета, она проникает внутрь его естества, становится его голосом. Суггестия не может быть бесстрастной, она всегда нова, поскольку в ней заключается сокровенное, неизъяснимое, невыразимая суть вещей, к которым она прикасается. Давно затверженные слова, звучат, благодаря ей, как будто впервые. Она становится голосом предмета, о котором хочет рассказать и голосом души к которой обращен рассказ; она заставляет звучать в уме внимательного читателя некое эхо, отзвук невыразимого; выхолощенная банальность традиционной словесности чужда суггестии точно так же, как холодная научная терминология, она не станет называть цвет, но передаст в общих чертах или тончайших нюансах ощущение от него; не станет без нужды называть и описывать цветок, но явит его образ, пронизанный чувством, которое он вызывает. В нескольких строках она передаст ту изначальную взаимосвязь всего со всем и ту бесконечную дробность бытия, которые бы потребовали многих страниц выразительного описания.<sup>1</sup> Стихотворения поэтов эпохи символизма часто представляют собой, в общем виде некую миниатюру: маленькую сценку, пейзажную зарисовку, пастораль или офорт, марину или простую, графически ясную, последовательность катренов. Когда мы говорим, что поэзия изображает прекрасное, то для нас это вовсе не значит, что предмет ее действительно прекрасен. Предмет ее может быть абсолютно безобразен, как это часто случалось еще у Бодлера в его «Цветах зла». Поэтичен ведь не сам по себе предмет, но способ его изображения и способ его понимания. Как говорил А. Ф. Лосев, *миф есть не схема, не аллегория, но символ; символ в отношении чего-то другого*. Тогда можно сказать и обратное: *символ есть миф*. Символ может быть прочитан сквозь некую притчу, это раз, но он также может быть лаконичен: это и руки, и дерево, и цвет, и свет, это два.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. Составл., общая редакция, вступ. ст. Косикова Г. К. М., 1993. С. 436–437.

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 57.

Взглянем пристально на последнее: цвет и свет, их много в символистской поэзии. Но и в другие периоды истории поэзии цвет и свет по-разному жили в стихах. В начале XX века П. А. Флоренский справедливо предположил, что те роскошные цвета, которые мы видим на небесах, есть ничто иное, как соотношение неделимого цвета и раздробленности вещества. Это-то соотношение и определяет цветность. Толкование цветов у русского религиозного мыслителя напоминает видение цветов у Гете и у Лермонтов. Физики и современные психологи определяют цвет и свет иначе, но мы прислушаемся к русским философам, толковавшим по-своему абстрактно-аллегорические теории ученых материалистов. Когда речь заходит о лунном свете, последние обнаруживают свою обостренную наблюдательность. Подчеркнем, например, что у Поля Верлена на тему лунного света написано немало стихотворений: *Лунный свет*, *Зловредная луна*, *Куколки (...пляшут тени при луне)*, *Все луна плыла, плыла*, *Луна мерцает*, *Скучище равнины (...луна будто бредит)*, *Это же пес Иоанна Нивельского...* (*Луна, что публичному автору бледный свет по частям раздает*). В духе Поля Верлена (*...это все из-за лунного света*). Его *Лунный свет* по-своему сдублировал и Клод Дебюсси. Пейзаж лирический и печальный, присутствие женщины, легкие всплески воды, отсветы, отблески луны чуются-слышатся в музыкальной поэме о лунном свете музыканта-импрессиониста: «Твоей души изысканна картина / ...Напевы масок вечно так минорны / ... / Тот лунный свет прекрасен тих, печален / Мечтая спят блаженно птицы в чаще / В восторге водопады зарыдали / Стройны и гибки. В мраморе блестящи»<sup>1</sup>. (Пер. Н. Вышинского)

Если взяться за сопоставление всех лунных интуиций в различных искусствах, то можно написать целую историю интуитивной мифологии луны. «Лунный свет есть гипноз, — писал А. Ф. Лосев. — Он бьет незаметными волнами в одну точку, в ту самую точку сознания, которая переводит бодрственное состояние в сон... Луна есть совмещение полного окоченения и смерти с подвижностью, доходящей до исступления. Это такое ничто, которое стало металлом, пустота, льющаяся монотонным неустанным покоем, галлюцинация, от которой не стынет кровь в жилах, но которая несет вас в голубую пустоту какими-то зигзагами, какими-то спиралями, не вверх и не вниз, а влево и вправо, в какую-то неведомую точку, вовнутрь этой точки, в глубины этой точки»<sup>2</sup>. У Пушкина луна — женщина, *тревожная царица ночи*, *невидимкою* высвечивает бесов. Тютчев знает только *месяц*. У Баратынского образ луны *бледен*. У А. Белого луна и месяц

<sup>1</sup> Вышинский Н. В. Из мировой поэзии. Подлинные тексты с параллельным переводом на русский язык. М., 2005.

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 58.

*ясные*. Во французской поэзии, у романтиков, вроде В. Гюго, луна — неременная деталь ориенталий, восточного пейзажа, а у символистов и, в частности, у Верлена луна также неременна, как женщина. В основе таких определений — метафоры языка, наш словарь ими изобилует, мы часто пользуемся ими бессознательно, не ощущая их свежей образности, поэзия нам возвращает их рельефность. Восходы и закаты солнца принадлежат к обычным явлениям, производящим даже впечатление абстрактных формул, поэтический язык одушевляет их, подчеркивая элемент человечности в параллелях, метафорических сравнениях. Именно метафора, сравнения дают содержания целым группам эпитетов, обуславливающим поэтический словарь. Словарь тускнеет, если поэт не ищет самоопределения в созвучиях или противоречиях природы. Чем полнее внутренний мир медиума, тем тоньше отзвук, тем большей жизнью трепещут старые формы. Напомним, что концепцию звуко-символизма заложил еще Платон. («Кратил», п. 42). Он утверждал, что при возникновении слова между его звуковой оболочкой и называемой вещью состояла та или иная (звуко- или образоподражательного характера) связь: «Мне нравится, чтобы имена в пределах возможности были сходны с вещами... имя одно назначено хорошо, другое нет...».<sup>1</sup> Мотивированность может быть сообщена имени в большей или меньшей степени, однако принятие имени людьми зависит чаще не от правильности, а от договоренности, конвенции, условности между людьми. Иными словами, неконвенциональные имена все равно существуют, и как выясняется, в некоторые времена человек их взыскует, т. е. прямо нуждается в них. Может, людям это ему нужно при прощании с природой накануне века, заговорившего об экологии. Поэзия символистов лишена бунтующего духа романтиков, стремившихся воспарить в надзвездные дали, в первобытный хаос бога-отца; стремление уйти-убежать (*s'evader*) осталось, но как-то ощутило сузилось пространство, сократился размах мечты, утратилась возможность найти успокоение в движении. Лирический герой символистов статичен. Ему по душе тихое экстатическое раздумье в час, когда грустным мыслям сопутствует природа, обычно на склоне лета, закате дня.<sup>2</sup> Сумеречные настроения конца века постепенно углубляются, проникаются мистикой и фатальными настроениями. В искании созвучий, искании человека в природе, есть нечто страстное, патетическое, что характеризует поэта и целые полосы общественного и поэтического развития. Элегическое увлечение красотами природы, интимность ее восприятия, жаждущая ее отголосков, наступала в истории не раз: на рубеже древнего и нового миров,

<sup>1</sup> Платон. Кратил. 408a–408d // Платон. Соч. в 3-х т. Т. 1. М., 1968.

<sup>2</sup> Тимашева О. В. Сиянье мраку вопреки // Paul Verlaine. Poesies. Составитель С. И. Великовский. М., 1977. С. 9.

у средневековых мистиков, у Петрарки, Руссо и романтиков, затем у символистов, французских и русских поэтов Серебряного века. Такое настроение понятно в эпохи колебания и сомнений, когда назревает разлад между существующим и желаемым, когда ослабевает вера в прочность общественного и религиозного уклада, и потому сильнее ощущается жажда чего-то другого, быть может, лучшего. Пытаясь водворить равновесие между верой и знанием, обращаясь к образам природы, поэт приходит к обновлению образности, пейзаж-декорация наполняется человеческим содержанием. Это тот же психический процесс, который ответил когда-то на первые робкие запросы мысли, та же попытка слиться природой, проектировать себя в ее тайнике, переселить ее в своё сознание, и часто тот же результат: не знание, а... поэзия. Поэзия Поля Верлена разрушает границы между субъективным и объективным, духом и плотью, возвышенным и низменным, отказываясь от рационального нравственного отношения к действительности. Она целиком отдается фиксации непосредственных сиюминутных впечатлений. Совсем неслучайно из всех глагольных времен Верлен предпочитает настоящее, а сами глаголы как бы отступают перед существительными. Душа и пейзаж равно утрачивают определенность, размытая линия начинает господствовать над четким контуром, оттенок над однотонностью цвета. Поэзия Верлена делает ставку не на изобразительно-выразительные возможности лирического слова, а на его суггестивную силу: слово Верлена воздействует не столько своим прямым предметным значением, сколько смысловым ореолом, возникающим как результат фонетико-синтаксической связи и навевающим, подсказывающим те или иные настроения.

Обратим внимание на то, что у Верлена не только лунный, но и *солнечный свет* имеет определенную мифологию. Если он *желтого*, чистого цвета, то он теплый, веселый, прелестный. Сквозь желтое стекло, серые зимние дни радуют глаз. Солнце на закате в стихотворении, открывающемся словами: *une aube affaiblie...* имеет свой цвет — *ярко красный* — *vermeil*, (в другом стихотворении этот цвет определен как «алый столп огня»). В переводе читаем: Разводы теней / Размыты в полях / Томленье — нежней / В закатных лучах. / — Красиво! Тени, красноватые отсветы и ярко-красные призраки на горизонте. «Скука — подлинная сущность электрического света» (А. Ф. Лосев), потому что в нем есть безразличие всего ко всему, вечная плоскость. В нем отсутствуют границы светотени, интимные уголки, целомудренные взоры. Соединение цвета и света, тени и красок рисуют поэтическую картину. А мифологизирование красного цвета общеизвестно. Возбуждающий и раздражающий характер его не нуждается в распознании. «Пурпур — это то, к чему стремились всегда правители и бандиты» (А. Ф. Лосев). У Верлена ярко красное заходящее солнце пугает фантомными призраками. Они как вспышки света в меланхолии и печали.

Есть своя мифология и у голубого. У Верлена немало стихотворений о голубом небосводе (*l'azure*). Обратим внимание на его стихотворения *Искусство поэзии*, *Что за лазурь за склоном крыши*, *Будет светлым тот радостный день...*

Если в желтом есть светлое, то в синем (голубом) — темное. Синий цвет — «прелестное ничто». Как высокое небо, далекие горы, мы видим синими, так и вообще синяя поверхность уплывает от нас вдаль. Как мы охотно преследуем предмет, который от нас ускользает, так мы охотно смотрим на *синий* цвет, не потому, что он проникает в нас, а потому что тянет вслед за собою. Синева дает нам чувство холода, напоминает тень. София (вечная женственность и мудрость) иной раз зрится голубою или фиолетовой, как краски на картинах Врубеля. Во всяком случае, такой она предстает и у Блока (*синее в золоте*). В видении Вячеслава Иванова первооснова нашего существа душа тоже, как *голубой алмаз*. У Владимира Соловьева духовная суть мира, как *голубое покрывало* завесило природу. Упоминание, и достаточно частое, русских символистов при характеристике французских поэтов совсем не случайно. Русский символизм, будучи логическим продолжением русских тенденций развития литературы, тесно соприкасался с французским символизмом. Русские поэты выступали, как переводчики французских, а значит отчасти как имитаторы (И. Анненский, А. Блок, А. Белый, Эллис, В. Брюсов). Возникнув чуть позднее французского символизма, русский символизм дает солидное обоснование этого течения устами Вячеслава Иванова, А. Белого, Гершензона, С. Венгерова, А. Лосева.

Впрочем и во Франции тоже первый специально сформулированный манифест символизма, а значит первые теоретические выкладки появились позднее ярко прозвучавших поначалу не получивших специального определения стихов Поля Верлена и Артюра Рембо, их стихотворений «*Art poétique*» и «*Voyelles*» (Цветной сонет). Символизм, как литературное течение, формировался в течение десятилетий. Его идеи постепенно оттачивались в творчестве ряда поэтов. И не только поэтов, но прозаиков, например, у Поля Бурже в его «*Эссе о современной психологии*». Жан Мореас не сделал новых открытий, а только объединил некоторые мысли его великих предшественников, обращая внимание на изменение ритма стиха, размера, строфики, высвобождение стиха из оков риторики, строгих кадансированных ритмов. Выражаясь фигурально, от александрийского стиха-мараша в духе В. Гюго «поздние символисты» декларативно перешли к стиху-мелодии, стиху-песне, стиху-романсу. Голос поэта стал камерным. Стоит также обратить внимание на то, что «революционность» или скорее эпатирующая сторона символистского высказывания первоначально была столь сильна, что добропорядочное общество его не принимало, исключая из своего круга ни в чем неповинных поэтов-

медиумов, называя их «проклятыми поэтами» или «декадентами». В 1907 году А. Белый, знавший, что французских символистов не принимают и у нас, как и некоторых русских декадентов, не без юмора напишет о том, как однажды, слава богу, «явился Семен Афанасьевич Венгеров и объяснил присяжным поверенным Москвы и их женам: декаденты суть гуманисты; они как Некрасов, Никитин засеяли «доброе, вечное»; правда недавно они писали про «козлов», но теперь они от этого отказались; в сущности, они хорошие люди, как и прочие либеральные граждане: сальных свечей не едят; это мнение стали подхватывать...»<sup>1</sup> Трудно сказать, каких именно «козлов» имел в виду А. Белый, может быть, какого-нибудь французского сатира или фавна из Верлена. Но в переводе эти «козлы» точно изрядно могли читателей подразозлить.

Имя Верлена связывают со свободной рифмой, верлибром. Но его собственное отношение к верлибру говорит нам скорее о попытке сохранить традицию. В статье «Слово о рифме», Верлен высказывается против белого стиха, объявляя его неприемлемым для французского со свойственной ему фиксированной системой ударений. Слабая, небогатая рифма, с его точки зрения, отнюдь не означает плохая. Рифма Верлена не дробит стихотворные строки, а сливает их; она не создает регулярных конструкций, ее проявление делает стих ритмически непредсказуемым, и в этом его особенность. Создается впечатление, что Верлен оставляет рифму там, где ей захотелось встать, он предоставляет ей свободу. Рождаясь из музыки внутренних рифм и нечетких ритмов, вибрации тонов и оттенков — а это все считается верленовским мелодизмом — поэзия французского символиста превращается в многоуровневую систему суггестии — самоукачивания, успокоенья-баюканья. По мнению Малларме, Верлен извлек на свет и поначалу неожиданно применил музыку стиха — новый тембр звучания, расплавляющий слово до звука. Он создал вариацию текучую, возвращающую к чтению по слогам: /Луна мерцает/ — Леса белит/. И все вздыхает, /Кругом звучит, /Дрожа и тая: /«Приди, родная»/.<sup>2</sup> Для поэзии Верлена вообще характерна *евфония* — подбор звуков наиболее соответствующих по своему экспрессивному эффекту тому общему настроению или эмоционально-чувственному тону, которые должны создать у слушателя тот или иной отрывок речи. Это важно увидеть и в переводе — благозвучие в прямом смысле слова, соответствие звучания содержанию. Вот как, например, это звучит в стихотворении *Colloque sentimentale*: «Dans le vieux parc solitaire et glace/Deux formes ont tout a l'heure passé/Leurs yeux sont verts et

<sup>1</sup> Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 173.

<sup>2</sup> Тимашева О. В. Непотерянный рай. С. 17 // Вышинский Н. В. Из мировой поэзии. Подлинные тексты с параллельным переводом на русский язык. М., 2005. С. 17.

leures levres sont molles/Et l'on entend a peine leurs paroles. — В парке забытом, холодном, пустом /— Бледные тени скользили вдвоем/ Глаз их не видно, их губы мертвы,/Шорох их голоса тише травы» (Пер. Н. Вышинского).

Для инструментовки стиха важна бывает *онаматопея* (звукоподражание). Иными словами, поэту необходимо порою бывает изображение какого-нибудь внеязыкового звучания с помощью схожих с ним звуков речи. Это звукоподражание может быть заложено в ряде слов, звучание которых напоминает звуковые особенности, характерные для изображения явлений. Вот классический пример, стихотворение *Осенняя песня — Chanson d'automne*. Для русского уха в звуках осени слышатся и тревожные крики птиц, и запоздалый выстрел охотника, и плеск холодной воды в канале, и настороженный вой собаки на луну: у-у-у-у... В своем лексическом отборе при переводе Верлена, переводчик Н. Вышинский делает акцент на словах со звуком «у» и на словах с буквой «ч». Скрипуч, тягуч/ Рыданий ключ/ Уныла осень.../Есть у Вышинского слова на «щ» (щемит) и на «с» (уносит/осень/бросит/свист). При этом во французской *Chanson d'automne* мы видим повторение слов на «л» (l), «м» (m), «н» (n): *Les sanglots longs des violons de l'automne*. Звучание слов, их подбор способны и по-русски, и по-французски вызывать соответствующее акустическое впечатление. Думается, что в переводе для передачи ощущения осени в звуках не случайно появляется «у». А. Белый в своем романе «Петербург» тоже его использует. Звук «у» у него вообще проходит по всему пространству романа: «...Также внезапно, — пишет он в воспоминаниях, — к ноте «у» присоединился внятный мотив оперы «Пиковая дама», изображающий Зимнюю канавку; тусклая лунная голубавато-серебристая ночь и квадрат черной кареты с красноватым фонариком»... Русская осень не столь нежна как французская. Для русских от осени веет зимним холодом. Читатель-филолог хорошо знает, что такое *аллитерация* — повторение согласных в начале слов, входящих в отрывок поэтической речи или *ассонансы* — повторение сходных гласных звуков. У Н. Вышинского в его переводах это отлично видно. Например, в стихотворении *Lassitude*: «Спокойней, спокойней, спокойней /Умерь излишний пыл, чудесница моя». Автор, в данном случае, переводчик, достигает с помощью аллитерации определенного эмоционального тона, соответствующего содержанию поэтического текста, призывающего помолчать, как будто он произносит, приложив палец к губам: Тэсс...

У Верлена часто можно встретить строки, в которых два рифмующих слова следуют друг за другом непосредственно. Этот элемент мелодии стиха похож на музыкальный *мордент*, один из мелизмов, то есть мелодических отрывков или целых мелодий, исполняемых на один слог текста. Широкое распространение он получил в клавесин-



ной музыке XVII–XVIII вв., и это отчасти было обусловлено природой инструмента. Мелизмы делали менее заметным быстрое затухание звука на клавишине. Обратим внимание на то, что в стихотворении *Тонки поцелуи рук и пианино* Верлен цитирует в эпиграфе Петрюса Бореля: «Гулки звуки клавишина — докучают, веселят». Любопытно противопоставление пианино клавишину, пианино лишь напоминает о веке учтивости: /Как понять твой вызов, светлое Преданье,/ Как мне сделать ясным тонко-темный смысл?/ Пример мордента мы встречаем в стихотворениях сборника «Праздники учтивости» (в других переводах «Галантные празднества»), где под пером поэта рождались картины, напоминающие о веке «жемчужного Ватто», Буше и Грезе. Арлекины и Коломбины, Скарамуши и Пульчинеллы, Клитандры и Кассандры проходят перед нами как на сцене театра рококо. Их кукольные жесты и кукольные страсти вызывают у нас ощущение тоскливой жалости, тем более что поэт проецирует свои собственные чувства на подмостки этого театра. Выдвинутый здесь местами на первый план гедонизм только маска, скрывающая истинные чувства писателя. *Que vont charmants masques et bergamasques.* В переводе это отчетливо соблюдено с использованием мордента: *Тут некто в маске закружился в пляске.* Экспрессия интонационной организации речи задается ритмом, общей ее упорядоченностью и метром, или размером, т. е. воспроизводимой схемой ритмического строения и разделением текста на строфы. Семантическая интерпретация форм стиха не просто трудна, но невозможна, как невозможно пересказать словами мелодию. Стихovedы бывают крайне осторожны в разговорах о «семантическом ореоле» того или иного ритма или размера и полагают ненаучными эмоциональные эпитеты (печальный ритм, упругий ямб, по казарменному отрывистый двустопный хорей, свободный полет дактиля и т. п.). Тем не менее «детские вопросы», по выражению М. Гаспарова, почему поэт выбирает тот или иной, вполне конкретный размер, остаются. Сам он верит в то, что между размером и смыслом есть связь, восходящая к поэтической традиции. Семантический ореол стихов со свободной формой, развившихся из речевых интонаций. Созвучия, динамика, тембр звука, склонность к конкретным звуковысотным оборотам, придающим типовые эмоциональные состояния, помогают символизировать некоторые ценности. Семиотика музыки существует, и она сопоставима, по мнению Гаспарова, с *фоноэстетической значимостью звуков* отдельного языка. Как писал К. Леви-Строс, музыка ставит более трудные проблемы, потому что трудно вообразить себе ментальные условия музыкального творчества, мы не знаем, какова разница между теми, кто творят музыку, и теми, кто ее «получает». Если музыка — один из языков для создания сообщений, она понятна некоторому большинству и только ничтожно малое количество людей способно ее творить. Создатель музыки нам кажется богоподобным,

т. е. существом исключительным. Музыка и мифология сталкивают человека с виртуальными объектами, миф и музыкальное произведение выступают как дирижеры оркестра, а слушатели, как молчаливые исполнители. Двусмысленный еще в партитуре, как книга, замысел композитора, как и замысел мифа, актуализируется через слушателя и слушателем, то есть наблюдается инверсия отношений между получателем сообщения (адресатом) и отправителем, (адресантом). Мифология затрагивает психофизиологические аспекты самой длинной повествования, другими формами повторов и параллелизмов. То же можно сказать и о музыке. Музыка обращается не только к психическому времени, но и времени физиологическому. «Мифология может быть эмоционально «трепещущей», хотя этот аспект в мифологии не столь существен, как в музыке: любой контрапункт отводит место сердечному ритму, и ритму дыхания место немой партии».<sup>1</sup> В поэзии Малларме к концу его жизни звуковой элемент преобладает над зрительными образами. Стремление воспроизвести жизнь человеческой души в ее непосредственном и, как выразился Д. Обломиевский, «в ее сыром виде», находит свое выражение в том, что его поэзия, становясь похожей на непрерывный речевой поток слов часто грамматически не связанных друг с другом, избегает правил пунктуации. Поэма «Бросок игральных костей» (*Удача никогда не упразднит случая*) представляет собой бесконечно длящуюся фразу. Поэт настойчиво выражает свою излюбленную идею о безуспешной попытке примирения между точностью и зыбкостью, радостью и скорбью между *я* и *не-я*. Поэзия, пишет Малларме в этот период есть выражение через человеческую речь, которая вторит сущностному ритму мира, таинственного смысла всех граней человеческого бытия». Желание передать состояние души в ее неупорядоченном виде объясняет *инверсии, переносы отдельных частей речи и членов предложения* (подлежащих и сказуемых, существительных и прилагательных, наречий и глаголов) причем из-за этого неясно, к какому именно существительному имеет отношение это прилагательное, к какому именно подлежащему относится данное дополнение. Инверсии отдельных слов сопровождаются инверсиями отдельных фраз.

В сонете «Кружево», представляющем собой метафору, перенос по функции, «занавески», скрывающая вуаль, речь идет о том, что она закрывает внутренности комнаты, где вероятно должна быть постель, однако ее нет. Мертвенно бледное стекло, через которое просвечивает утро, рождает в голове поэта образ дремлющей *мандоры*, обращенной к окну. В полем нутре этого музыкального инструмента много звуков, которые она могла бы родить... В стихотворении «Святая» у Малларме

<sup>1</sup> К. Леви-Строс. Сырое и вареное // Семиотика и искусствоведение. М., 1972.

опять окно, на этот раз витраж, изображающий святую Цецилию, играющую на лютне. Существующее в реальном плане поэт насыщает образами воображения, переходящими в звуки. Ему слышится «оркестр», в котором участвуют *и виола, и флейта, и мандора, и арфа* — «крыло ангела» и человеческие голоса — песнопение. Имманентное развитие образа, протекающее через цепь психологических связей, генерирует комплекс впечатлений, которые могут возникнуть только на базе ассоциации с музыкальным текстом. Связь звучания со словами естественного языка, в котором преобладают конвенциональные знаки (с текстом песни или названием симфонии) у музыкального знака всегда сопровождаются некоторыми иконическими и индексными ассоциациями, выступающими помимо словесного текста. Если в процессах первичного семиозиса содержание первично, задано, и как бы ищет для себя форму (план выражения), то в музыке (без слов) имеет место инверсия формы и содержания. Исходной является форма знака, в то время как его значение (денотат) формируется на основе ассоциаций с психическими ассоциациями. Образно говоря, и музыка, и мифология суть инструменты уничтожения времени. Вне уровня звуков и ритмов музыка действует на невозделанной почве — физиологическом времени слушателя. Это время диахроническое, потому что оно необратимо. Музыка превращает отрезок времени, затраченный на прослушивание в синхронную и замкнутую на себе целостность. Только слушая музыку, мы приближаемся к тому, что похоже на бессмертие. «Бросок игральных костей», являясь одновременно верлибром и стихотворением в прозе, «партитурой», говорит о жизни и смерти, о том, какова природа бессмертия. Катастрофа и кораблекрушение, молчащая после бури морская гладь, навеивают мысли о том, что поэт весьма сомневается в Духе человека и его сознании («Что они, волны мысли? — Галлюцинации агонии»). Водное пространство заполонило собой и Дух, и Число, которые не могут сохранить независимость от материи. Только ей все принадлежит. Остается лишь Идея, мысль, одна книга, которую пишет все человечество, подбрасывая время от времени дрова в очаг Великого Творения. Симфоническая сюита К. Дебюсси «Море» имеет типичный для изобразительного искусства подзаголовков «Три эскиза» («От зари до полудня», «Игра волн» и «Диалог ветра с морем»). Н. Я Мясковский написал о «Море»: «В моментах, когда Дебюсси берется запечатлеть свое восприятие природы, происходит что-то непостижимое: человек исчезает, точно растворяется и превращается в неуловимую пылинку, и над всем воцаряется точно самая вечная, изменчиво неизменяемая, чистая и тихая, все поглощающая природа, все эти бесшумные, скользящие «облака», мягкие переливы и взлеты «Играющих волн», шелесты и шорохи «весенних хороводов, ласковые шепоты и томные вздохи беседующего с морем ветра — разве это не подлинное дыхание природы? И разве художник

в звуках воссоздавший природу, не великий художник, не исключительный поэт?»<sup>1</sup> Дебюсси ввел слушателей в новый звуковой мир еле ощутимых красочных оттенков, неожиданных гармонических пятен, эмоциональных состояний. От Вацлава Нижинского, поставившего на музыку Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» хореографическую картину, композитор получил письмо со следующими словами: «Ваша иллюстрация не только не диссонирует с моим текстом, наоборот, она превышает его ностальгией, изумительной чуткостью мечтательностью и богатством»<sup>2</sup>.

Своего «Фавна» Дебюсси написал, прочтя поэму Малларме «Послеполуденный отдых фавна», переделанную из «Монолог Фавна». Между двумя текстами была разница примерно в десять лет. В жанре эклоги поэт рассказал о косматом покровителе пастухов, заснувшим под полуденным солнцем вблизи Эгейского моря на берегу которого играют нимфы, дриады и рядом с ними козлоногие. Мы слышим звуки флейты Пана, ощущая горячий напоенный ароматами воздух, заставивший фавна «грезить наяву». Размышляя над природой звучания, Дебюсси полагал, что любые шумы, которые мы слышим вокруг себя, могут быть воспроизведены. Средствами музыки можно изобразить все, что мы способны распознать в ритмах окружающего мира. «Кто-то стремится передать правила, — говорит он, — я же хочу передать лишь то, что слышу». Композитор во многих случаях действует так же, как художник-импрессионист. «Ему вторит Морис Равель, автор фортепьянной пьесы «Игра воды» и фортепьянного цикла «Отражения», состоящего из Ночных мотыльков», «Печальных птиц», «Лодки в океане», «Утренней песни шута», «Долины звонов»). В «Отражениях» легко услышать влияние Дебюсси, но Равель абсолютно самостоятельный и очень яркий художник, — нередко разрабатывавший испанские темы (знаменитое «Болеро»), сказочные истории («Моя матушка гусыня», «Павана спящей красавицы», «Волшебный сад»). Есть у него и своя «эклога» — «Дафнис и Хлоя» — балет, написанный на тему античного романа Лонга. Дуновение ароматного ветра в миртовых рощах, юноши и девушки, пришедшие к гроту-алтарю Пана; встреча Дафниса и Хлои; состязания в танце грубого волопаса Доркона с Дафнисом, чья пляска аполлонически совершенна: похищение Хлои пиратами; отчаяние, гнев, мольбы Дафниса; молнии, подземный гул, приведение в ужас пиратов; чудесное избавление Хлои возвращение ее невредимой к Дафнису — вот эпизоды произведения, переданные в музыке. Если «Послеполуденный отдых фавна» для Дебюсси — это прелюдия, ставшая хореографической картиной, то балет «Дафнис и Хлоя» Равеля — «хореографическая симфония» в 3-х частях.

<sup>1</sup> Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. Л., 1971. С. 67.

<sup>2</sup> Там же. С. 66.

Когда речь идет о влиянии литературы на музыкальные формы, то сразу вслед за антинарративными симфоническими поэтами и мини-операми хореографическими картинами называют песни на стихи поэтов-символистов. Стихотворения поэтов-символистов следуют указаниям Верлена, их цель — околдовать, обворожить, а не просто увлечь. В них чистота мелодии и мотива. Например, у Сезара Франка, обычно уделяющего внимание полифонии в песне — очарование и простота: «Ангел и дитя», «Свадьба роз», «Разбитая ваза», «Вечерние колокола», «Первая улыбка мая» (тексты взяты у парнасцев). Габриель Форе пишет свои знаменитые песни на стихи Верлена: «Путник», «Прощание», «Колыбели», «Лунный свет», «На кладбище», «Сплин», «Под сурдинку», «Экстаз», «Вечер», «Добрую песню». Самыми скромными средствами композитор воплощает тончайшие нюансы чувств, оригинальнейшие образы, навеянные фантазией. Созвучия, аккорды сливаются в последовательностях богатых звучаний. Музыка следует за малейшими движениями стиха, его звуковым строем интонаций и в то же время его звуковую атмосферу, обогащающую текст новыми смыслами, глубиной и проникновенностью. Поистине песни Форе — это «музыка прежде всего» (Верлен). Дебюсси — первый композитор, для которого основным в музыкальном произведении является звуковой образ. В письмах и статьях он говорит о «постановке звучания». Так в «Деве-избраннице», лирической поэме для женских голосов соло, хора, оркестра, гармонии придан *нездешне серафический колорит*; пребывая в раю, дева надеется встретить возлюбленного. Отметим и изысканную красоту хора ангелов, *нежную музыку звезд*, где звук специально стереофонически трактован. Малларме провозгласил в эссе «Музыка и литература» два сменяющихся лика этого феномена: один окутан сумраком, другой сияет ясностью. Норвежский романтик Генрик Ибсен для обретения чувства свободы и простора бежал из Христиании, чтобы начать писать в Сорренто в Италии драматическую поэму в символистском духе «Пер Гюнт». В ее основе лежит народная сказка о фантазиях и приключениях крестьянского паренька Пера. Генрик Ибсен сохраняет сказочный колорит, рисуя Доврского деда и лесных карликов — троллей. В пьесе-поэме переплетается трагическое и таинственное. Поначалу Пер, похож на троллей: он доволен сам собой, ему не свойственны слабости и колебания и совершенно не волнуют мечты о высоком предназначении человека. Он проказник и враль... Писатель рисует также норвежскую природу, придавая лукавое настроение волшебных сказок. Это настроение подхватил Эдвард Григ, написавший свою музыкальную поэму-оперу «Пер Гюнт», достигшую пика популярности в наши дни благодаря ее национальному колориту и ярким фигурам-символам: Сольвейг — любящая, всегда готовая на самопожертвование; тролли — уродливые

существа — порождение другого мира; Пер — контрапункт Бранда<sup>1</sup> и враля-хвастунишки. Слияние текста и музыки в этом произведении столь глубоко, что оно в обоих его вариантах, литературном и музыкальном, стало национальным символом Норвегии. Рядом с Эдвардом Григом можно поставить финского композитора Яна Сибелиуса, тоже увлекшегося народными сказаниями «Калевалы». Среди его программных полотен, в которых сюжет, фабула, жизненные события героев детально конкретизированы, такие национально-специфические произведения, как «Леминкянен в Туонеле», «Туонельский лебедь», «Возвращение Леминкяйна». Музыкальной критике и слушателям у Сибелиуса нравится в особенности «Туонельский лебедь». В конце концов, *лебедь* в некотором смысле символ времени — эпохи модерна и *ар нуво*. Туонеля — потустороннее царство, окруженное рекой скорби, через которое смерть переправляет души умерших. Скользя по мрачным водам вечности, печальный Лебедь поет свою бесконечную траурную песнь, исполненную английским рожком на фоне эфирного звучания струнных. Любопытно отметить, что Сибелиус тоже не прошел мимо Метерлинка, как автора «Пелеаса и Мелисанды». Он так же, как Дебюсси и Форе, тоже написал свою музыку, но это была не опера или симфоническая поэма, а сопровождение постановки пьесы бельгийского драматурга в национальном театре.

О существовании символистской оперы никогда не спорили, отмечая в ней преобладание литературности. Символистскую оперу определяет ориентация на писателей-символистов и их творчество. Помимо названных выше оперных произведений Дебюсси и Грига, следует упомянуть также Рихарда Штрауса, автора «Саломеи» по одноименному произведению Оскара Уайльда. Публику и при жизни Штрауса, и сегодня увлекает кровавый сюжет раннехристианского времени, насыщенная эротикой атмосфера окружающая героиню оперы — Саломею, дарящую поцелуи и исполняющую танец семи покрывал. Она требует невозможного — головы пленника Ионакана. В конце концов, Ирод приказывает убить Саломею, и на мраморные ступени падает труп красивой женщины... Напряженность оркестровой ткани, симфонизм, мрачное, сгущенное в своем музыкальном выражении действие, патологические страсти героев образуют своего рода музыкальную поэму с пением. В «Саломее» привлекает огромная выразительная сила и самобытность музыки, необузданность и яркость чувств, свойственная всей оперной классике. Испытывая прямое влияние литературы и, развиваясь, в основном, в вагнеровском

---

<sup>1</sup> Бранд — герой из одноименной пьесы Ибсена, некий пастор-максималист. Его образ оказался очень удобным для демонстрации конфликта высокоодаренной личности с косной средой. Девиз пастора: «Всё или ничего». Сёрен Кьеркегор отмечал, что Ибсен поэтизирует священника, которому свойственна чистая вера.

русле, опера представляет собой неопределенный жанр музыкального символизма. Очевидно поэтому в наши дни, когда композиторы берутся за сюжет из этого исторического периода у них тоже получается всегда нечто смахивающее на музыкальную поэму. Родион Щедрин из 11 сонат «У озера» написал свой балет «Чайка». Ироничный Чехов, чья драматургия испытала на себе влияние Ибсена бессознательно стремился к символическому выражению и умело сочетал пародию на крайности символистского стиля (Треплев) с прямо обозначенным символом (Заречная). Исключительно верно высказался о Чехове А. Белый: «В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном. В силу непосредственности творчества он одинаково примыкает и к старым, и к новым... Изысканного поклонника символизма прельстит стыдливая тонкость чеховских символов, и он с облегчением обратится к Чехову после Метерлинка. Он увидит, что эта осторожная стыдливость коренится в прозрачности его символов и что необходимое условие прозрачности — произвольность и непреднамеренность, то, чему имя «талант», «гений».<sup>1</sup>

Параллели между творчеством писателей и музыкантов в эпоху символизма оказываются возможными в силу общности культурной среды, органичное существование в поэзии и в музыке, способность проникать туда, где музыка и поэзия нераздельны. И русская, и зарубежная критика прямо указывают на то, что их современники читали «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше, где, казалось, исчерпавшие себя в оперных либретто греческие боги оказались важными вновь. Подчеркнуто явилась оппозиция Аполлона — Диониса. «Чтобы глубже понять оба импульса, — пишет Ф. Ницше, — представим их себе как два разъединенных художественных мира: мир *сновидения* и мир *опьянения*... сладостную неотвратимость соприкосновения со сновидениями понимали греки, воплотившие ее в своем Аполлоне... Чары Диониса не только обновляют союз человека с человеком, но и зовут природу, враждебную или поработченную, на праздник примирения с людьми, своими блудными сыновьями»<sup>2</sup>. Призывая обратить свои взоры на первичное, на то, что было в начале мира, Ф. Ницше вспоминает любителя природы Руссо и введшего термин «наивное» Шиллера. «Там, где мы встречаемся с «наивным» в искусстве, мы видим величайшие достижения аполлоновской культуры... Аполлон — этическое божество, требующее от тех, кто ему причастен, блюсти меру, а для этого и познавать себя. Но Аполлон не мог жить без Диониса».<sup>3</sup> В античном поэте, — полагает Ницше, — лирик и музыкант стремятся к тождественности. Музыкальное искусство

<sup>1</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 101.

<sup>2</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 136.

<sup>3</sup> Там же. С. 150.

он считает повторением мира, его слепком. Лишенный отблеска и содержания отблеск исконной боли в музыке, находящий избавление в иллюзии, отбрасывает второе отражение в виде уподобления и примера. «Иными словами, лирика в той же мере зависит от духа музыки, в какой музыка от образа Воли. Музыка вообще является как воля (слово из Шопенгауэра). Произведение лирика не могут высказать что-нибудь такое, что бы ни было с широчайшей всеобщностью заложено в музыке, заставившей Ницше прибегнуть к образной речи. Язык потому не поможет нам получить исчерпывающее представление о мировой символике музыки, что она относится к исконной противоречивости и боли в глубинах первоединого начала и тем самым воплощает сферу, стоящую над и перед всяким явлением... Язык как орган и символ явлений никогда не сможет вывернуть наизнанку все глубины музыки, его связь с нею все равно останется лишь поверхностной, а к ее сокровенному смыслу нас ни на шаг не приблизит любое лирическое красноречие»<sup>1</sup>. Под непосредственным влиянием Ницше формировались и идеи Вячеслава Иванова. В его философских сочинениях следование античным представлениям было гораздо более строгим, чем в трактате-первоисточнике. Вячеслав Иванов всегда думал об обновлении искусства, и ему на помощь приходили идеи из мировой культуры. Различные виды искусств, сведенные к своим конститутивным элементам, обращаются лишь в аналитику этих элементов (красочное в живописи чисто и отвлеченно; то же и лейтмотивное в рисунке, и словесно-звуковое в поэзии). Лучшее действие в искусстве — это синкретическое действие. Частичный синкретизм — это поэзия в музыке или музыка в живописи. Одни формы искусства стремятся к распаду другие, наоборот — к синтезу, и надо иметь центральную точку отсчета. Таковой является, конечно, музыка. Она, в одном отношении, разлагает формы искусств, а в другом их питает. В искусстве, растворенном музыкой, важно содержание. К соединению в себе музыки жизни и картины звал Ницше. Слияние в человеке двух начал, дневного, образного, воображающего, сознательного с ночным, безобразным, невообразимым, бессознательным отобразилось в культуре Греции в создании трагедии. Условия для трагедии были и в культуре нового времени, где появилось символическое искусство. В нем жила роковая борьба духа с формой, предвкушение победы над роком. А. Белый размышлял о том, что «образы — эмблематическая роспись переживаний, не более. «Переживание зацветает образами... В символизме реальная связь за пределами видимости»<sup>2</sup>. Например, в пьесах Ибсена его герои «алгебраические знаки какого-то апокалиптического уравнения жизни... Символическая драма не драма,

<sup>1</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 151.

<sup>2</sup> А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 161.



а проповедь всерастущей драмы человечества. Это проповедь роковой развязки. И лучшие образцы символической драмы надо читать, а не смотреть на сцене... Театр остается театром, и храмом не становится, разве кафедрой проповедника... Книга еще лучшая кафедра<sup>1</sup>». Вячеслав Иванов и Александр Белый, конечно, наиболее интересные теоретики символизма как философии, однако понятие «русский символизм» связывают с именами К. Бальмонта, В. Брюсова, выпустивших сборники с подобным названием, переводивших французских символистов и писавших явно подражательные под французов стихи. В предисловии к третьему выпуску «Русских символистов», называвшемуся «Лето 1895 года», В. Брюсов защищал принципы символистского искусства. Помимо большого количества переводов из Малларме, Рембо, Метерлинка, занимавших в нем две трети книги, главное место отведено стихам самого Брюсова, подписанным его именем и рассчитанным на то, чтобы шокировать читателя. Строчку «О, закрой свои бледные ноги!» многие сочли хулиганской выходкой. Сам он указывал на то, что сколько бы поэт ни насмешничал, он сам — символист, ведь это должно явствовать из стихотворения «Зачем слова?» Вл. Соловьев ответил на него несколькими пародиями, высмеивая бодлеровские *соответствия* («вертикальные горизонты в шоколадных небесах»), пристрастия символистов изображать эмоции в виде одушевленных существ (*гиена подозренья, слоны раздумья, своей судьбы родила крокодила ты здесь сама*). Если Вяч. Иванов пытался увести символизм «к языку жрецов и волхвов», то Бальмонт и Брюсов значительно снижали «дело полубогов», однако же, и они тоже настаивали на магии слов и своеобразно понимаемой мифологической речи. «Искусство есть Ад», — заявляет А. Блок. Этим объясняет он гибель М. Ю. Лермонтова, В. Ф. Комиссаржевской, Н. В. Гоголя: именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то незримой рукой — сквозь все многоцветные небеса и глухие воздуха миров иных — тогда происходит смешение миров, и в глухую ночь искусства художник сходит с ума и гибнет. О том, что истина есть род познания, писал В. И. Вернадский, уточняя, что наше субъективное знание, которым мы пользуемся ежедневно, может распространяться и на объективные явления. Интуитивное познание в символистской энергии слова становится его реализацией. «Символ как образ видимости», возбуждающий наши эмоции, «как различия переживаний» воплощается в поэзии и музыке. О зажигающих нас цветных лучах многообразных культур не только Греции, но и Индии, Персии, Египта, культуры Европейского Средневековья, — писал А. Белый: «Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в

<sup>1</sup> Там же. С. 163.

старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма<sup>1</sup>».

В тот же период, когда свои идеи высказывал А. Белый, во Франции в творчестве символистов «второй волны» (Ж. Мореас, Ст. Мерриль, Реми де Гурмон и др.) А. Жид, например, пишет: «Посреди Эдема рос Игдрасиль, дерево-логарифм; его корни, питающие жизнь, были погружены глубоко в землю, а листва отбрасывала на лужайку густую тень, являвшую собою ночь»<sup>2</sup>. Анри де Ренье заключает: «Легенды и мифы всегда были в чести у поэтов, как в прошлом, так и ныне. Оно и понятно: ведь они показывают в преображенном виде Человека и его Жизнь. Они создают идеализированную реальность, где человечество представляется таким, каким оно хотело бы себя видеть... Предпочтение, которое нынешние поэты отдают легендам и мифам, проистекает из настойчивого желания выразить символами идеи, за что их и назвали символистами»<sup>3</sup>. Любая идея возникает в своем качественном варианте лишь на базе предшествующей реализации, причем часто многовариантной. Мифотворчество было настолько органичным для эпохи символизма, что проявлялось и в строении литературного текста. Присущая как художественным произведениям, так и критическим статьям «магия слов», объясняется обращением к архетипическим схемам. «Запредельное» восприятие музыки объединяет таких поэтов, как Вяч. Иванов, Бальмонт, Блок, Белый, Мандельштам, М. Кузьмин. У каждого из поэтов свое восприятие музыки. Кто слышит «мировую музыку», «музыку сфер», кто просто музыку Вагнера, песню Изольды, цыганские напевы, фортепьяно за стеной. Волны раската мировой музыки, по мировой поверхности как некая вертикаль, звук мировой оси». Значительный пласт «мировых» музыкальных значений связан с образами музыкальных инструментов (уже упомянутых выше пианино, клавесина, флейты, мандоры, лиры, арфы), но также со «стрекалом воздуха» и звуком поворота земной оси. «Гамма чисел есть гамма струн космоса, при помощи которых познающий, — пишет А. Белый извлекает музыкальные звуки; такое число не просто количество; оно-тайна; в числах находим мы свойства музыкальной гармонии; и потому-то момент тайны, внесенный в самое математику, превращает ее в музыку, познающих превращает в оркестру (союз) связанных единой симфонией людей; симфония мира звучит в мистерии.»<sup>4</sup> Последнее означает, что в слове «симфония» соединяются разные смыслы: романтическая формула «мир как симфония» и досимфонические смыслы этого слова, просто «созву-

<sup>1</sup> А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 170.

<sup>2</sup> Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. Составл., общая редакция., вступ. ст. Косикова Г. К. М., 1993. С. 446.

<sup>3</sup> Там же. С. 456.

<sup>4</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 168.

чие», «гармония». Чаение какого-то сверхжанра (по-сегодняшнему, *кроссовера*) было весьма характерно для литературно-музыкального авангарда. По мысли Вяч. Иванова, новый художник должен создать симфонию, т. е. хоры коллективных существ. Коллективные существа, по мысли О. Мандельштама, должны жить «ритмично».<sup>1</sup> Аморфный бесформенный человек, неорганизованная личность — это просто враг общества. Ритм есть орудие социального воспитания. Новое общество вообще держится солидарностью и ритмом: «Наблюдая и сравнивая школьную реформу в новой России с «Реформой школы» первого гуманистического ренессанса, бросается в глаза преодоление филологии. Тот раз филология выиграла и сделалась надолго фундаментом общего воспитания; в этот раз интересы филологии сильно пострадали, с этим никто не станет спорить. Филологическое оскудение школы, которого следует ожидать в ближайшем будущем, в значительной степени — плод сознательной школьной политики. Антифилологический характер нашей эпохи не мешает считать ее гуманистической, поскольку она возвращает нам самого человека, человека в движении, человека в пространстве и времени, ритмического, выразительного человека»<sup>2</sup>.

Это «кросс-культурное» замечание О. Мандельштама, сделанное в двадцатом году, оказалось провидческим, хотя поэт не был ни футуристом, ни футурологом. Люди искусства часто высказывали в то время утопические и антиутопические идеи, носящие характер выдумки или внутренних пожеланий, а также прозрений. Достаточно вспомнить крестьян Малевича с завязанным ртом, написанных тремя красками. Между новой культурой (движениями масс) и культурой старой, уходящей, А. Блок, например, видит трагический разрыв, преодолимый, однако с помощью музыки: «Вся усложненность ритмов стихотворных и музыкальных, к которым эпигоны гуманизма были так упорно глухи и враждебны, есть ничто иное, как музыкальная подготовка нового культурного движения, отражение тех стихийных природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся эпохи»<sup>3</sup>. Рассказывая о смерти Комиссаржевской, Врубеля и Толстого, кризисе символизма, лекциях П. Н. Милюкова, расцвете французской борьбы в петербургских цирках, успехах и неудачах авиации, убийстве Столыпина, Блок добавляет: «Все эти факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один лишь смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе создают единый музыкальный напор»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Мандельштам О. Государство и ритм // Мандельштам О. Собр. соч. в 3-х т. Т. 3–4. С. 123.

<sup>2</sup> Там же. С. 124.

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч. в 8 т. М., 19. Т. 6. С. 161.

<sup>4</sup> Там же.

В «Автобиографии» 1915 года, Блок не забывает рассказать о своем особенном отношении к музыке (*musique*), идущем с раннего детства. Музыкальные понятия и образы играют ведущую роль в определении задач, выдвигаемых искусством.<sup>1</sup> Искусство в эпоху больших перемен получает право говорить обо всех. Если «символическое» у Блока есть мера емкости его образов, то можно сказать, что они в прежнем романтическом смысле *музыкальны*, т. е. *безбрежны*. Очень часто его стихотворные образы *направлены на звуковое их восприятие*: «Признаю тебя, жизнь, принимаю и приветствую *звоном щита*. «(Весна бывает и шумной, и звонкой). «Девушка пела в церковном хоре...» В одной этой строчке слышны мелодии, которые девушка исполняет. «Над озером *скрипят* уключины и раздается женский *визг*...» Тишина у воды нарушается резко выделяющимися звуками: визг и скрип.

В обновленной музыкальной мифологии начала XX века список «мировых музыкальных инструментов» значительно расширен. Здесь и струнные, и ударные, и духовые: скрипки Блока и Хлебникова, колокол Белого и Блока, бальмонтковский мировой звон; мирель (мировая свирель) Хлебникова. Среди множества мировых образов поэзии мотивы инструментов выделяются как посредники между современным и архаическим прошлым.<sup>2</sup> В системе ритуально-мифологических представлений — музыкальный инструмент — это, прежде всего предмет. Тело инструмента — это его форма, материал, способ изготовления, а также его «предыдущие существования» имеют почти равное значение с издаваемым инструментом звуками. Функции инструмента далеко не исчерпываются эстетической сферой, которая во многих мифологиях не обозначена. Гораздо существеннее включенность инструмента в гармонию мироустройства, участие в ритуале, волшебные свойства. Очень важны происхождение и принадлежность музыкальных инструментов, часто получаемых в дар от богов или культурных героев.

Инструмент изоморфен человеку и может быть его инкарнацией. Он входит в отношения тождества или трансформации со всеми элементами мифологического мира и самим миром. В традиционных мифологиях большое значение имеет и то, кому принадлежит музыкальный инструмент, и то, от кого он получен. Во множестве литературных сочинений существуют истории о дарении и похищении инструментов, о запретах и разрешениях не только играть, но даже слушать игру, видеть инструмент или наблюдать за его изготовлением. Принадлежность инструмента прямо связана с теми или иными

<sup>1</sup> Эпштейн М. Диалектика знака и образа в поэтических произведениях А. Блока // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 349.

<sup>2</sup> Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов в первые десятилетия XX века. М., 2001.

ритуальными функциями, которые осуществились посредством игры. В поэтических текстах чаще инструменты бывают самозвучащие (свирель поет, труба зовет). Например, у Кузьмина в поэме «Форель разбивает лед» мы читаем: «О этот завтрак так похож/На оркестрованные дни, /Когда на каждый звук и мысль/Встает любя противовес:/Рожок с кларнетом говорит,/ В объятьях арфы флейта спит,/ Вещает траурный тромбон,/ Покойникам приятен он. /» Соединение колен флейты становится метафорой *связи времен* у Мандельштама: «Чтобы вырвать век из плена, Чтобы новый мир начать,/Угловатых дней колена, Нужно флейтою связать. /»

Состав музыкальных явлений реальной жизни, на которые откликаются поэты, весьма различен. У Блока и Бальмонта фиксируется источник звука и сам звук (музыкальный инструмент, человеческий голос), иногда жанровая принадлежность музыки (церковное пение, цыганский романс). Б. Пастернак, Г. Иванов называют композиторов или намекают на них *Мне Брамса сыграют, тоской изойду*; обозначают формы музыкальных произведений — прелюдии, этюды, марши, болеро: *Я храбрые марши играю/ Скачу на картонном коне,/ И если я умираю,/Все звонко хлопают мне.*

Музыка может напоминать о том, что она всеобщая и что она человеческая (*musica Humana* и *musica mundane*). Последняя отражает стихию отношений между людьми: *Мы с тобой в Адажио Вивальди встретимся опять* (Ахматова); */Деревня, Моцарт и Жуан /И мрачный Германн, Всадник Медный / И ниже солнце иль туман...* (М. Кузмин).

Очень часто русские поэты-символисты в своих стихах упоминают гаммы. Вероятно, ум у них — символ божественного мироустройства: *«Ты слышишь, за стеной играют гаммы?»* (М. Кузмин). У М. Цветаевой в «Крысолове» флейта поет крысам *гамму гамм, восходящую прямо во храм: Хлеще, хлеще! Рассыпай! Нижи хроматические гаммы лжи!* (М. Цветаева) У Г. Иванова, пытавшегося утвердить несомненную значимость поэзии для современника звучит: *Прохладно... До-ре-ми-фа-соль/ Летит в раскрытое окно. / Какая грусть, какая боль!/ А впрочем, это все равно!/ ... /Что делать, если яд в крови/ В мозгу — смятенье, слезы-соль,/ А ты заткнула уши и/ Не слышишь до-ре-ми-фа-соль/.*

Символисты проповедовали синкретизм и сами стремились к синтетическому охвату явлений искусства. Эта широта охвата дала себя знать и в выставках живописи «Мира искусств», и в «Вечерах современной музыки», и в «русских балетах», и в проектах монументально-декоративных росписей в содружестве с архитекторами. *Синестезия* (единение звуков, запахов, вкусов), которую провозгласил еще Бодлер, в сонете «Соответствия», т. е. перекличка между различными ощущениями, одно из которых вызывает и внушает другое, повторяется, все ярче оформляется в творчестве всех символистов от этапа к этапу.

Отталкиваясь от науки и позитивизма, как ее оправдания, символисты с помощью одного только языка, энергетически заряженных метафор, пытаются прорваться в будущее, уловить и прозреть его. И часто действительно это им удается: симфонизм А. Белого, поиск в прошлом будущих перемен у Блока и Скрябина, дерзновения Хлебникова и Маяковского переплавляли случайные слова в провидения и многозвучия. Смешение разных техник, различных иностранных влияний, как своеобразный круговорот вещей и мнений. Однако в искусстве символистов эклектика не столь очевидна, многие из музыкантов выходят на национальную почву и проповедают новую религию. Мифологическое и музыкальное выступает у них как система координат. С древнейших времен музыку сближали с философией и математикой; в древних религиозных учениях (Конфуция, Пифагора) музыка понималась как звучащий эквивалент универсальных законов мироздания, знак всеобщего миропорядка. В пифагорейской традиции, частности, развивались представления о взаимном числовом подобии гармонии космоса и гармонии звуковысотной системы, лада). Средневековое музыковедение выводило правило храмовой музыки из теологических догматов. Мыслители нового времени видели в музыке скрытое арифметическое упражнение духа, «тайное метафизическое упражнение души» (Шопенгауэр). Новалис писал, что в геометрических пропорциях заключены основные отношения природы и формула универсума. Шпенглер считал музыку высшей формой человеческого познания. Содержание мелодии или впечатление от нее трудно передать словами. Речь часто выступает не в прямых, а в переносных значениях. Музыковеды обращаются к языку психологии, философии, математики, обращая внимание на двуполярность музыки, соединяющей в себе самое чувственное и самое абстрактное. Музыка идет из глубин психофизиологических состояний человека, выраженных либо в пении, либо в игре инструментов, усиливающих мелодико-ритмическую выразительность тела человека. Но в музыке есть мысль, абстрактное мышление, обобщение. Содержание музыки неотделимо от выражающих его звуков. Но содержание музыки не денотативно в той мере, в какой денотативно вербальное высказывание или произведение неабстрактной живописи. Б. М. Гаспаров предложил определение денотата музыкального знака, он мыслил следующим образом: денотат мотива вторичен, а не первичен, как в знаках языка или других семиотиках. В эпоху символизма денотаты мотива чаще всего сводятся к разговорам о музыке, и обо всем том, что с ней может быть связано. Редко звучит какой-либо определенный мотив, но номинально работает вся музыкальная лексика, переплетаясь с тем, что самими символистами было обозначено, как мифологическое. Это издревле существо из ниоткуда, из того, откуда мы пришли и

того, куда, быть может, мы уйдем. Иными словами, и музыкальное, и мифологическое прямо устремляются в космическое, виртуальное для человека на земле измерение.<sup>1</sup> Если денотат мотива вторичен, произведен от звучания, то звук в поэзии семантически и является средством выявления. В поэтическом тексте созвучия — это всегда звуковой курсив. Поиск кросс-семиотических связей в особенности характеризует поэтов-символистов (А. Рембо), но новаторское соединение цвета и музыки есть в «Прометее» (поэме огня) А. Н. Скрябина (1910), где и цвет, и свет не просто аккомпанировали звуку, но ощущались композитором как «часть содержания», в такой мере, что он включил в партитуру симфонической поэмы специальные ремарки, определявшие партию света.

В сопоставлении с музыкой поэзия осознавала себя как меньшее рядом с большим, как обертон по отношению к основному тону. Но на деле она «теснила» музыку, вторгаясь в ее «заповедные территории». В бесконечно долгой истории взаимодействия музыки и слова творчество поэтов начала XX века стало фазой верховенства музыки, чаще идеальной, умопостигаемой, связанной со строением художественного текста, предвосхищением открытия тайн. Текст музыкального произведения всегда пишется в каком-то определенном ключе, который указывает значение всех нот, нанесенных на линейки нотосца: *«В некой разноовности нотной / Нежась наподобие простынь / Железнодорожные полотна / Рельсовая режущая синь! /»* (М. Цветаева) Музыкальные произведения существуют в воображаемом пространстве и в реальном времени. Исследуя пространственную составляющую образов, и видя, как она соединяется с временной, можно извлечь нечто полезное для «музыки цветов и форм».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Гаспаров М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики. Ученые записки. Тарту, 1977.

<sup>2</sup> Пухначев Ю. В. Четыре измерения искусства. М., 2011. С. 7.

## О публицистике Шарля Пеги

Публицистика Шарля Пеги представляет собой сплошную нить размышлений, часто написанных в жанре диалога. Во французской литературе жанр литературно-публицистического диалога имеет блестящую предысторию. В эпоху Просвещения в этом жанре писали Дидро, Фенелон и Паскаль. Во времена Пеги к диалогу тяготел Ренан: «Диалогическая форма не имеет догматического характера, она позволяет последовательно излагать разные стороны проблемы, не делая того или иного вывода». Судя по статьям Пеги, на мысль о создании диалогов натолкнули его «Провинциальные письма» Паскаля и «Диалоги» Ренана, однако он создал все же свой собственный жанр.

Это не философствование (здесь есть оттенок пренебрежения), не анализ (это ближе к науке), не рассказ и не исследование. Читая Пеги, мы как будто видим сложную работу мысли. Она не прикрыта, обнажена. При этом писатель не уходит в область ассоциаций и ощущений, а в мире реальных понятий и представлений строит свои многоступенчатые рассуждения.

Шарль Пеги попробовал себя во многих жанрах публицистики от газетной информационной статьи до биографического очерка. Ему очень удавался памфлет, но «коньком» его стал диалог, ярко публицистический в его случае, из-за политической злободневности и тенденциозного освещения фактов. Он доносит определенную мысль или целую систему мыслей, доказывая ее путем высказывания противоположных суждений, путем спора или обмена мнениями двух или нескольких оппонентов. Именно диалог стал любимым и предпочитаемым жанром Пеги. В нем лучше всего он мог удовлетворить свою потребность в обстоятельном рассуждении, которое должно было помочь отыскать истину.

Первое произведение, названное самим Пеги «диалогом», это его эссе «Марсель» (полное название: «Марсель или первый диалог о Гармоничном городе»). Определение «Марселя» как диалога — произвольное желание автора. Возможно, он имел в виду в качестве оппонента незримого собеседника-читателя, а может быть, противоположением монологической речи должна была служить набившая всем оскомину действительность.

Строго говоря, жанр этого произведения Пеги определить затруднительно. Это не фантастический «город Солнца» и не «письмо в 2000-й год»; это не очерк и не статья ученого. «Марсель» написан так, как часто пишут записные книжки или дневники — тезисно. Иногда этот тезис представляет собой абзац в десять строк, иногда —



в лист, а местами можно встретить мысль, длиной в предложение — сентенцию. Так что «Марсель», исходя из особенностей его формы, скорее всего, можно было бы отнести к описательно-моралистической прозе, преемственно связанной с «Опытами» Монтеня, «Мыслями» Паскаля, «Максимами» Ларошфуко, или «Характерами» Лабрюйера. Правда, нужно подчеркнуть, что «Марсель» так же, как и другие произведения Пеги, отличает настойчивая логическая связность и приподнято-поэтический стиль.

Впрочем «Марсель» — скорее исключение в творческом багаже писателя. Зато многие последующие его статьи прямо подвертываются под жанр диалога. Особенно выразительным примером может послужить серия статей «О гриппе» («De la grippe», «Encore de la grippe», «Toujours de la grippe», 1900 г.).

Заинтриговывает название серии. Соответствует ли оно содержанию? Отчасти соответствует. Автор тяжело болен гриппом, его одолевают грустные мысли, и он пытается взглянуть на мир «sub specie mortalitatis». Такой взгляд дает лишь самое общее представление об этой серии. Для того чтобы сплести разнообразные мысли воедино, Пеги использует диалог, разговор двух лиц: к больному автору приходит доктор, а с доктором можно поговорить о чем угодно: о болезни, о смерти, о политике. Это далеко не тот диалог, какие мы встречаем в драматическом произведении, т. е. разговор, позволяющий представить различные характеры персонажей. Доктора-моралиста от больного автора тут вообще нельзя было бы отличить, если бы не ремарки: «сказал доктор», «сказал я».

Авторская раздвоенность по замыслу Пеги, должна помочь читателю проникнуть в сущность предмета. Усложняя процесс выяснения вопроса, он добивается «самостоятельного мышления» и от читателя. Пеги всегда помнил о направленности своего журнала на провинциала: его надо заставить «думать». В этом он очень рассчитывает на форму диалога, беседы, пробуждающей способность аргументировать, ставить вопросы и отвечать на них.

Однако далеко не все в жанровом отношении у него было удачно. Он не может часто «менять регистры, вставать во взаимоисключающие позиции. Очень характерно в этом смысле замечание его друга Ромена Ролана: «Пеги был человеком порывистым и постоянно спешащим, вечно спешащим, что не мешало ему, когда нападала охота, произносить длинные монологи; а он их именовал «диалогом»<sup>1</sup>. По призванию сына Шарля Пеги — Марселя, его отец записывал на бумагу сразу все, что ему приходило на ум, а потом при помощи клея и ножниц пытался скомпоновать мысли. Удачная композиция возникала далеко не всегда. Вообще, статьи Пеги очень трудны для чтения.

<sup>1</sup> Роллан Р. Собр. соч. Т. 14. С. 650.

Не прочтя их от первого до последнего слова, невозможно понять, что хотел сказать автор. Сначала он, как будто, собирается говорить об одном, но, не будучи в состоянии сосредоточиться, перекидывается на другое, потом на третье, и часто название статьи отражает только один аспект, затронутый писателем, которому количественно (в страницах и строках) может быть уделено меньше всего места.

Размышляя о сиюминутном, Пеги стремится отразить его во всем многообразии и полноте. Несмотря на видимое желание найти рациональный подход к жизни, он зачастую скатывается к объективизму и эклектичным оценкам тех или иных явлений, что дает его статьям-диалогам в плане выражения расплывчатость, размытость, смазанность. Вот, например, статья называется «Личности («Personnalites»»). Пеги предупреждает, что он хочет разобраться в вопросе о значении личности в современных событиях. Сначала он действительно последовательно, сопоставляя примеры из политической жизни, подводит читателя к мысли о необходимости идейного руководства в лице одного человека, который был бы заинтересован в народной судьбе. Затем, представляя себя, как редактора «Двухнедельных тетрадей», т. е. как одну из таких личностей, он говорит о себе и о своих финансовых затруднениях, о своих корреспондентах, о достоверности их материалов, о политике и политических деятелях, о продажной прессе, о Викторе Гюго, о лекциях Анри Бергсона и о тех, кто их посещает. Связь между предметами, переход от одного вопроса к другому уловить в конечном итоге возможно, но для этого необходимо внимательное чтение, при котором не остается впечатления стройности произведения, его законченности не возникает. Пеги сам это чувствует, и неоднократно повторяет: «Я еще вернусь к этому вопросу, я еще напишу об этом подробно». Современность наступала на него со всех сторон, и он, не выработав четкой концепции, был вынужден иногда лишь регистрировать факты, не имея возможности сколько-нибудь глубоко проанализировать их: «Я не сторонник спекулятивных оценок и постоянного изучения вопроса. У меня на это нет времени. Я крепко связан с настоящим. Клянусь, оно того стоит».

Когда Пеги «не растекается мыслью по древу», ему удается полностью овладеть темой и из-под его пера выходит остросовременное публицистическое произведение — памфлет со всеми присущими ему чертами; экспрессивным стилем, иронией, сарказмом, патетикой. Таковы статьи о парламентских дебатах, о съездах социалистических партий и некоторых других политических событиях. Особенное негодование Пеги всегда возбуждало несоответствие между внешней парадной формой III Республики и незначительностью ее свершений. Неоднократно изображает он в памфлетах ритуал парламентского заседания («Compte-rendu du mandat, «Debats parlementaires», «Reprise de la politique parlementaire» etc.), напоминающий массово-

театральные представления на фоне одних и тех же декораций; кафедра, графин с водой, стакан. С одной стороны — оживленная, гудящая публика, с другой — актер-оратор, напоминающий Муне-Сюлли<sup>1</sup>, тот же пафос, те же трагические интонации и жесты. Но, если великий актер, исполняя роль, следует тексту, то парламентские ораторы импровизируют ее на месте и «лепечут что-то без подготовки». Выбор глагола далеко не случаен. Несмотря на интонации и произношение, ораторы действительно говорят нечто невнятное (лепечут) почти лишенное смысла, но перемежаемое неперенным словом «гражданин». Вот как пародирует Пеги речь председателя собрания: «Где председатель? Где председатель собрания неугомонный, как его хлопки по столу. Граждане, граждане, граждане, ну же, граждане, граждане. Не забудьте, граждане, давайте не забудем мы все, что собрались мы для того, чтобы господин Пеги отчитался перед вами, граждане, как участник конгресса социалистических партий, фракций. Посмотрим, граждане, какое зрелище вы покажете, собравшимся здесь и смотрящим на вас буржуа. Не забудем граждане, что мы с вами работаем во имя единой цели. Да здравствует социалистическая революция! Давайте, граждане, дадим высказаться оратору, потом выскажутся наши товарищи из рабочей партии Франции. На собрании прозвучит много разнообразных мнений». Поменьше полезной информации, побольше громкоголосых восклицаний, и комический эффект достигнут.

И вот еще интересный факт, послуживший темой для памфлета.

Однажды в одной из орлеанских газет он прочел два некролога и сообщение о свадьбе. Казалось бы, что же здесь особенного? Люди женятся и умирают, это вполне естественно. Подобные случаи иногда отмечаются извещением в газетах. Но дело в том, что это были не обыкновенные заметки, а извещения, разросшиеся в пышно разукрашенные статьи-панегирики в честь III Республики. На это Пеги, конечно, не мог не обратить внимания, и он со страстью борца за справедливость и ядовитой иронией умного человека обличает местных пустозвонов в статье «Orlean vu de Montargis». Пеги называет радикалов, фабрикующих всюду, даже в газетных некрологах «государственную религию» (*une religion laique d'Etat*), обрядовую социалистическую форму, заменяющую бывшую, католическую. Первая еще не приобрела духовности, а вторая ее утратила, и пустые фразы, слова прикрывают ее бездуховное содержание. Вот таким образом, в некрологе появляется «гроб, покрытый смертным саваном Свободной мысли; похороненные дроги с гербом; собравшимися с красным бессмертником в бутоньерке; исключительно большая толпа и республиканская музыка.

<sup>1</sup> Муне-Сюлли (1841–1916) — французский актер, работавший в Комеди Франсез, игравший роли трагического репертуара.

А в сообщении о свадьбе рассказывается, что она прошла, как настоящая светско-республиканская церемония, на которой префект произнес речь, сравнимую разве что с речью советника префектуры из «Мадам Бовари» на открытии сельскохозяйственной выставки. Пеги замечает, что автор свадебной речи, несомненно, еще ярче, чем аналогичные персонажи в произведениях Флобера и Мопассана, и потому он настоятельно советует прочесть это сообщение, хотя бы в память о старике Флобере. Пронзительно-ироничный взгляд публициста полон осуждения.

Большая часть статей Пеги далека от формы очерковой, но все-таки можно назвать два-три эссе, подходящих под это определение (очерк — описательно-повествовательное изображение, складывающееся из наблюдений рассказчика).

В очерке «Триумф Республики», 1900 г. говорится о демонстрации республиканцев в Париже. Несмотря на то, что статья переполнена замечаниями о политических деятелях и их деятельности, автору удается создать впечатление манифестации, ее массовости, разнородности ее участников. Здесь и рабочий люд, поддерживающий Гада, и бывшие коммунары, и буржуазные республиканцы, и защитники дела Дрейфуса. Каждой категории Пеги дает краткую, но выразительную характеристику.

**Много повидавшие коммунары:** «Старые коммунары, как всегда необычайны. Никогда не поймешь, говорят ли они всерьез или шутят».

**Рабочие, дети коммунаров:** «Красное знамя правится парижским гамэнам, ставшим парижанами, их большинство в колонне».

**Экспансивные прогрессисты:** «Сторонники прогресса предпочитают свежие цветы шиповника, они как садоводы, любящие свои садики».

**Ставшие архаизмом франкмасоны:** «Со стороны мэрии подошли люди со значками франкмасонов, удивленные тем, что оказались на свежем воздухе».

И среди всех этих людей затесался «один молодой тщедушный анархист». Толпа движется «как красивая река». Читая очерк, можно почувствовать это движение: обычно длинные и громоздкие фразы становятся краткими, рублеными, а перечисление, часто встречаемое у Пеги, создает впечатление «текучести»: Они устало повторяют: это прекрасно, как это прекрасно. Проходят дети, мальчики и девочки, им уступают проход. В их честь кричат здравицы. Они отвечают. Они кричат своими детскими голосами: Освистать Рошфора, освистать.

Шум, песни, «Интернационал», «Карманьола», лозунги: «Да здравствует революция!», «Да здравствует Дрейфус!», «Да здравствует Коммуна!» Можно очень хорошо представить себе картину демонстрации. Однако, в отличие от подобных описаний в художественном произведении (например, в романах «Семья Тибо» Р. М. дю Гара или

«Мать» Горького), где писателей увлекает образно-символическое изображение толпы, у Пеги картинность не заслоняет необходимых для очерка размышлений автора, и не мешает к месту вставлять даты, цифры, цитаты. Пеги создает произведение, где в тесном единстве выступают рациональные и эмоциональные, научно-социологические и художественно-образные элементы.

После смерти автора был найден и напечатан опыт биографического очерка «Пьер или начало буржуазной жизни», к сожалению, неоконченный. Им часто пользуются биографы, писатели, чтобы рассказать о детстве Пеги, его родителях, окружении и занятиях. Назвав героя своего очерка Пьером, Пеги его устами вспоминает о своем детстве, пытается представить себя таким, каким он был «боязливым и неуклюжим подростком, держащимся не по возрасту серьезно. Не приукрашивая и не очерняя своих достоинств, он правдиво повествует об успехах и неудачах, об отношениях с родителями, об их многотрудной жизни. Всякий раз, когда Пеги в стихах или в прозе вспоминает мать и бабушку, его слова проникаются необычайной теплотой и безграничным уважением. Он считает, что только их заботами и стараниями он стал тем, кем он стал.

Основой жизни его семьи был постоянный труд, и маленький Пьер (Шарль), едва успев подрасти, трудился вместе с родителями. Он не бросил занятий домашней работой, даже тогда, когда пошел в школу. Скромная и честная жизнь ремесленников поэтизируется Пеги. Очерк написан в лирических тонах от имени взрослого Пьера, вспоминающего о годах детства. Прямой речи нет в повествовании, но, тем не менее, длинное описание не лишено выразительности. Это удастся писателю за счет употребления простых, обыденных, но точных слов. И быт бедной семьи оживает под рукой художника. Незамысловатое ремесло — плетение стульев, но вот как рассказывает о нем Пеги: «Это очень непростая профессия, это очень тонкое ремесло сделать стул с гладким сиденьем и спинкой, нужно, чтобы каждая полоска не была длиннее или короче необходимой длины, чтобы все плетение было хорошо натянуто. Это грубое ремесло, потому что с соломой трудно работать». Никаких метафор и ассоциативных сравнений, просто каждый предмет назван своим именем, и от этого, оказывается, вещи не теряют своего аромата, а, наоборот, выступая в своем естестве, приобретают его.

Спокойный тон повествования, кажется, заимствован Пеги из рассказов его бабушки. По его словам, одно из самых чудесных воспоминаний детства — свободные вечера, когда бабушка рассказывала ему страшные и добрые сказки. И, без сомнения, она была его первой учительницей французского языка.

Впоследствии Шарль Пеги добросовестно усвоил все из области родной речи, что предлагает французская средняя и высшая школа,

что тоже наложило отпечаток на его мышление и интересы. Совсем не случайно Пеги часто цитирует Паскаля, Ренана, Гюго, Золя, классицистов. Он вырос на этой литературе и совершенно естественно становится ее горячим защитником и пропагандистом. В своих статьях, памфлетах или диалогах он цитирует длинные строки стихов или прозы, наслаждаясь или критикуя их смысл и звучание, предлагая читателю разделить его чувства.

В его статьях на темы современности возникают образы из классицистической поэзии. Политику церкви в отношении Ренана, Пеги называет политикой Неарха (герой из «Полиевкта» Корнеля).

Любимым приемом Пеги был разбор политического события в связи с каким-нибудь классическим текстом. Так в статье «*De la situation faite au parti intellectuel*» используется вся пьеса «Полиевкт» Пьера Корнеля. В основу Пеги берет свое понимание одного узлового момента этой пьесы. «Церковь сегодня ведет политику Неарха. Мы видим какой она дает ответ всем этим искусственно раздутым скандалам».

Особенного внимания, с точки зрения многосторонних аналогий, параллелей, сравнений заслуживает статья «Параллели молитвенников», написанная по поводу расстрела 9 января 1905 года демонстрации русских рабочих, направлявшихся с петицией к царю. Она целиком построена на сравнении факта внешнеполитической жизни с пьесой Софокла «Эдип». Аспект, в котором рассматривается петербургская демонстрация, закономерен для Пеги: в его понимании, рабочие шли к царю за милосердием, что дало ему повод поговорить еще раз о добродетелях современного типа. В «Параллелях молитвенников» Пеги вспоминает о хождении греков к царю Эдипу тоже с жалобой и тоже с мольбой о милосердии. Он сравнивает петицию русских рабочих и прошение древних греков. Сходство текстов невероятное, если не считать перечня политических и экономических требований, вписанных в гапоновскую жалобу, как известно по требованию партийных рабочих организаций. Грехи были совсем в ином положении, нежели русские. Они хозяева положения, «короли». Что же касается русских, то их трагедия нам всем хорошо известна.

В связи с этой статьей нужно заметить вновь, что автор все также не может выдержать ее всю в одном плане, как моралист, что можно было предполагать сначала. Столкновение с художественным произведением, которое он цитирует на древнегреческом, приводит его к обсуждению проблемы перевода и французской интерпретации древнегреческих сюжетов. Потом эта тема его так захватывает, что он пытается набросать план теории перевода с древнегреческого, он вспоминает переводчика Софокла Леконта де Лиля, а потом уже вполне обоснованно переходит к Корнелю и Расину, как интерпретаторам античных сюжетов. О своих любимых писателях Пеги может говорить как угодно долго, что он и делает. Но к концу статьи ему все-

таки удастся вернуться через парламентские события к «параллели о молитвенниках». В итоге статья получается очень насыщенной, широкой по диапазону разнообразной информации.

Скажем теперь несколько слов о роли внешнего оформления публицистических произведений писателя.

Пеги не пытался эффектным заголовком своих статей привлечь просто любопытных: «Мы не пишем для тех, кто спешит, для тех деловых, которые охотно читают оглавления. Мы пишем для тех, кто будет читать нас внимательно и терпеливо»<sup>1</sup>.

С великой тщательностью Пеги хотел разобраться в каждом вопросе и желал, чтобы в нем разобрался и читатель самостоятельно, «без навязанного ему мнения автора».

Некоторые свои статьи Пеги подписывал вымышленными именами: то он Пьер Бодуэн, то он Пьер Делуар, то он просто Читатель. Разумеется, это не метод конспирации, а своеобразный авторский прием, позволяющий журналисту высказывать мнение о самом себе, для того чтобы лучше узнать отношение читателей к журналу и редактору. Кроме того, такая замаскированная самокритика нам позволяет понять, что Пеги не был одержимым фанатиком в плену своих идей и стремлений, но он умел взглянуть на свои деяния со стороны. Не без юмора он рисует себя трогательным, жалким, смешным и немножко сумасшедшим: ему нечем кормить детей, а он продолжает писать диалоги, статьи, поэмы, драмы. Он просто издевается над своей пьесой «Жанна д'Арк», высчитывая сантиметры, занятой шрифтом части страницы и килограммы выпущенных экземпляров книги. Часто, прикрывшись псевдонимом, Пеги убеждает читателя, что все предлагаемые журналом «Двухнедельные тетради» материалы интересны, и сам себе желает печатать его, что действительно публикует в следующих номерах. Иногда он пишет о том, что, якобы, посылает в редакцию журнала деньги сверх подписных из сочувствия идее «истинно социалистической газеты». Возможно, кто-то и попадался на эту хитрость и в самом деле присылал деньги. Но нельзя за это осуждать Пеги, он не вымогатель, он просто наивный человек, слепо верящий в бескорыстную помощь идее справедливости.

Подводя итог деятельности Пеги как художника-публициста, нужно отметить своеобразие жанровой формы его публицистики, а также некоторые интересные стилистические приемы. Но не все его публицистические произведения отточены и блестящи, хотя и могли быть такими. Причина, думается, в том, что Пеги был не просто писатель, не просто журналист, но и редактор, и издатель, на плечах которого была вся черновая и подготовительная работа по изданию журнала. И еще в его оправдание можно повторить слова самого Пеги: «У меня нет времени, я работаю на двухнедельный выпуск».

<sup>1</sup> *Peguy. Oeuvres completes. P. 189.*

# Жан Кристоф и Адриан Леверкюн

(симфонизм и музыкальные знаки романической формы)

Музыкальный знак состоит из непрерывных колебаний равной скорости. Из двух данных звуков второй может состоять из колебаний значительно более частых, чем первый. Следовательно, между двумя звуками существует математическое отношение; это отображено на нотах, располагающихся на определенном расстоянии друг от друга. Если взять несколько, расположенных на определенном расстоянии звуков, то получится некая шкала, все звуки которой, будут находится в определенной связи согласно их положению в гамме. Можно установить связь между последовательными звуками, но также одновременными звуками аккорда. Связь первого рода составляет мелодию, связь второго рода — гармонию. Музыка в обеих своих частях, подобно архитектуре, основана на математических отношениях, которые композитор может комбинировать и изменять. «Звуки всегда составляют совокупность частей, связанных одновременно как математическими отношениями, так и соответствием их со страстями и различными внутренними переживаниями человеческого духа. Таким образом, музыкант, наметивший известный главенствующий и бросающийся в глаза характер, горе или радость, нежную любовь или буйный гнев, ту или иную мысль, то или иное чувство, может по своему усмотрению выбирать или комбинировать в пределах этих математических и духовных связей, чтобы обнаружить наиболее рельефно задуманный характер»<sup>1</sup>.

В музыке, как в скульптуре, так в живописи и литературе, художественное произведение имеет целью обнаружить какой-нибудь основной характер и пользуется для этого совокупностью связанных между собой частей, соотношения которых художник видоизменяет или комбинирует, чтобы обнаружить наиболее рельефно задуманный характер. Замыслив свои романы о композиторах и музыке вообще («Жан-Кристоф» и «Доктор Фаустус»), Ромен Роллан и Томас Манн действовали именно таким способом. Они компоновали, они соединяли философию с живыми ощущениями и впечатлениями, с документальными эпизодами и попыткой создания теорий. Они писали свои книги в самой сложной и совершенной форме XX века — в форме

---

<sup>1</sup> Тэн И. Философия искусства, пер. Н. Соболевского. ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. Часть первая «Природа и возникновение художественных произведений». С. 26.



интеллектуального романа. Такие книги насыщены и даже перенасыщены информацией и рассуждениями, дающими пищу для ума и сердца.

Роман Роллан прямо назвал свой роман именем того композитора, о котором он ведет речь — «Жан-Кристоф» (1904–1912) и пояснил что для него это роман-симфония: детство и юность героя в Германии; Париж и годы борьбы; «конец пути» и завоеванное спокойствие. Критики называли его роман симфонией или «потокком» потому, что автор создал что-то вроде поэмы в прозе, трагедии веры или духовного символа. Образ главного героя, могучего человека и гениального композитора, Роллан выстроил, внутренне опираясь на образ Бетховена. Его персонаж Жан Кристоф должен быть равновелик «современному Людвигу ван Бетховену», которого еще никто не заметил. Ему предстоит прожить героическую жизнь, жизнь великого человека. В то же время, надо подчеркнуть, Роллан не сделал свою книгу историей жизни уже состоявшегося великого композитора. Его герой — это современный композитор в процессе становления своего творчества, но по настоянию и убеждению автора он гениален.

Будучи профессиональным музыковедом, Роллан часто обращается к размышлениям из мира музыки. Он хорошо знает европейскую музыкальную жизнь и пытается передать творческую атмосферу того времени. Полагая, что он пишет музыкальный роман, полноценную симфонию, Роллан говорит в письме своей римской приятельнице Мальвиде фон Мейзенбург: «Предметом музыкального романа должно быть чувство и преимущественно чувство в формах значительных, человеческих, настолько интенсивно выраженных, насколько это возможно выразить по отношению к чувству... Все части музыкального романа должны оканчиваться высшим и могущественным чувством. Как симфония построена на нескольких тонах, выражающих чувство, которое развивается во всей своей сущности, мужает, торжествует или умирает по мере развития произведения — музыкальный роман должен быть свободным цветением чувства...»<sup>1</sup> Итак, содержание романа — это чувство-страсть главного героя. Не менее музыкальный роман и книга Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1947). Мы не только узнаем чувство-страсть главного героя композитора Адриана Леверкюна, живущего приблизительно в то же время, что и Жан-Кристоф, его трудный жизненный путь, но и понимаем, что этот герой — фаустовская натура, талантливая и сложная. Леверкюн многогранен, он

---

<sup>1</sup> Мальвида фон Мейзенбург — ученая дама, наставник детей Герцена, была очень образованной и очень некрасивой женщиной, фам эмансипе, дружившей с Верди, Ницше, Листом и др., русскими нигилистами, французскими анархистами, итальянскими карбонариями. Книга ее «Воспоминаний» вышла в России в 1933 г.

интеллигент «новой переломной эпохи» со всеми ее достоинствами и грандиозными изъянами, в каком-то смысле он духовный двойник Ницше, отвергнувшего Бога. Человек замкнутый, чувствующий себя свободно не на людях, а лишь в сфере своих мыслей, Леверкюн в книге Манна действительно напоминает своим жизненным поведением и несчастливой судьбой немецкого философа Фридриха Ницше. Рассказчик в романе, друг композитора Серенус Цейтблом замечает, как часто Леверкюн, слушая что-то из области музыки, народную песню или чье-то сочинение, усмехается про себя, слыша то, что другие не слышат, иногда с удовлетворением, иногда в размышлении. Он как будто находится в другом измерении. Леверкюн — человек изначально глубоко верующий, но ставший профессиональным теологом. В данном случае это означает, что он утратил чистоту и простоту веры. Многознание и сомнения сильно подтачивают его духовные силы. Как художественный образ, персонаж романа Адриан был задуман своего рода вариацией на фаустовскую тему. Канва жизни Ницше оказалась подходящим материалом.<sup>1</sup> Но нельзя утверждать, что прообраз Леверкюна — это все-таки Ницше. В романе речь идет о музыканте-философе, революционере в музыке. Скорее, может быть, прототип Леверкюна это композитор Арнольд Шенберг<sup>2</sup>, которому в момент создания романа было под семьдесят. Отношения Адриана Леверкюна с племянником, как и в случае с Жаном-Кристофом, могут напоминать об отношениях Бетховена со своим племянником, хотя точно известно, что прообразом племянника был любимый внук автора. Главным «тайным советником» Томаса Манна при создании романа «Доктор Фаустус», и это не подлежит сомнению, был Теодор Адорно, философ и музыкант, сосед писателя в годы Лос-Анжелеской эмиграции, а в тридцатые годы редактор венского журнала «Анбрух».

Именно в этом журнале публиковались статьи в защиту радикально новейшей музыки. Профанам его радикализм той поры представлялся музыкальным санкюлотством. Но, по сути, соглашаясь с обновлением, Адорно все-таки умно и беспощадно критиковал бесплодие музыкаль-

---

<sup>1</sup> Жизнь Фридриха Ницше (1844–1900) из-за утраты веры, страшных полученных на войне недугов и неразделенной любви была одним невыносимым страданием. Среди его друзей был Вагнер и люди его круга, хотя не музыка, а философия стала делом его жизни.

<sup>2</sup> Арнольд Шёнберг (1874–1951) — австрийский композитор, часть жизни работавший в США; главный представитель и основатель одного из направлений современной «серьезной» музыки, отличающееся сложностью языка и диссонантностью звучания, — оно известно под названиями «атональной» или «12-тоновой» музыки (применяются также термины «додекафония» и «серийная техника»).

ного конструктивизма (книга об Альбане Берге)<sup>1</sup>. Именно Адорно на фортепьяно исполнял с комментариями для Томаса Манна сонату Бетховена, опус III, о которой говорится в главе VIII: «На следующее утро, пишет Томас Манн в заметках «Доктор Фаустус. Роман о романе» — я поднялся очень рано и три дня посвятил переделке и отделке лекции о сонате, чем значительно обогатил и улучшил эту главу... Чтобы скрытно выразить благодарность Адорно, я выгравировал фамилию его отца — «Визенгрунд».<sup>2</sup> По-немецки визенгрунд — это «дольный луг», одно из словосочетаний, воспроизводящих ритм анализируемого мотива из сонаты Бетховена. Объединяет двух больших писателей, Ромен Роллана и Томаса Манна, прежде всего то, что они пишут о настоящей музыке и значительных, по их ощущению, современных музыкантах, а также особый симфонизм их произведений. Многочисленные эпизоды, разные сферы жизни, политической и духовной, музыкальной и интеллектуальной, не только рисуют нам путь становления художников, но и мощно звучат, складываясь в поистине симфонические произведения. Литературное мышление обоих авторов, широта и цельность развития реалистически богатых, динамически подвижных персонажей, разностороннее постижение мира в его сложных многообразных связях, взаимных сплетениях и борьбе противоречивых элементов очевидно сравнимы с музыкальной формой. Раскрытие внутренних душевных коллизий композиторов, обратившихся к темам большого трагического плана, воплощается в ткани художественных произведений, полных острой драматургической напряженности. Кроме того, и Ромен Роллан, и Томас Манн решаются в своих произведениях на дерзкий шаг, они описывают музыку. Слушать музыку для них — это испытывать эмоциональный подъем, это мыслить. Стоит приглядеться к ткани их художественных произведений как возможно более пристально. Начнем, однако, разговор с вопросов внешних, с музыкальных приоритетов обоих писателей, и, прежде всего с места Бетховена в жизни каждого из них.

Музыкант по образованию, Ромен Роллан еще в молодости замыслил роман о немецком композиторе с чистым сердцем, странствующим по свету и нашедшим своего бога в жизни, главное, чтобы это был непоколебимый в своей вере человек. Попав однажды в дом Бетховена в Бонне, он знакомится в низкой мансарде с жалкой молодостью художника, затем по книгам и документам изучает героическую трагедию его жизни. Внезапно он понимает, что его будущий герой должен быть

---

<sup>1</sup> Альбан Берг (1885–1935) — австрийский композитор. Один из виднейших представителей музыкального экспрессионизма и Нововенской композиторской школы.

<sup>2</sup> Манн Т. Возникновение «Доктора Фаустуса», роман одного романа. Собр. соч. Т. 9. С. 228.

ожившим Бетховеном, «одиноким борцом, но непременно победителем». Еще до «Жан-Кристофа» Ромен Роллан написал «Жизнеописание Бетховена», 1903. Небольшой биографический очерк должен был подчеркнуть, что Бетховен «самый первый из музыкантов». Он нужен всем тем, «кто страдает и чувствует». Шиндлер, с которым композитор был наиболее откровенен, писал: «Бетховен преподавал мне науку природы и помогал мне в ее изучении, как помогал и в музыке. Его восхищали не законы природы, а ее изначальное могущество».<sup>1</sup> По воле судьбы Бетховен умер во время грозы, среди раскатов грома, которые, однако, он едва слышал. Чужая рука закрыла ему глаза. В последние минуты его жизни ни немцы, ни венцы ему не помогали, помогали только отдельные друзья англичане, мгновенно понявшие его высокий дар.

Первое исполнение Девятой симфонии в 1824 году было триумфальным, приведшим публику в неистовый восторг, но оно не принесло перемен в материальном положении композитора, всегда зависящего от сильных мира сего. Творения титана с трудом прошибали посредственность слушателей, но Девятой симфонии это удалось. Введение хора в эту симфонию представляло очень большие технические трудности. В тот момент, когда тема Радости вступает впервые, оркестр сразу смолкает, воцаряется внезапная тишина; это и придает вступлению голоса такой таинственный и небесно-чистый характер: «Радость сходит с небес, овеянная сверхъестественным спокойствием».

В Бетховене Ромен Роллан видит этически-возвышенный идеал «великого гражданина» нового времени, пришедшего на смену универсальным людям Возрождения. В 1927 году он издает большой труд о Бетховене, где пишет: «Рисуя его, я рисую его племя. Наш век. Нашу мечту... Радость испытания, радость труда и борьбы, преодоленного страдания...» К числу великих творческих эпох Бетховена Роллан относит тот период, когда написаны его последние сонаты и «Торжественная месса». Еще три тома о Бетховене под заглавием «Незавершенный собор» рассказывают о великом композиторе, как о строителе «собора музыки». Подробный анализ не отпускающей Роллана «Девятой симфонии» был написан в 1941 году. Мелодия, ритм, тембр — все это становится у композитора средствами художественной выразительности, назначение которых раскрыть грандиозный замысел произведения и позволить «любоваться тем, как он

---

<sup>1</sup> Шиндлер Антон — ученик Бетховена, на которого неоднократно ссылаются и Томас Манн, и Ромен Роллан — первый биограф Бетховена, оставивший простоватые, с точки зрения композиторов, но полные восхищения воспоминания о нем. Постоянно состоял при Бетховене с 1789 по 1825 гг.

даже в кульминационные моменты вдохновенно владеет циркулем и линейкой». К Девятой симфонии Бетховен приложил статьи «Об инструментарии», «Бетховен и народная песня», «Символизм Шеллинга и Девятая», «Портрет Бетховена работы Вальдмюллера, относящийся к периоду создания Девятой симфонии». Но его перу принадлежат также другие статьи: «Глухота Бетховена», «Тетрадь с набросками Бетховена 1800 года», «Сестры Брунsvик и их кузина из Лунной сонаты», «Гете и Бетховен». Писатель порой далеко уходит от непосредственного материала, увлекается каким-либо другим сюжетом, чьим-то исполнением, чей-то творческой личностью. Но все это ему нужно для того, чтобы еще и еще раз подчеркнуть значение творчества Бетховена, добавить выразительные штрихи к его портрету.

В книге «Жан-Кристоф» есть отдельные замечания о Бетховене, сделанные «со стороны», но главное заключается в другом. Сам дух Бетховена витает над всем этим произведением, построенным, по замыслу автора, как симфония. Ромен Роллан открывает свою книгу «прелюдией», несколькими сценами из жизни Жана-Кристофа в Швейцарии. Потом, как теперь стало известно, он пишет несколько глав из пятого и девятого томов. Далее, наподобие музыканта, писатель полностью отдается отдельным темам, которые он, как умелый художник, затем вплетает в большую «симфонию». Порядок диктуется изнутри, а не извне. Как будто по воле случая, Ромен Роллан компонует отдельные главы, части, тома и публикует их в толстом литературном журнале своего друга Шарля Пеги «Кайе де ля кэн-зен». Лишь после пятой тетради журнала находится издатель для этого романа, который, кстати сказать, обрел у молодых читателей популярность, и его мгновенно начали переводить на английский, испанский и немецкий языки.

Самого Жана-Кристофа поначалу принимаешь за Бетховена. Действительно, первые тома как будто вылеплены по портрету немецкого композитора. Но потом понимаешь, что Жан-Кристоф — это образ собирательный. Почему непременно Бетховен, может быть, даже это и Моцарт? Впрочем, Жан Кристоф, как и Бетховен, вырастает на берегах Рейна, его предки тоже фламандского происхождения, его мать тоже крестьянка. Его отец пьяница. Может, это и Иоганн Себастьян Бах или один из его сыновей? Очень может быть. Внешность Жана Кристофа напоминает больше Глюка или Гайдна: «Кристоф вышел из этого испытания разбитый, опаленный, постаревший на десять лет, — но вышел, спасся... В его черных волосах неожиданно появились седые пряди, как осенние цветы, сентябрьской ночью внезапно расцветающие на лугах. Новые морщины бороздили его щеки. Но глаза обрели прежнее спокойствие, и складки у рта выражали смирение. Кристоф был умиротворен... И Кристоф понял мудрость

старого Гайдна, преклонявшего колени каждое утро перед тем, как взяться за перо...»<sup>1</sup>

Немалое влияние на Роллана имела и биография Вагнера, совершившего, как сказал Ницше, «мятежное бегство» в Париж. Жалкие работы у мелких издателей, невзгоды внешней жизни — все это почти дословно записано в новелле Вагнера «Немецкий музыкант в Париже». Немало почерпнул Ромен Роллан также из написанной Эрнстом Дексеем биографии Хуго Вольфа, австрийского музыкального критика и автора трехсот песен на стихи немецких романтиков. Причем это даже не только отдельные мотивы: ненависть к Брамсу, посещение Гаснера (Вагнера), музыкальная критика в «Марсии» (венский салонный листок), трагический фарс с неудачной увертюрой к «Пентиселее», посещение далекого почитателя профессора Шульца-Эмиля Кауфмана. Именно ему Жан-Кристоф обязан трагической печатью гения: у него то взлет, то падение. Его духовный облик ближе к «нервному, судорожному, неустойчивому типу творца песен» с народной основой — Шуберту. Нельзя также, если думать о судьбе Жана-Кристофа, не вспомнить Густава Малера и Цезаря Франка.

Для Томаса Манна Людвиг ван Бетховен — это также значительный композитор, но он вспоминает последнего по-своему, чаще словами своих персонажей: Адриана Леверкюна, Венделя Кречмара и других героев, имеющих отношение к музыке. В результате тоже рождается определенная картина творчества композитора, которого Адриан Леверкюн ощущает своим антиподом. В этом заключается большое различие между двумя книгами классиков XX века. Признавая высочайший авторитет немецкого композитора, Ромен Роллан боготворит его и считает необходимым подражать Бетховену и продолжать его музыкальные идеи на новом этапе. Томас Манн также высоко ценит этого композитора, но думает, что его творчество уже ушло в прошлое, и его Адриан Леверкюн, обновляя музыку, пытается противопоставить себя Бетховену. Его «заносит», терзают дерзание и гордыня.

Романтизм, полагает Манн, вывел немецкую музыку «из глухо-мани узкой специальности и дудочников» и привел к контакту с миром высшей духовности, с общим художественно-интеллектуальным движением времени. И все это началось с Бетховена, с его «поздней полифонии». Музыкальное искусство перешло из сферы чисто интеллектуальной в сферу общеинтеллектуальную. По мнению Адриана Леверкюна, музыка и язык нерасторжимы, в сущности, они составляют целое, «язык — это музыка, музыка — это язык». Когда их разделяют, они всегда ссылаются друг на друга, заимствуют друг у друга средства выразительности, подменяют друг друга.

<sup>1</sup> Роллан Ромен, Жан-Кристоф. Собр. соч. Т. 7. С. 183.

То, что музыка сначала может быть словом, что ее предвосхищают и формируют слова, он доказывает на примере Бетховена (увиденного современниками), который, сочинял ее «с помощью слов». Когда его, склонившегося над тетрадью, спрашивали, что он делает, Бетховен отвечал, что сочиняет музыку. Но в тетради его были только слова. И это действительно так. Он обычно делал словесную памятку из музыкальной идеи, лишь изредка нанося на бумагу одну или две ноты. «Музыка загорается от слова, слово вырывается из музыки, как это случилось в конце Девятой симфонии».<sup>1</sup>

Музыкант и педагог, персонаж романа композитор Вендаль Кречмар, «чьи оперы идут на европейских сценах» живет в том же городе, что и Леверкюн. Судьба сводит этих двух людей, юношу и пожилого опытного человека. Вендаль Кречмар первый обучает Леверкюна музыке и композиции и делает это необычайно талантливо. Кроме того, что он великолепный знаток истории музыки и знает наизусть много гениальных мелодических поворотов, он также владеет всеми инструментами и демонстрирует своему ученику отрывки, отдельные темы из множества произведений немецкой, итальянской, французской и русской музыки. Иногда Кречмар для небольшого круга слушателей выступает с публичными лекциями. Их темы не поражают обывателей Кайзерсасерна, но они притягивают учащуюся молодежь: «Бетховен и fuga», «Музыка и глаз», «Музыка и стихийность».

Этот чудак-педагог внушает своим слушателям, что существуют эпохи культа и культуры. Обмирщение искусства, его отрыв от «богослужения», с его точки зрения, носит всегда лишь поверхностный характер. Отрыв искусства от литургически целого, его освобождение и возвышение до одиноко личного, до культурной самоцели на самом деле никогда не может произойти. Но уход в одиночество, «своя голгофа», может придать сочинениям абсолютную серьезность и по-новому выявить пафос страдания. Он далеко не из тех, кто путает культуру с комфортом, а технику с духовными достижениями.

Однажды Кречмар прочел совсем уж «непонятную» лекцию «Почему в фортепьянной сонате, опус III, Бетховен не написал третьей части?» Ответ был прост: за недосугом написать сонату до конца композитор решил растянуть конец второй части. Но лекция была насыщена многими объяснениями и пояснениями, эпизодами из жизни композитора, музыкальными иллюстрациями, всей историей немецкой музыки.

Любопытно, что к толкованию этого произведения обращались и другие писатели. Например, в наши дни Милан Кундера<sup>2</sup> в «Нару-

<sup>1</sup> Имеется в виду «Ода к Радости» Шиллера: «Объединяйтесь миллионы...»

<sup>2</sup> Милан Кундера (р. 1929) — современный чешский писатель-прозаик, с 1975 года живет во Франции. Пишет как на чешском, так и на французском

шенных завещаниях», в части шестой «Творения и пауки», он подчеркивает яснее, чем Томас Манн, что первая часть этой сонаты написана в классической сонатной форме, вторая в форме вариаций, и это для сонаты необычно. Драматическое начало и долгое размышление в конце противоречат обычным принципам написания сонатной формы, для которой прежде характерны были четыре части: первая — *allegro*; вторая — *adagio* в форме *Lied* (песня), третья — менуэт или скерцо в умеренном темпе; четвертая — рондо в ускоренном темпе. Бетховен как будто заметил несовершенство такого построения: от самой серьезной части к самой легкой, и постепенно свел его сначала к трем частям, а потом к двум, то есть сломал принцип долго существовавшей композиционной схемы. И это своего рода семантический жест; ее метафорический смысл не вполне осязаем, но неотступен. Можно было бы до бесконечности и дальше имитировать композицию моцартовской сонаты, но однажды явился Бетховен и вдруг выдал нечто личностное, абсолютно неподражаемое.

Музыкальную композицию Кундера в своих рассуждениях переносит на композицию некоторых современных произведений. Ему, в частности, вспомнились «Дикие пальмы Фолкнера». Там перемежаются рассказ о любви и рассказ сбежавшего из тюрьмы заключенного. В этих рассказах нет ничего общего, ни одного общего персонажа, ни каких-либо общих мотивов. Композиция их произвольна, никем специально не рекомендована и существует только раз.

Недостатком Бетховена манновский герой Кречмар в итоге своих рассуждений о творчестве Бетховена считает чрезмерную философичность и надуманность его творчества, избыточное детализирование и музыкальное экспериментаторство. С его точки зрения, Бетховен этим перегружал даже простейшую материю. Сложное, с его точки зрения, само вырастает из простого, но правильно найденного. Но и он тоже подчеркивает сугубо личное начало Бетховена, с которым обычно у него связывают волю к гармонической выразительности, и, наверное, это так и есть. Намечается противопоставление: гармоническая субъективность — полифоническая объективность. Поздний Бетховен в пяти своих последних фортепьянных сонатах при всей единственности и неслыханности построений добился идеальных прорывов в будущее музыки. У него все величаво, а там, где сходятся величие и смерть, все объективно и жизнеспособно. И в этом Томас Манн совсем не противоречит Ромен Роллану. Музыкальные каноны создавались и разрушались. Никогда они не были настолько объективными, чтобы оставаться монолитом. «Субъективное и объективное

---

языках. Отец Милана был музыковедом и ректором университета в Брно. После Второй мировой войны Кундера подрабатывал джазовым музыкантом.



в искусстве скрещиваются», одно выходит из другого и внутренне организуется. Без «организации» искусства вообще не существует, но идти к ней надо через «свободу». Бетховен, по мнению Адриана Леверкюна, был одним из таких композиторов, который позволял себе деспотичную субъективность, и те части в его сонатах, где он себе позволял эту «деспотичную субъективность», именно эти части, становились центром всей формы вообще, даже там, где она была задана канонам. Впоследствии Адриан Леверкюн стремительно стал двигаться против всех канонов, он осмелел так сильно, как может быть, никто до него. Но была ли его музыка свободной? — задается вопросом Томас Манн и устами Цейтблома отвечает: «Нет, не была. Ее создал тот, кто так и не вырвался на свободу, и она вплоть до гениального шутовского переплетения в каждом своем таинственном звуке и вздохе оставалась характерной немецкой музыкой, музыкой родного городка Кайзерсасерна», для которого всегда характерно «обывательское морализирование и средневековая грехобоязнь», пусть даже это будет выражено в суперновой форме.

Занимало воображение Ромена Роллана и Томаса Манна также творчество многих других композиторов. Остановимся на авторе, чьи произведения они оценивают более или менее одинаково — на Клоде Дебюсси, например. Его музыка манит и впечатляет, Томас Манн устами своих героев внимает ей спокойно и с настроением, а Ромен Роллан позволяет себе ворчать по ее поводу: «Ваш Дебюсси — большой мастер, но он вреден вам (французам). Он еще больше убаюкивает вас. А вас надо хорошенько встряхнуть».<sup>1</sup> В первый раз, столкнувшись с Дебюсси, прослушав одно действие «Пеллеаса и Мелизанды», Жан-Кристоф категорически высказывается: «Нет музыки, нет развития. Никакой последовательности. Никакой связности. Очень тонкие гармонии. Мелкие оркестровые эффекты совсем неплохи, просто даже хорошего вкуса. Но, в общем, ничего, просто даже решительно ничего...»

Слушая далее, он замечает: «Как мало французский язык подходит для музыки, он слишком логичный, слишком графичный, со слишком четкими контурами, по своему совершенный, но замкнутый мир... . Французский композитор как будто старался, с иронической сдержанностью, выразить все страстные чувства вполголоса. Любовь, смерть — все без крика. Лишь по неувловимому содроганию мелодической линии и по дрожи оркестра, подобной легкому подергиванию губ, можно было заключить о драме, разыгрывавшейся в душах. Художник словно страшился выдать себя. У него был тончайший вкус,

<sup>1</sup> Роллан Ромен, Жан-Кристоф. Книга пятая. Собр. соч. Т. 7. С. 214.

изменявший ему лишь в те редкие мгновения, когда дремлющий в сердце каждого француза Массне просыпался и впадал в лиризм.

...Не я виноват! Не я виноват!.. — хныкали эти взрослые дети. На протяжении пяти действий, которые разворачивались в сплошных сумерках — леса, пещеры, подземелья, комнаты со смертельным ложем — маленькие заморские птички еле шевелили крылышками бедные маленькие птички! Хорошенькие, теплые изящные... Как они боялись слишком яркого света, грубых жестов, слов, страстей, самой жизни!. . Жизнь не слишком утончена. Ее надо брать без перчаток... Кристофу слышался приближающийся хор пушек, которые сметут эту выдохшуюся цивилизацию, эту маленькую угасающую Грецию»<sup>1</sup>. Иначе говоря, Дебюсси — композитор интересный, но без богоборческих идей и без грома. Это очевидный недостаток в глазах Ромен Роллана. Дебюсси, безусловно, выражает свое время, но не противостоит ему, как в конечном итоге это делают и Жан-Кристоф, и Леверкюн. Он находится совсем в другой сфере жизни, совсем в другом его пласте. У него совсем другая природа таланта. Любопытно, что оба, безусловно противоречащих друг другу автора, Роллан и Манн, очень не любят гладкого и лиричного Массне.<sup>2</sup> Последнему от них часто достается, как композитору прозрачному и мало думающему. Однако современники-французы, рядовые зрители и слушатели, последнего очень любили, оперы Массне часто ставили на разных европейских и русских сценах. Но для героев, исследуемых «музыкальных романов» этот композитор часто становится «козлом отпущения». Творение, являющееся целью их жизни, становится той таинственной силой, которая выходит за пределы их воли и сознания. Как пишет Ромен Роллан «Существует скрытая душа, слепые силы, демоны, которых каждый тайно носит в себе. Все наши усилия с возникновения человечества сводились к тому, чтобы противопоставить этому внутреннему морю плотины нашего разума и религий. Но когда налетает буря и рушатся плотины, тогда демоны вырываются на свободу».

Русский поэт М. Кузмин, тоже музыкант по образованию, очень точно по поводу Массне высказался в своих статьях десятих-двадцатых годов «Вертер» и «Чехов и Чайковский»: «Иногда Массенэ называют французским Чайковским; труднее назвать, но не невозможно, Чайковского русским Массенэ... последнего часто с пренебрежением называли «музыкантом для швеек». Конечно, про нашего Чайковского этого сказать нельзя, хотя в этой кличке нет

<sup>1</sup> Там же. Т. 5. С. 434.

<sup>2</sup> Массне Жюль (1842–1912) — французский композитор, профессор парижской консерватории. Оперы: «Король Лагорский» (1877), «Сид» (1885), «Дон Сезар де Базан» (1872), «Манон» (1884), «Эсklarмонда» (1889), «Вертер» (1892) и др.

ничего унижительного. Но я сомневаюсь также, чтобы и парижские швейки распевали Массенэ. Если же в психологии лирики Массенэ есть элементы однородные с психологией мелких городских ремесленниц, то это придает только новый интерес его произведениям, ставя их наравне с песнями Беранже. Но мне кажется, что это только шутка, которая легко может быть обращена в похвалу»<sup>1</sup>. И в романе Ромена Роллана, и в романе Томаса Манна есть героини, может, и не простые ремесленницы, Антуанетта, гувернантка, и Мари Годо, театральная художница и костюмер, но женщины, зарабатывающие на хлеб собственным трудом, и это их кредо, они обе очень чувствительны к музыке и слышат ее. Они очень открыты новым веяниям, значительно более чем некоторые дамы света.

Есть еще один композитор, чье имя упоминается на страницах «Жана-Кристофа» и Доктора Фаустуса» довольно часто, но получает разные оценки — это Иоганнес Брамс<sup>2</sup>. Адриану Леверкюну еще Кречмар объяснил, что Брамс глубоко и последовательно развивал в музыке романтические традиции, обогащая их романтическим содержанием. Его музыка порывиста, порой мятежна, иногда трепетно лирична. Леверкюну нравилось в этом композиторе его тяготение к архаичному, к староцерковным ладам. Именно этот аскетический элемент он вносил и в свою музыку, в ее темное, как у Брамса, изобилие, сумрачное богатство звучаний. Музыкальное наследие композитора, и в самом деле, обширно и разнообразно, охватывает многие музыкальные жанры, за исключением оперы. Вслед за Бетховеном Брамс понимал циклическую композицию симфонии, как инструментальную драму, части которой объединены определенной поэтической идеей. Однако Ромен Роллан, как это уже было отмечено выше, вслед за Э. Дексеем, Брамса ненавидит. Когда-то Жан-Кристоф неучтиво разбил новую рапсодию Брамса. И вот однажды он присутствует при исполнении рапсодии Брамса для альты, мужского хора и оркестра, написанной на отрывок из книги Гейне «Зимнее путешествие на Гарц». Ему кажется, что его нарочно заставляют прослушать это произведение, в котором ему претит все: и торжественная сентиментальность, и излишняя томность, и кажущаяся безупречность.

Теперь хотелось бы выделить некие идеи Томаса Манна и Ромена Роллана, специальные и особенные, присущие исключительно каждому из них, точнее их главным героям Жану Кристофу и Адриану Леверкюну. Каждая отдельная художественная личность не только себя, но и слой жизни своего времени «свертывает» в импульсы всего

<sup>1</sup> Кузмин М. Статьи. Петроград, 1922. С. 146.

<sup>2</sup> Иоганнес Брамс (1833–1897) — немецкий композитор и пианист, один из главных представителей периода романтизма.

генеалогического древа, всего «тотема» своих предков. Если русская национальная школа музыки и жила сама по себе, чаще без манифестов, то в Германии и Австрии с целыми специальными учениями о музыке выступали такие композиторы, как Шенберг, Хиндемит, Штокхаузен, во Франции Мессиа́н, Булез, Ноно. Для Германии традиционно, по наблюдениям, сделанным еще в девятнадцатом веке В. Белинским, свойствен «мыслительно-созерцательный, субъективно-идеальный, восторженно-аскетический, отвлеченно-ученый характер ее искусства и науки»<sup>1</sup>. Также звучит и немецкая музыка, в которой обнаруживаются философичность, рационалистичность, символические подтексты. В разные исторические времена немецкая (и австро-немецкая) музыка изобиловала скрытыми значениями, читавшимися между нотными строками. В XVIII веке у И. С. Баха, благодаря эмблематике слов текста, музыкально-риторическим фигурам вся музыка была окружена густой атмосферой символических смыслов. Бетховен, под нотами мелодических мотивов IV части Квартета № 17, подписал «Muss es sein? Es muss sein!» (Так ли это? Это должно быть так). Брамс в свои инструментальные композиции вводил народные мелодии и собственные песни, и их поэтический текст примысливался к созданной им «абсолютной музыке». В XX веке у Альбана Берга в партитурах зашифровывались какие-либо словесные тексты, то тайно, как имя Hanna Fuchs (H. F.) в «Лирической сюите» для струнного квартета, то явно, с выпиской под строками партитуры, как хорал «Es ist genug» в Берговском скрипичном концерте.

В духе немецкой музыки и мистическая «магия чисел». Здесь и откровенная кабалистика, например, выражение имени ВАСН числом 14, и введение «священных чисел» (3 — символ троицы, 12 — символ числа учеников Христа и т. д.) С одной стороны, символика чисел отличает баховскую эпоху, с другой, она присуща «Нововенской школе» XX века, когда там, в частности, всячески обыгрывается число 23, или, например, у Веберна в Квартете, оп. 728 используются темпы, числовые обозначения которых кратны номеру опуса: 56 ( $56:2=28$ ), 112 ( $112:4=28$ ) и т. д. «Что от бога, то упорядочено», — записано в «Послании к римлянам», — и эти слова повторяет Томас Манн. Математика, используемая в виде прикладной логики, пребывает в сфере высокой и чистой абстракции. Адриан Леверкюн для собственного удовольствия с раннего детства занимался алгеброй, усвоил таблицу логарифмов, сидел над уравнениями второй степени. Он изучил искусство фуги: одна-единственная тема порождает сплетение мелодий в контрапункте, некий поток, который сохраняет тот же характер, ту

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Общее значение слова. Литература. Собр. соч. Т. 7. М., 1981. С. 51.

же ритмическую пульсацию, свое единство на протяжении долгого течения. Совершенно самостоятельно изучил он клавиатуру, аккордику, квинтовый круг, розу ветров тональностей. Позднее в своем доме в Галле, где он начал жить один, над его пианино была им повешена гравюра, на которой изображен магический квадрат, вроде того, что изображен на Дюреровой «Меланхолии» наряду с циркулем, песочными часами, весами, многогранником и другими символами. Как и у Дюрера он был поделен на 16 полей, пронумерованных арабскими цифрами, так что «1» приходилось на правое нижнее поле, а «16» — на левое верхнее: «волшебство — или курьез — состояло здесь в том, что эти цифры, как бы их ни складывали, сверху вниз или поперек или по диагонали, в сумме они неизменно давали «тридцать четыре».<sup>1</sup> Эта фатальная неизменность одинакового результата непонятна и действует на читателя завораживающе-мистически.

Адриан Леверкюн не первый и не последний немецкий композитор, любивший прятать в своих трудах таинственные шифры и формулы. В музыкальных узорах Адриана, как пишет Манн, «встречаются слигованные пять-шесть нот, начинающиеся на *h*, оканчивающиеся на *es*, с чередующимися *e* и *a* посредине — грустно-мелодическая основа, всячески варьируемая гармонически и ритмически относимая то к одному голосу, то к другому, подчас в обратном порядке, как бы повернутая вокруг своей оси, так что при неизменных интервалах последовательность тонов меняется: сначала в лучшей, пожалуй, из тридцати сочиненных еще в Лейпциге брентановских песен, душе-раздирающей: «О, Любимая, как ты зла!» целиком проникнутой этим мотивом, затем... в позднем творении, столь неповторимо сочетавшем в себе смелость и отчаяние: «Плаче доктора Фаустуса» — где еще заметнее стремление к гармонической одновременности мелодических интервалов. Означает же этот звуковой шифр: *heae es: Hetaera esmeralda*»<sup>2</sup>.

В поисках гармонии, разлитой в природе, Леверкюн под руководством отца еще в детские годы любил разглядывать книги с цветными иллюстрациями, представляющими экзотических животных и не только, но также и роскошные бабочки с дивной окраской цвета бирюзы или небесной лазури. Его озадачивала и поражала их способность к мимикрии. Вот, например, стеклокрылые бабочки. Одна из них «в прозрачной своей нагоде вьющаяся под сумеречными кронами дерев, зовется *Hetaera esmeralda*. На крылышках у нее только один красочный блик — лилово-розовый, и этот блик — единственно

<sup>1</sup> Манн Т. Доктор Фаустус. Собр. соч. Т. 5. С. 122.

<sup>2</sup> Там же. С. 203. Латинское название большой тропической бабочки буквально означает изумрудно-зеленая блудница.

видимое на невидимом созданыце, в полете делает ее похожей на подхваченный ветром лепесток»<sup>1</sup>. Почему именно этому существу было даровано природой коварное преимущество для самозащиты становиться невидимой? С хвастливой медлительностью они летают в своем роскошном наряде с богатейшим узором, выделяя, если их схватят, зловонный мерзкий сок. Внешняя красота этих существ не лишена коварства. Они двойственны.

<sup>1</sup> Манн Т. Доктор Фаустус. Собр. соч. Т. 5. С. 23. Появление бабочек и «углубление» темы бабочек совсем не связано у Томаса Манна со знакомством, например, с творчеством В. Н. Набокова, хотя и у того, и у другого автора они несут немалую нагрузку. Появление одинаковой сферы образов и уточнение ее происходит у них совершенно независимо друг от друга, но любого критика, литературоведа тянет связать внимание к бабочкам одного с подобным вниманием другого. Известно, что в описании поверхности предметов, в натюрморте В. Н. Набоков находит себя, достигая высочайшей виртуозности, как иногда говорят, энтомолога. Но это не так. Энтомологию В. Н. Набоков знает, но не столько как биолог, сколько как художник, поскольку его влечет богатство расцветки чешуекрылых. В «Других берегах», вспоминая свое раннее увлечение энтомологией, Набоков обмолвился, что еще мальчиком он находил в природе то сложное и «бесполезное», которое потом искал в восхитительном обмане в искусстве. Набоков восхищался стихами И. А. Бунина о бабочке, где мы видим ее самодовлеющее описание. В жизни крылышки бабочки непрерывно появляются, меняются, растут и отцветают в непредсказуемом движении и зажигаются неожиданными красками. Как замечательно характерно в этом отношении известное стихотворение В. Н. Набокова:

В канаве скрылся снег со склонов,  
И петербургская весна  
Волнения и анемонов  
И первых бабочек полна  
Но мне не надо прошлогодних  
Увядших за зиму ванесс  
Лимонниц никуда не годных  
Летающих сквозь прозрачный лес.  
Зато уж высмотрю четыре  
Прелестных газовых крыла  
Нежнейшей пяденицы в мире  
Средь пятен белого ствола.

В те же годы, что Томас Манн, В. Н. Набоков, И. А. Бунин и некоторые другие авторы не менее известный и знаменитый автор, как Эрнст Хэмингуэй восхищается в «Празднике, который всегда с тобой» творчеством Френсиса Скотта Фицджеральда и пишет: «Его талант был таким же естественным, как узор из пыльцы на крыльях бабочки. Одно время он понимал это не больше, чем бабочка, и не заметил, как узор стерся и поблек. Позднее он понял, что крылья его повреждены, и понял, как они устроены, и научился думать, но летать больше не мог, потому что любовь к полетам исчезла, а в памяти осталось только то, как он легко он мог делать это когда-то».

Для Адриана Леверкюна и музыка тоже двойственна. Постигая энгармонические замены (различное название звуков одной и той же высоты и высотное равенство звуков различных названий) и некоторые приемы модулирования, он делает вывод, что в музыке всегда есть двойственность, он называет ее двусмысленностью, и эта двусмысленность просто возведена в систему: «Под его руками зазвучал аккорд, сплошь черные клавиши фа-диез, ля-диез, до-диез он прибавил к ним ми и этим демаскировал аккорд, поначалу казавшийся фа-диез-мажором в качестве си-мажора, а именно — в виде пятой или доминантной ступени». Такое созвучие, как говорит Леверкюн, не имеет тональности, здесь взаимосвязь образует круг, но, прибегая к бемолям из двенадцати звуков хроматической гаммы можно построить мажорную или минорную тональность.

Когда Леверкюн по воле случая попадает в один из притонов квартала красных фонарей, его там встречают «морфы, стеклокрылые, эсмеральды — мало одетые, прозрачно одетые, в тюле, в газе и стеклярусе». Среди них одна шатеночка в испанском болеро, больше-ротая и курносая с миндалевидными глазами — Эсмеральда, которая гладит его по щеке обнаженной рукой. Высокомерие духа болезненно столкнулось с бездушным инстинктом. Адриан не мог не вернуться туда, куда завел его обманщик-гид («парень с выдающейся вперед челюстью, в красной шапке с металлическим околышем, в дождевом плаще, чудовищно коверкающий язык»).

В «Докторе Фаустусе» есть фабула, характеры, бытописание, но они имеют второстепенное значение. Книга представляет собой прежде всего психологическое описание жизни большого композитора, пусть даже это лицо вымышленное. Впрочем, Томас Манн открыто говорит в приписке, идущей вслед за последними строками романа, что для XXII главы своего произведения он пользовался размышлениями на музыкальные темы композитора Арнольда Шенберга. Биографию или жизнеописание этого композитора он не составляет, он лишь гипотетически выстраивает путь какого-то современного серьезного композитора, которому пришлось встретиться... с Мефистофелем. Галлюцинации, изощренный психологизм сцены столкновения героя с исчадием ада, по мастерству исполнения, как твердят критики, напоминают Ф. М. Достоевского. Большой мозг художника увлекает его в темные бездны и фаустовские порывы. Точное следование архитектонике поэмы Фауст Гете придает роману Манна цельность, обозримость и позволяет раскрыть его символику. Свой выбор Адриан Леверкюн сделал сам, еще до того, как Дьявол явился к нему (мужчина довольно хлипкий... на ухо нахлобучена кепка... лицо не-свежее, кончик носа немного скошен; поверх триковой, в поперечную полоску рубахи — клетчатая куртка) уже не столько предлагая сделку,

сколько констатируя ее. Болезнь вошла в плоть и кровь нового Фауста уже тогда, когда он, невзирая на предупреждение, выбрал свою «ядовитую бабочку» *hetaera esmeralda*, обманчивый идеал разложения, соблазн чувственной реальности. Интересные явления жизни всегда отличаются двуликостью, сочетающей прошлое и будущее, они одновременно прогрессивны и регрессивны. В них выражается двусмысленность самой жизни.

Однажды, когда Леверкюн писал цикл песен на стихи Брентано, в песне «О, любимая» (она вся производное одной первоосновы, одного многократно варьируемого ряда интервалов из пяти звуков), он зашифровал уже известные выше приведенные буквы слова: *hetaera esmeralda*, а именно h-e-a-e-es. Основа представляет собой как бы шифр, знаки которого, разбросанные по всей песне призваны детерминировать ключ. Слово это коротко и своему составу слишком неподвижно, но каждый звук такой композиции, будучи мелодичным и гармоничным, удостоверяет свое родство с заранее заданной основой: «Не один не мог повториться, не появись все остальные».

Томас Манн выдумывает и описывает с удивительной выразительностью музыкальные сочинения Адриана Леверкюна, подчеркивает, что Адриан — гениальный самоучка, как «папаша Гайдн, не кончавший консерватории, но зато глубоко освоивший искусство Баха». Занимаясь постоянно не столько гармонией, сколько контрапунктом, он без конца решал музыкальные задачи. Леверкюн составил себе таблицу забавных канонов и упражнений в фуге. Ведь фуга это 777. Этот труд подстрекал его к поиску нетематических аккордов. Леверкюн долго занимался старинным контрапунктом и, в конце концов, сумел ими воспользоваться для остроумной модификации двенадцатитоновой системы.

В романе «Доктор Фаустус» мы узнаем множество подробностей о тех музыкальных произведениях, которые были сочинены композитором. Стихи поэтов-романтиков всегда занимали воображение Адриана Леверкюна и неслучайно он пишет разнообразные песенные циклы на слова У. Блейка (Тихая, тихая ночь...), на слова Китса (два гимна: «Ода соловью», «К меланхолии»), на слова Клопштока (ода «Весенний праздник», песнь о «Капле на ведре»), на слова Поля Верлена. Песнь о «Капле на ведре» превратилась в пьесу для баритона, органа и струнного оркестра. Одни встретили это произведение восторженно, другие весьма злобно. Если Клопшток написал стихи о том, что его не интересует океан миров, он лишь хочет «благоговейно витать над каплей на ведре», то Леверкюн сквозь «каплю на ведре» ринулся в неизмеримое, теоретическое, абстрактное и бесчувственное, ведь капля тоже создана рукой всевышнего. (Заметим, что по сюжету Адриану Леверкюну нравится Поль Верлен, которого он читает с удовольствием



и, вероятно, помнит о его стихотворении, где говорится о «соломинке на яйце».) В «Романе об одном романе» Томас Манн, вспоминая о начале работы над «Доктором Фаустусом» рассказывает о своем чтении народных книг о докторе Фаустусе и о письмах Хуго Вольфа. «Такое сочетание показывает, что при всей своей туманности идея меня занимавшая давно уже приобрела известную четкость. Иными словами, Томаса Манна творчество Хуго Вольфа занимает Томаса так же, как и Романа Роллана, он записывает выдержки из писем Вольфа, его мечты и заметки. Композитору удалось заглянуть в мир безмолвия, далекий и непричастный к нашему миру, как если бы он погрузился под воду в батискафе. Последнее сравнение писателя вовсе невыдуманное, человечество уже вступило на путь интереснейших открытий под водой и вне земли, в космосе. Томас Манн устами своего героя об этом размышляет.

На сюжет «Бесплодных усилий любви» (1598 г.) Шекспира им была написана его первая опера. Быстрая отрывистая и сыплющая каламбурами проза подсказала композитору особенную, необычайно шутливую акцентировку». Самое впечатляющее в музыке, — пишет Т. Манн — это повторы, глубокомысленные возвращения уже знакомого». Адриан Леверкюн позволяет себе многочисленные повторы, шаржи. Шекспир, утвердивший своеобразную логическую систему, согласно которой сталкиваются варварство и просвещенность, интеллектуальное монашество и просвещенная утонченность, презрение к жизни и ее обожание с первых дней сознательной жизни занимали немецкого композитора. Музыка Леверкюна в конце концов, открыла ту двойственность, о которой он столько размышлял: «Чувство любви ничуть не лучше, чем дерзкое от нее отречение».

Для выражения больших своих идей Адриан Леверкюн тяготел к другим музыкальным формам — оратории и кантате. Так появляется его «Апокалипсис», где есть ансамбли, начинающиеся как хоры дикторов, постепенно преобразующиеся в богатейшую вокальную музыку. Хоры «проходят через все оттенки градуированного шепота, распределяются по голосам речи, наконец, речитатива в полифоничнейшее пение под аккомпанемент, воспаряющий от простых шумов, магического фанатично-негритянского барабанного боя и ударов гонга к самой высокой музыке»: Как часто это грозное произведение, стремившееся музыкально раскрыть самое сокровенное, показать в человеке и зверя, и возвышеннейшие его порывы, бывало жертвой его упрека в кровавом варварстве, а равно и в бескровной интеллектуальности! Я говорю, бывало, жертвой, ибо его идея в какой-то мере вобрать в себя историю музыки, от ее домузыкального, магически-ритмического состояния до сложнейшей зрелости, делает его, может быть, не только в отдельных частях, но и всюду беззащитным перед этим упреком.

В последней характеристике у Томаса Манна, говорящего от имени рассказчика Цейтблома, речь идет о самой сердцевине новой музыки, возникающей в голове и из-под пера Адриана Леверкюна. В своем искусстве он заглядывает в далекое прошлое подлинного многоголосья, более далекое, чем уже гармоническое искусство Баха и Генделя. Самое первое достижение музыки состояло в том, что она денатурализовала звук, ограничила пение «скользившее в первобытные прачеловеческие времена по многим делениям звуковой шкалы... и отторгла у хаоса звуковую систему». Иными словами, классификация звуков явилась первой предпосылкой возникновения того, что мы зовем музыкой. Рудиментом домусыкальной эры является глоссандо (скольжение звуков), музыкальный прием, который Леверкюн широко использует в своем опусе «Апокалипсис»: «Вой в роли темы — как это страшно! И какую акустическую панику создают повторные глоссандо литавр, то ли музыкальный, то ли шумовой эффект, получаемый в самый момент игры настройкой на различные ступени тональности. Но самое потрясающее применение глоссандо к человеческому голосу, первому объекту музыкального упорядочения, вырванному из первобытного состояния разнотонного воя — возврат, стало быть, к этому первобытному состоянию, в жутких хорах «Апокалипсиса» о снятии седьмой печати, о почернении солнца, о кровоточащей луне, о кораблях, опрокидывающихся среди свалки кричащих людей».<sup>1</sup> По замыслу Томаса Манна Адриан Леверкюн пишет и космическую музыку, например, фантазию для оркестра «Чудеса Вселенной». С духом смиренного прославления эта музыка не имеет ничего общего. Основное, что слышится в этой музыке — насмешка, Люциферовская сардоника, пародийно-лукавая хвала, адресованная не только самому механизму мироздания, но и медиуму — человеку. За эту музыку композитора обвиняли в антихудожественном начале, кощунстве, нигилистическом святотатстве. И, наконец, Адриан Леверкюн написал кантату «Плач доктора Фаустуса», антипод финала оды «К радости» Бетховена. Все у него в этой музыке проникнуто пафосом отрицания: здесь есть негативность религии, есть искушение и проклятие, есть гордое и решительное «нет», брошенное в глаза христианскому ханжеству. В суровой музыкальной поэме нет ни просветления, ни утешения, ни благополучного финала. Леверкюн написал своего «Фауста» по мотивам народных книг о докторе Фаустусе. Когда приходит его конец, он собирает своих друзей и адептов, магистров, бакалавров, студентов в деревне под Виттенбергом. Весь день он щедро поит и кормит их, а на ночь, выпив с ними прощальную чашу, произносит речь, «полную смятения и достоинства». Он уверяет, что «гиб-нет,

<sup>1</sup> Манн Т. Доктор Фаустус. Собр. соч. Т. 5. С. 257.

как дурной, но добрый христианин». Последние слова — главная тема вариационного творения Леверкюна. Двенадцати слогам фразы соответствуют двенадцать тонов хроматической шкалы, в ней применены и использованы всевозможные интервалы. Здесь следует снова вспомнить А. Шенберга, отчасти прообраз Леверкюна. Творчеству и эстетике Шенберга была свойственна, по мнению музыкальной критики, большая противоречивость: сочетание музыкального новаторства в музыкальных средствах со стремлением следовать классическим традициям; высокое эмоциональное возбуждение и рационалистический конструктивизм, мрачное трагическое начало и эстетическая сила воздействия. Шенберг — основатель метода додекафонии, результирующей упорядочения атональности в строгую систему композиции. Целенаправленно проводя этот метод в своей теории, Шенберг не декларировал его в своих работах по музыкальной теории, он лишь подчеркивал связь своих идей с традициями немецкой музыки. Стремление к предельной хроматизации гармонии, сплошной полифонизации и тематизации музыкальной ткани, повышению экспрессивного накала музыки интересовало и заинтриговывало современников, в том числе и Томаса Манна.

Темперированный строй пришел из прошлого и окончательно установился в западно-европейской музыке лишь в конце XVII — начале XVIII в. Он основан на звукоряде, в котором октава делится на двенадцать звуков, отстоящих друг от друга на полутон. Хотя равномерность этого деления в точности и не соответствует акустике, все же темперация является наиболее близким и удобным приближением к господствующей в музыке XVI–XX вв. — мажорно-минорной тональной системе. Додекафонизм, отвергая тональную систему, сохраняет темперацию. Томас Манн постепенно приводит читателя к разъяснению сложной природы музыкальных произведений и тем самым немало способствует продвижению слушателей к новым формам. Понять, простить, осознать — это не значит отвергнуть беспокоящие внутренние мучения талантливого и совсем не бесплодного композитора Адриана Леверкюна. Из музыкальных наблюдений не интеллектуального, а поэтического плана в книге Манна следует выделить описание музыкального магазина. Приемный отец Адриана Николаус Леверкюн, точнее, его дядя, был владельцем магазина музыкальных инструментов в Кайзерсашерне. На полках его торгового дома лежал и стоял «первоклассный симфонический товар». К нему приезжали со всех концов Германии за каким-нибудь редким гобоем: *oboe d'amore*, например. «Магазин в обширных помещениях полуэтажа, из которого во всевозможных тональностях неслись звуки пробуемых инструментов, являл собой великолепное, манящее, я бы даже сказал — в культурном отношении чарующее зрелище, неминуемо повергавшее в

волнение и трепет акустическую фантазию. За исключением рояля, в эту отрасль музыкальной промышленности не вторгнулся Адрианов приемный отец, там имелось все, что звучит и поет, что гнусавит, ворчит, гудит, гремит и звякает, — но и клавишные инструменты были представлены там, в образе прелестного колокольного фортепьяно, челесты. Здесь же за стеклом и в футлярах наподобие гробниц с мумиями, сделанным по контурам своего обитателя, висели или лежали очаровательнейшие скрипки, покрытые желтым или коричневым лаком, стройные смычки, у рукоятки обвитые серебром и держателями прикрепленные к крышке, — итальянские, которые внешней красотой изобличали для знатока свое кременское происхождение, и еще тирольские, нидерландские, саксонские, миттенвальдские и, наконец, самые новые вышедшие из мастерской Леверкюна. Рядами стояли здесь певучие виолончели, совершенством своей формы обязанные Антонио Страдивариусу, но и их предшественницу, шестиструнную *viola da gamba*, занимавшую столь почетное место в старинных произведениях, а также альт и вторую сестру скрипки *viola alta* всегда можно было найти в магазине. Да и собственная моя *viola d'amore*, на семи струнах которой я играл всю жизнь, тоже была родом с Пархальштрассе — подарок родителей ко дню моей конфирмации. Вдоль стены стояла гигантская скрипка — *violone*, почти неподъемный контрабас, способный на величественные речитативы и пиччикато, более звучное и громкое, чем звон литавр, при взгляде на который не верилось, что он располагает такими флажолетными звуками. Среди деревянных духовых инструментов был здесь тоже не в малом количестве, и его антипод, контрафагот шестнадцатифунтовый, как и контрабас, то есть звучащий октавой ниже, чем-то указывается в его нотах, мощно усиливающий басы и вдвое превышающий габариты своего меньшего брата фагота-пересмешника, как я его называю, ибо это басовый инструмент, лишенный подлинной мощи баса, со своеобразной слабостью звука, блеющий, карикатурный, но до чего же он был хорош с его изогнутой духовой трубой».<sup>1</sup>

В романе «Доктор Фаустус» нередко встречаются звукоподражания при описании портретов или действий персонажей, не всегда связанные с музыкой, а уж если связанные, то достигающие особой выразительности. Матильда Шпигель, например, выходец из другого века, носила платье с рюшами и со шлейфом и так называемый «фладус» — смешное слово, испорченное французское *flute douce* (нежная флейта), что вообще означает лесть, но здесь высокую прическу с локонами и бантами. Некто Шналле в романе был прозван ребяташками Тю-тю-лю-лю из-за привычки к каждому слову при-

<sup>1</sup> Манн Т. Доктор Фаустус. Собр. соч. Т. 5. С. 42.

бавлять эту дурацкую трель: тью-тью-лю-лю. На одних станицах книги звучит романтическое тру-ту-ту; на других звуки отбивающей такт бомбарды: бум-бум-бум! -панг!; где-то мы слышим аккорды: дим-да-дас. Кречмар ртом воспроизводил то, что играли его руки: «Бум-бум, вум-вум! Тум-тум! Он пел что было сил: дим-да-да ... непрерывные трели; фиоритуры и каденции... Дим-да-да. Два ре! Три ре подряд! «Эхо непременно хотел видеть в нотах места, где пес делает *Bowgh, wowgh*, а петух — *Cock-doodle-doo*». Присущий Западу рационализм, особенно сконцентрированный в немецкой культуре, проявляет себя во множестве аспектов в XX веке вряд ли можно считать случайным, что жесткая рационалистическая система додекафонии сформирована была Шенбергом-человеком типично немецкого склада ума, в то время как его современники пользовались 12-тоновостью без того, чтобы выстраивать из нее законченную систему композиции (Н. Рославец, М. Хауэр, молодой А. Веберн). Сквозное промысливание музыкальной композиции, взвешивание всех ее компонентов, вкладывание мысли, идеи во все аспекты музыкального произведения приносят весомость, серьезность, капитальность музыке, значимость для будущего. Немецкая культура дала школу композиторов исключительной непреходящей ценности, среди которых Бах и Бетховен стали светочами музыки на все времена и для многих народов.

По рассуждениям В. Г. Белинского, если Германия — это мысль, созерцание, знание, мышление, то Франция — страсть, движение, деятельность, жизнь. Во Франции — жизнь, как жизнь, мысль как деятельность, наука и искусство — средства для общественного развития. Если немец бьется из-за истины, не заботясь быть понятым и понятным, если немец любит знание о человеке, то француз — самого человека. Для французской художественной школы характерна очарованность непосредственно ощущаемым звуком, цветом, линией в сочетании с хорошим вкусом, чувством меры, отсутствием преувеличений, также ясной, без зауми, формой выражения. В музыке особое развитие получили яркий, блестящий оркестровый колорит, фонически красивая гармония, изысканно-затейливый ритм. Нити исторических связей соединяют здесь изоритмически мотет Ги де Машо и Ф. де Витри XIV и XV веков и технику композиторов XX века — «французской шестерки» и О. Мессиана с их «ритмическими педалями». Национальная история всегда филогенез искусства. Глядя глазами немца, Жан-Кристоф Ромена Роллана не сразу, но все же полюбил французскую музыку, отмечая ее достоинства и подчеркивая, с его точки зрения, недостатки: « — Французская музыка? Да ее еще и не было... А ведь, сколько прекрасного вы можете сказать миру! И если вы сами еще не поняли этого, значит вы просто не музыканты! Ах, будь я французом! И он начал перечислять все, что мог бы написать

француз. — Вы держитесь за жанры, которые созданы для вас, что соответствует вашему гению. Вы — народ, рожденный для изящного, для светской поэзии, для красоты жестов, движений, поз, моды, одежды, а у вас больше не пишут балетов, тогда как вы могли бы создать неподражаемое искусство поэтического танца. Вы — народ умного смеха, а вы больше не пишете комических опер или предоставляете этот жанр самым низкопробным музыкантам. Ах, будь я французом, я бы оркестровал Рабле, творил бы эпопеи-буфф... У вас лучшие в мире романисты, а вы не сочиняете романов в музыке... Вы не используете свой дар психологического анализа, проникновения в характеры. Ах, будь я французом я бы писал музыкальные портреты! Хочешь я сделаю тебе набросок той девушки, что сидит под сиренью? Я бы переложил Стендаля для струнного квартета. Вы — первая демократия в Европе, и у вас нет народного тетра, нет народной музыки. Ах, будь я французом, я бы переложил на музыку вашу Революцию: четырнадцатое июля, десятое августа, Вальми, Федерацию, я всю жизнь народную переложил бы на музыку. Нет, конечно, не в фальшивом стиле Вагнеровых декламаций. Я хочу симфоний, хоров, танцев. Никаких речей! Хватит с меня! Молчите слова! Писать широкими мазками огромные симфонии с хорами, необъятные пейзажи, гомеровские и библейские эпопеи, землю, огонь, воду, сияющее небо, жар сердец, зов инстинктов, судьбы целого народа, утверждать торжество Ритма, этого властителя вселенной, который подчиняет себе миллионы людей и гонит их армии на смерть...»<sup>1</sup>

В лекции-статье «Искусство романа», 1939 Томас Манн признается студентам Принстонского университета, что его всегда в книгах увлекал эпический дух, «всеобъемлющий и богатый, как сама жизнь, дух бескрайний, как монотонно рокочущее море, в одно и то же время грандиозный и точный, певучий и рассудительный». Томасу Манну нравятся — и он сам пишет такие произведения, в которых он не может удовлетвориться единичной деталью, отдельным эпизодом, ему нужно целое, весь мир с его бесчисленными эпизодами и частностями, и именно поэтому он может самозабвенно, и, наверное, кому-то покажется долго, слишком долго останавливаться на них. «Ему неведома торопливость — нескончаемое время, он — дух терпения, верности, выжидания, медлительности, которая согрета любовью и потому дает радость, он дух чарующей скуки. Он едва ли способен начать иначе, чем с первопричины всех вещей, а конец и вообще неведом ему, ибо о нем сказал поэт: «Твое величие в том, что кончить ты не можешь». Эпическое творение — это своего рода *une mere a boire* пишет по-французски автор труда, в который вкладываются несметные

<sup>1</sup> Роллан Ромен, Жан-Кристоф. Книга шестая. Собр. соч. Т. 8. С. 514.

сокровища жизненного опыта. Томас Манн, отстраняя литературоведческие определения, полагающие, что настоящий роман — это не продукт распада эпоса, а просто современный эпос, и если старинный эпос был напевен и нес с собой магическое мироощущение, то и современный роман должен быть сочинен «певцом» в торжественно-архаизированном стиле (!). В романах самого Манна интеллектуальность проявляется, прежде всего, в диалогах идей, произносимых на фоне декораций описательного романа. Но композиция всей книги, например, «Волшебной горы» или «Доктора Фаустуса», развиваются симфонически, возвращаются, перекрещиваются, сопровождают роман в ходе его течения. Томас Манн не читал Ромен Роллана и не особенно любил кумира Ромен Роллана Л. Толстого как автора, который уходил в морализм, даже называл его «упрямым педантом» и «бесполезным титаном». Вслед за Мережковским он называл Л. Толстого «тайновидцем плоти» в отличие от Достоевского, «тайновидца духа». Здоровье, излучаемое искусством Л. Толстого, вызывает у него спорные ощущения, а Ромен Роллан наверное, вообще вызвал бы у него полное отторжение за приподнятость стиля и энтузиазм. Однако в ощущении музыки эпоса современной жизни, то есть большого романа, романа-симфонии они, безусловно, совпадают. Томас Манн говорит, что современный эпос — это «бездонное море». Ромен Роллан пишет, что для его героя единственным другом, поверенным всех его дум, была протекавшая в сторону моря река, мощный Рейн, с севера омывающий город. Вглядываясь в реку, струящуюся, тяжелую, торопливую, бездонную громаду, в которой множество стремнин и изгибов, в которую впадает множество ручьев, течений, он постоянно грезил. То, что писатель и его герой наблюдали, глядя на реку, было подобно хаосу образов и осаждавшим их бредовым мыслям. По мнению Роллана ни один настоящий художник не владеет искусством, искусство владеет им. Таким образом, творец существует до творения. И как написал об этом Стефан Цвейг: «Демон художника растет с ребенком, зреет с мужем, старится со старцем». Художник не хочет, но должен творить. Романы о художниках требуют проникновения в их вселенную, в глубины их творчества, а значит в композицию.

Обилие действующих лиц и событий, теснящееся разнообразие контрастов объединяются в этих романах одним главным элементом — музыкой. При этом музыка в этих произведениях не только содержание, но и форма. Как бы ни были продуманы авторами все фигуры в произведении, они воздействуют на нас лишь потому, что вплетены в некое музыкального рода повествование. Даже если речь идет о персонажах второстепенных и совсем «проходных», на мгновение появляющихся, чтобы исчезнуть. Это и женщины, и Дьявол в современном обличье, и случайные собеседники, и сателлиты.

Содействуют созданию словесной музыки и картины природы, написанные прозаиками весьма поэтически, у Ромена Роллана даже в чуть ли не стихотворным размером. Томас Манн позволяет себе многие стихи цитировать, а отдельные по своему «пересказывать» (Данте, Шекспир), обращая внимание на то главное, что открылось только ему. История Леверкюна, рассказанная Цейтбломом, несколько засушена, если угодно, «в духе атональной музыки». Зато история Жана-Кристофа, распадающаяся на множество мелких «ручейков», наверное, более романтична, чем это можно было ожидать в начале XX века. Ромен Роллан поздний неоромантик. Внутренняя архитектура произведений такова, что при всей противоречивости художественных натур центральных персонажей, мы понимаем их значительность. Они воздействуют на нас всем отрицательным и всем положительным, что было в их жизни. Гармонии и диссонансы, все формы творческой жизни, вся духовная активность их мнимой бездеятельности, весь их меланхолический гений, противопоставленный бесчувственной толпе, приковывают читателя своей слиянностью, своими отзвуками, вибрациями, переливами. Мы чувствуем самих авторов прозаических произведений, потому что это не они, наверное, здесь владеют материалом, а материал ими. Впрочем, они вжились в него настолько, насколько это было возможно тем, кого нельзя назвать профессиональными композиторами, но литературные композиции, которых полны музыкального вдохновения.



## Селин такой, какой есть

Для творчества Селина очень важна его биография. И не потому, что не зная канвы его жизни, мы не можем определить значение того или иного произведения, а потому что его книги насквозь автобиографичны, и автор не скрывает этого. Наоборот он подчеркивает свое присутствие в романах, вводя множество реально существовавших лиц от упоминаемых в энциклопедических словарях и исторических исследованиях (Лаваль, Петен) до сопровождавших его в жизни (друзей, жены, пациентов). По образованию Селин врач, в годы последней войны имевший широкую практику (эпидемиолог, акушер-гинеколог, онколог, хирург и т. п.). Профессия обусловила его судьбу и проблематику его произведений.

Однако лучше начать с начала. Луи-Фердинанд Детуш (Селин — ставшее псевдонимом имя матери) родился в 1854 году в семье страхового агента и кружевницы. Среди его близких литературой интересовался лишь его дед по отцу Огюст Детуш, дипломированный преподаватель изящной словесности Гаврского лицея.

Детство Селина прошло в Париже. Родители не стремились дать ему высшее образование. Экзамены на бакалавра он готовит самоучкой и сдает часть из них перед войной 1914 года, другую он сдает после войны в Бордо, где он отдыхает после тяжелого ранения. Военные власти посылают его, тем не менее, в Камерун в 1916 году, откуда он возвращается больной лихорадкой. Отныне эта болезнь в придачу к другим недугам будет мучить его до самой смерти. Вернувшись во Францию в 1918, он получает медицинское образование в Ренне и защищает диссертацию в Париже в 1924 году.

С 1924 года по 1928 писатель снова едет в Африку, где в качестве врача эпидемиолога занимается профилактикой желтой лихорадки, потом продолжает изучать медицину в США.

В 1932 году Селин, врач диспансера в Клиши под Парижем, издает роман «Путешествие на край ночи» и получает за него премию Ренодо. Затем появляются его романы «Смерть в рассрочку» и эссе «Mea culpa» и «Школа трупов».

Объявление второй мировой войны застаёт Селина в Сен-Жермен-ан-Ле, где он устраивается на работу судовым врачом. Дважды подбитое судно, на котором он плывет, терпит кораблекрушение, и Селин снова, будто с того света, возвращается в Париж.

Приняв участие в Исходе (бегство из Парижа) в 1940 году, Селин вместе со своими больными через некоторое время вновь возвращается

в больницу и снова работает в диспансере. В годы войны опубликованы его книги «Les beaux draps» и «Guignol band I,II». События своей жизни между 1944 и 1952 годом он описал в романах «Из замка в замок», «Север» и «Ригодон».

Изнуренный болезнями писатель умирает в 1961 году в Медоне, где он жил с 1952 года, не прерывая медицинской практики в больнице для бедных.

Последняя деталь немаловажна, так как в судьбе Селина-врача не последнюю роль сыграли его влиятельные и вельможные пациенты (Петен, маршал Ромниц, многочисленные бароны и князья). Попав в Виши, врач, прошедший школу первой мировой войны, занимается здоровьем всего посреднического правительства и так же, как все они, называется коллаборационистом. Но «коллабо» не начало его дурной репутации в общественном мнении. Когда Селин написал роман «Путешествие на край ночи» (1932) его обвиняли в антипатриотизме. Эльза Триоле и Луи Арагон сочли необходимым перевести эту книгу на русский язык, а голоса справа заявляли о глубоком нравственном падении начинающего писателя. В 1936 году Селин приезжает в Москву для оформления авторских прав на свою книгу, переведенную Триоле, но советская действительность производит на него удручающее впечатление, и он пишет памфлет «Mea culpa», сразу возвысивший его в антисоветских кругах.

Но о чем же идет речь в получившем столь противоречивые оценки «Путешествии на край ночи»? Рассказчик, некто Фердинанд Бардамю-двойник автора на дорогах первой мировой войны теряет всякие иллюзии о геройстве и патриотизме. В сознании его врезался образ скошенного снарядом старшего по званию офицера. С тех пор все мысли Бардамю были подчинены только одной задаче — выжить, остаться в живых, избежать абсурдной участи быть убитым. От размышлений сдаться в плен Бардамю теряет рассудок и становится непригодным к службе кавалериста.

Заметим сразу, что отношение Бардамю-Селина к войне мало чем отличается от приговора вынесенного ей писателями «потерянного поколения» — Барбюсом, Ремарком, Олдингтоном, Хемингуэем. Все они, как известно, в самых страшных красках рисовали сражения первой мировой и заклеили ее «как грязную империалистическую бойню». Они же поставили вопрос о высокой цене отдельно взятой человеческой личности. Поиск источников и путей гуманизма в современном мире становится главной темой их творчества, хотя в целом оно окрашено в пессимистические тона. Мрачным и циничским кажется и дальнейшее творчество Селина.

Но сначала еще несколько слов о романе «Путешествие на край ночи». Фердинанд Бардамо, выйдя живым с полей сражения, испы-

тывает неменьшие трудности в «мирной жизни». Попав в Камерун, он открывает для себя всю гнусность колониального режима и неблагоприятную роль французов в этой стране, однако он не сочувствует и аборигенам. Моральные страдания героя довершает болезнь — сильнейшая тропическая лихорадка. Слегка оправившись от нее, Фердинанд Бардаму едет в Америку, полный надежд на новую цивилизацию. Там, работая в системе предприятий Форда, он постепенно познает, что есть «механический рай». Отдушиной, тихим островом в его блужданиях в США, становится проститутка, которая пытается создать ему тихое спокойное буржуазное существование, но он предпочитает вернуться в Париж, чтобы закончить медицинское образование.

Став врачом в предместье Парижа, Бардаму работает в маленькой больнице для бедных. Среди его пациентов — консьержки, лавочники, простые служащие. Поневоле он становится участником их мелких дразг и забот. Судьба заставляет его делать выбор даже в тех случаях, которые к нему ровно никакого отношения не имеют, занять сторону невестки или тещи, отца или сына. Неоднократно он сталкивается с проявлениями низости человеческой природы, не менее склонной к преступлениям в XX веке, чем во времена средневековья. Осознанием всего диапазона мерзостей окружающих человека кончается «Путешествие на край ночи».

По прочтении книги не создается впечатления, что она написана нарочито мрачно, что в ней специально сгущены черные краски. Естественность повествования, крайняя искренность рассказчика говорят в пользу писателя, использующего для выражения своих мыслей грубовато-простонародную и арготическую речь. По-своему Селин даже лукав, от отчаянья насмешлив и, разумеется, ищет новой веры на путях утраты всех существующих ценностей, ведь обесценены патриотизм, семья, любовь, наука, долг, честь, честность. В 1934 году вскоре после выхода «Путешествие на край ночи» Ив. Анисимов справедливо назвал этот роман «гигантской фреской» современной жизни во Франции, описанием всех ступеней капиталистического ада. Советский критик понял, что Селин не бытописатель, а «автор сумевший *истерически прокричать* свое несогласие со старой жизнью». Роман был хорошо принят в России, но впоследствии с выходом антикоммунистического манифеста писателя «*Mea culpa*», а в особенности после публикации антиеврейского памфлета «Безделушки для погрома» отношение к нему в СССР и среди левой интеллигенции во Франции переменилось. Ни в том, ни в другом памфлете у Селина не было рациональной аргументации, оба они состояли сплошь из эмоциональных выплесков, проводящих одну мысль: большевики и евреи дестабилизируют обстановку в Европе, провоцируют все беды человечества. После публикации еще одного эссе, разрабатывающего

аналогичную проблематику, его стали считать своим человеком в среде «убежденных французов», т. е. националистов. В послевоенные годы Роже Нимье писал: «Мы не считаем, что Селин отвечает за появление концлагерей, но он выразил настроения, которые привели к появлению таких лагерей». В общественном мнении к новому облику писателя-антисемита, подверстали его прежний пацифизм и антипатриотизм, и его имидж на страницах разномастной прессы стал двоиться. «Этот писатель имеет болезненное влечение к смерти, — писала о нем, познакомившись со «Школой трупов» «Интернациональная литература».

Прошли тяжелые годы войны, настали новые времена, и в новых книгах Селина мы видим желание писателя осмыслить опыт сороковых. На темы военного времени им написаны романы «Из замка в замок», «Север», «Ригодон». Во всех трех книгах сходна канва событий: военные годы, работа врача коллаборациониста, его отъезд в Германию вместе с бегущими из Франции немцами. Наиболее выразительным в стилистическом отношении представляется роман «Из замка в замок» (1952). Автор как бы пытается записать обрывки внутреннего монолога, не всегда до конца оформленного словами. Назывные предложения, восклицания, удивления, отточия передают лихорадочное состояние больного, морально и физически сломленного автора: неутраченная подхваченная в Африке болезнь и надвигающаяся лавина пациентов, которая, кажется, готова его раздавить, как снежный ком, катящийся с горы. В этот период его больные — высшие чины в Вишистском правительстве и осевшие в Виши немцы.

Селину часто приходится иметь дело с владельцами оставленных замков — богатыми людьми, попавшими, на этот своеобразный курорт, но еще чаще он имеет дело с теми, кто занял опустевшие замки и особняки — временно проживающими среди роскоши богатства. Замки, о которых идет речь в настоящем романе, это скорее «воздушные замки», страшные и причудливые призраки, нависшие над Европой — Война, Нищета и Ненависть.

Общий тон писателя ворчливый. Все обращаются к нему, как к врачу и Учителю жизни, а он не знает, кого, как и с помощью чего можно вылечить и успокоить. Политика только возбуждает людей. Очень часто у него и его клиента полярные взгляды, поэтому есть темы, которых нужно избегать, но его постоянно возвращают к ним то с одной, то с другой стороны. Лучше всего он чувствует себя в обществе стареющих дам, он научился их обманывать, развлекать, утешать. Они могут быть привязчивы, назойливы, но вместе с тем их печали так понятны. С симпатией Селин рассказывает о своей пациентке мадам Нисуа, страдавшей, как он сам, болотной лихорад-

кой. Восхищение женской красотой и чарами молодости чувствуется при рассказе писателя о жене маршала Ромница урожденной арабке Айше и ее дочери Хильде, которую ему приходится «извлекать» из пьяных офицерских компаний. Сам маршал Ромниц, презревший расистские теории и женившийся на семитке, в беседах приятен и остроумен. Его физическая привлекательность и красота угасали на глазах у Селина; «Ромниц, — я уже говорил вам это, был гордым атлетом, не каким-нибудь там биндюжником, а статным олимпийским чемпионом, чемпионом по плаванию... и я видел, видел я, что от него осталось, от этого олимпийца: дряблые мускулы, искаженные черты лица, однако черты Дюрера, черты как бы выгравированные Дюрером, какая-то фюреровская твердость, совсем не отталкивающая, даже на смертном ложе он был дьявольски красив, взгляд немца, взгляд дога...». О «расовых» признаках Селин говорит без нажима и восхищения, лишь с иронией человека, которому пришлось *перещупать и перемять* сотни тел, сделать тысячу уколов, «заглянуть в сотни скрытых от чужих глаз отверстий». При этом Селина нельзя назвать циником, его наблюдения принадлежат перу гуманиста. Ему кажется, что человечество запуталось в какой-то нескончаемой и бессмысленной игре. Зная ужасы войны не понаслышке, пройдя «школу» войны, он в начале сороковых наблюдает за ней как врач, дававший клятву Гиппократа, отмечая ее трагикомические стороны.

Мужественные люди предстают перед ним без ауры своей храбрости, сиятельные вне блеска своей светской и мировой славы, реноме или слухов. Он видит Лавалю миротворцем и пацифистом, с трудом принимающим немецкое вторжение, Петена бонвиваном, рассказчиком анекдотов и трезвым политиком. Хитросплетения Большой Политической игры не очень были понятны даже этим людям, казалось, принявшим в ней непосредственное участие.

Известно, сколь строгому обращению подвергались те, кто за рекомендовал себя в годы войны коллаборационистом. Не избежал этой участи и Селин. Когда-то расхваливавшие его Арагон, Триоле, Дюамель, Сартр ополчились на него в прессе с яростными, не совсем обоснованными нападениями. Отсюда попытка ответить обидчикам на страницах романа: «Они забыли, как восторженно отзывались о «Путешествии на край ночи», во времена, когда госпожа Триолет и ее гастритик Лярангон переводили это «прекрасное произведение» на русский... что мне позволило отправиться в Россию! За собственные деньги, между прочим, совсем не за государственный счет, как Жид или Мальро и *tutti quanti*, всякие депутаты... так расставим же точки над и, я был бы сегодня там принят лучше, чем агент Тартр..., я бы заменил им Барбюса, а дальше все эти Кремли-дворцы, Крым-Кавказ, СССР раскрыл бы мне свои объятия, потому что я знаю,

с какой стороны его следовало бы ухватить...». Цинизм писателя в отношении друзей России объясняется его неверием в то, что они всегда поступали бескорыстно и были бесконечно правдивы. Правда в отношении СССР у французских коммунистов прозвучала лишь после XX съезда КПСС в 1956 году, но еще долго Сартр (впоследствии к нему присоединился Арагон), полагали необходимым воздерживаться от фронтальной критики России, Гулага и ситуации в СССР, «чтобы не разочаровать Бийянкур», тем самым и они приняли участие в смене хрущевской оттепели временами застоя.

Оппозиция, в которой оказался Селин у себя в стране, воспринимается как незаслуженная, он не хочет быть черным вороном среди белых лебедей. Отринутый, он перечисляет недостатки упрекавших его писателей, давая понять интонациями и стилистикой своих замечаний, что жизнь сложнее, чем рисовали порой ее эти авторы родом из буржуазных семей, имевшие изначально твердую опору в жизни и средства к существованию. Звучат в книге и прямые выпады против Сартра, которого он обвиняет во всех смертных грехах и, в частности — в плагиатах. Но это замечание сродни другому его высказыванию: «Гитлер — английский шпион». Не исключено, что кто-то из немцев пустил эту «утку» в высших кругах, где бывал писатель в период неудач на русском фронте.

«Из замка в замок» — своеобразная исповедь обвиняемого в сознательном коллаборационизме. Сотрудничество с немцами под пером Селина не выглядит как акт трусости человека, любящего мирную сытую жизнь. Да, он лечит Петэна и его министров в Виши, а потом немцев в далеком Сигмарингене, но через его руки проходит и мирное население, а также сотни беженцев и пленные. Ему не удается укрыться в Дании, куда он попадает после войны, местные власти сажают его в тюрьму на два года, после чего он возвращается во Францию, где отныне уже среди его пациентов нет ни одного высокопоставленного мерзавца, есть только обычные негодяи. Позиция Селина, как литератора — это позиция среднего, можно сказать даже далекого от политики человека, рассказавшего всю правду про себя, выплеснувшего себя до доньшка. Исповедь Селина говорит о том, сколь хрупка человеческая судьба, и не всегда возможно подходить к ней с однозначными мерками.

На эту же тему написан и другой важный послевоенный роман писателя «Север». Вынужденный эмигрировать из Франции вместе с немцами, Селин, его жена Лили и его друг актер Ле Виган оказываются в Германии незадолго до капитуляции. Немцы к ним относятся весьма настороженно: «Какие-то странные французы, и не пленные, и не враги!» Молодчики из Гитлерюгенда принимают их за десантников-парашютистов, зажиточные фермеры видят в них нахлебников, армей-

ские чины заставляют Селина работать с перемещенными лицами приехавшими на работу в Германию. Но главное, вместе со всеми «эти французишки» не забывают отступать точнее «драпать из города в город, и замка в замок, наверное чтобы не оказаться в избе». Отношение к наступающим русским и России в книге сродни немецкому в эти дни, оно неприязненное. Пленные русские, работающие у немцев, отнюдь не героические, скорее рабские натуры. Русские, сбежавшие из России в революцию и двадцатые годы — нищие спекулянты, пытающиеся обмануть честных немцев. Но и сами немцы в целом предстают без всякой симпатии автора как галерея неприятных типов, отнюдь не проявляющих лучшие качества в момент приближающегося Конца. Селин представляет читателю полуразрушенный Берлин где по-прежнему можно встретить фанатиков Гитлера, а потом имение в Зорнофе, управляемое каким-то выжившим из ума стариком. Здесь Селину приходится заниматься польскими работницами, бывшими берлинскими и гамбургскими проститутками и оставшимися в живых немцами, пожилыми и полуинвалидами, изготавливающими гробы для солдат рейха.

Жанр, в котором написано это произведение, можно назвать хроникой-летописью. Писатель стремится быть бесстрастным и явственно запечатлеть все круги Ада, в которые ему пришлось опуститься с супругой, близким другом и котом Бебером, принятым, как и они, за «французишку». Среди многочисленных героев Селина влиятельные и известные особы и совсем простые люди, которым был предложен идеал общественного устройства — империя с гегемонистскими устремлениями. Этому идеалу, как и всем прочим, суждено было рухнуть, но какие страшные последствия повлек он после попытки своего воплощения! И вот, что интересно, что особенно мучает писателя: что бы ни происходило с миром есть категория людей (промышленники, банкиры, правительства), которым всегда хорошо. «Для них, не без участия всегда существующего черного рынка, накрываются роскошные столы, раскупаются марочные бутылки... Русские лагеря, каторга, Бухенвальд, атомные взрывы! Что им?! Меркурий все также спокоен. В его храме тихо... жизнь продолжается...» Селин буквально во всех своих романах касается вопроса об исключительных льготах сильных мира сего. Саму постановку этого вопроса лидеры справа и слева считают мещанской, мол писателя обуяла зависть. В действительности же Селина мучит другое. Те, кто находится в исключительных условиях, могут запросто вершить судьбы огромного множества людей и порою это выглядит следующим образом: «Доктор, скорее... прошу вас... этот вокзал ловушка для простаков... все эти, кто сейчас в поезде, подлежат уничтожению, ... они лишние... вы тоже лишней... и я лишней... — Откуда вы знаете?

Доктор, я объясню вам позже, сейчас нужно торопиться, сегодня ночью... Почему? — Потому, что у них нет больше места в лагерях... нет больше продуктов питания... и нельзя, чтобы это стало известно за пределами лагеря». Чудовищно!

Селин поставил перед своим современниками множество проблем, которые и по сей день неразрешимы. В семидесятые-восемидесятые годы у него появилось немало подражателей, имитирующих манеру его высказывания и самый взгляд на события последней войны. Почему именно Селин стал образцом для подражания, своеобразным Учителем новых романистов? Видимо, потому что манера его письма столь же провокационна, сколь искренна. Писателю удалось увидеть тот срез человеческих отношений, который прежде, при отчетливом делении мира на красный и белый, черный и зеленый, ускользал от внимания не только критики, но и писателей, полагавших для себя возможным единственность суждения, мнение в последней инстанции.

Новый взгляд на Селина во Франции, вызванный многими причинами (возрождением неофашизма и восхождением «Новой правой» в том числе) как отголосок вызвал иное отношение к себе и у нас на родине (см. статью Вик. Ерофеева «Путешествие Селина на край ночи», Иностранная литература, 1986 г., № 11) «Селин — разорванная фигура, — пишет В. Ерофеев, стало быть уродливая. Нет надобности принижать его литературный талант ссылками на его одиозные памфлеты. Одна сторона не должна заслонять собой другую».



## **Заметки о путешествиях и «затекстовая реальность» (Жорж Дюамель и Андре Мальро)**

На примере сопоставления двух книг о России 1927 года Жоржа Дюамеля *Поездка в Москву* (Duhamel, Voyage de Moscou) и 1934 года Андре Мальро *С.С.С.Р., записная книжка* (Malraux, Carnet d'U.R.S.S.) с большой степенью отчетливости можно увидеть Россию и русскую действительность конца двадцатых начала тридцатых годов и одновременно провести границу внутри одного жанра путевых заметок, поскольку речь идет о продуманных кратких записях воспоминаний Дюамеля и опубликованной сегодня настоящей записной книжки Мальро (у Мальро ведь есть еще немало текстов на российские темы, включая *Антимемуары*, 1969). Сближает эти книги эпоха, время создания.

При всей определенности границ жанра путевых заметок и того, и другого типа воспоминания выше означенных авторов отличаются манерой изложения, записью события, сокращенной его фиксацией (без нарративного подкрепления или с развернутым повествованием, допускающим возможность фантазии, использования писательского воображения). В книгах и того, и другого письма есть богатая информация, четко представляющая время и дающая его невыдуманные штрихи. Но в одном случае мы имеем дело с получающими оценку автора словом, идеей, именем или эпизодом, а в другом — только с желанием зафиксировать некоторое событие, имя или эпизод.

В глобально взятом литературном развитии случаются моменты, когда сама попытка прочтения чужой, хотя и обновленной национальной традиции становится определяющей в плане глубинных, ценностных ориентиров для другой литературы и даже для ее будущего. Образ *чужого* иногда знаменует это твое будущее, твою судьбу. Отправляясь в Россию, и Жорж Дюамель, и Андре Мальро безусловно это ощущали. Оба автора при всем различии их таланта устремлялись в поэтическое, но опирались на социальное, оба формировали свою собственную идеологию. И Жоржа Дюамеля, и Андре Мальро волнуют в России проблемы культурной изменчивости, нравов и нового быта, но более всего их гонит в незнакомую страну беспокойство о переменах в Европе. Оно сквозит в их текстах, где есть записи, созданные восторгом, многочисленными сомнениями, есть скептические замечания и слова раздумья. Ни Андре Мальро, ни Жорж Дюамель не попали в

группу тех, кого цитируют особенно часто (напомним, это, например, Бернард Шоу или Ромен Роллан). Заметки последних, сделанные, говоря метафорически, в Пульмановском вагоне, проехавшем невдалеке от Беломорканала, перекрыли надолго для массового русского сознания правдивую информацию о происходящем в России и даже их собственные, *другие* слова о путешествиях в северную страну. Скромные замечания предложенных мной авторов для раскрытия темы об образе России в свое время пропагандистски не работали ни на СССР, ни на западных советологов. Однако они были предельно правдивы. С годами эти заметки оказались забыты, а сегодня их честность и непредвзятость позволяет отчетливо себе представить Москву конца двадцатых-начала тридцатых годов, увиденную и из окон «Метрополя», и из гостиницы Цекубу (Центральная комиссия по улучшению быта ученых).

Оба писателя, и Дюамель, и Мальро, не похожи на тех торопливых комментаторов, которые спешат решительно все разом объяснить. Находясь в России, они просто приглядываются к нашей жизни, особенно не занимая себя путаными истолкованиями метаморфоз, как это порою случалось с писателями-журналистами. Еще в XVIII веке прозвучало мнение госпожи де Сталь, немало писавшей о разных странах и о России, о том, что стоит предпочитать газетам и сиюминутным журнальным публикациям книги, для создания которых нужны время и знания. Их авторы уже не так просто путают правду с ложью и клеветой, к книге надо прислушаться.

Массовая психология, русский характер и национальный тип в новой социальной среде — вот одна из важнейших тем становления Советской России, нерешаемая в жанре путевых заметок и поверхностных наблюдений. Однако «штрихи времени» все же несут информацию и о русских духовных традициях, и том, что им чужеродно или специально навязано. У Дюамеля и Мальро стоит отметить в первую очередь беспристрастный взгляд и в неприятии, и в похвале увиденному.

Писателей первой половины XX века, интересовавшихся событиями в России, произнесших хоть одно положительное слово о ней, часто называли *ангажированными*, даже если палитра их была разноцветной, а взгляды противоречивыми. И Дюамель, и Мальро от записи в адепты русских преобразований тотчас открестились бы — так широко их творчество — однако, безусловно то, что их объединяет равнодушие к коллизиям, развертывающимся в мире, сознание причастности к его тревогам. Оба автора высоко образованы, и всегда, до момента создания своих заметок, неустанно проявляли интерес к судьбам мировой культуры и европейской цивилизации. Не пустым звуком были для них слова *справедливость, единодушие, социализм*. Можно спорить, как они их толковали, как они постепенно сами про-

зревали, осознавая невозможность абсолютов и свое донкихотство. Последнее проявлялось, например, в бескомпромиссности мнений, но мы также знаем, что с годами пришли их взвешенные суждения и новые самооценки. Ни тот, ни другой автор не почитали себя ни марксистами, ни слишком левыми, революционно мыслящими людьми, но можно быть уверенными, что свобода, право, демократия, логика истории и ее уроки для следующих поколений волновали их по-настоящему, всерьез, а не обывательски, «зачем это русские нам мешают жить».

Передел мира после первой мировой войны, русская революция 1917 года не были даже к концу 20-х годов предельно поняты западной интеллигенцией. В ее интеллектуальных кругах справедливо возникла идея о неразрывности истории России досоветского и советского периодов. Но даже изначально, на первом этапе, эта идея имела две стороны: крах социализма в азиатской, бесформенной, то есть слишком большой стране, неизбежен; преобразование реальности по модели другой реальности возможно и, в действительности, произошло. У кого-то эти два подхода смешивались до неразделимости, но во Франции, у определенного круга интеллектуалов, всегда существовала и до сих пор существует «кюстиновская» традиция русофобии: все, что есть в русской культуре достойного, лишь результат подражания западу. Однако совсем по-другому, действительно по-новому, увидели Россию и Дюамель, и Мальро.

Жоржа Дюамеля, одного из первых, пригласили в социалистическую Россию, потому что этот автор для коммунистов был сторонником множественных перемен в духовном уложении Европы, то есть он был лицом совсем неслучайным. Увлечение этого писателя, особенно в молодости, *унанимизмом*, который группа *Аббатство, 1905* хотела предложить *urbi et orbi*, как пример новой жизни для человечества, способствовали тому, что именно он один из первых начал знакомиться с Красной Москвой, в которой ему открывались многие двери, но для начала двери гостиницы Цекубу. Здесь русские ученые, находясь в Москве с визитом или проездом, ночевали по трое или четверо в одной комнате. У них была общая ванная и умывальники, как у бойскаутов. Еще не окончивший свою тетралогию о современном чиновнике Салавене (*Жизнь и Приключения Салавена, 1920–1932* и *Дневник Салавена, 1931*) стихийный социолог Жорж Дюамель, хорошо помнил, что унанимисты исходят из того, что *человечество обладает единой душой*, и именно она является моральной основой общества. Душа коллектива, массы, ее психические состояния — вот истинная духовная реальность, и она должна стать предметом художественного изображения.

Известнейший французский славист Жорж Нива в предисловии к русскому изданию своих статей о русской литературе во Франции

*Возвращение в Европу* прямо заявляет о том, что одним из первых его подтолкнул к занятиям Россией писатель-унанимист Жюль Ромэн и его роман *Тот великий свет с Востока* из цикла *Люди доброй воли*: «Герой, Жалез, увлекался русской революцией; ему казалось, что великая перековка жизни там — это не только социальная, но и поэтическая революция. Это Артюр Рембо наяву, «новая жизнь и новый человек». В нашем классе мы все делились на *про* и *контра*»<sup>1</sup>.

Образованные, но не до конца сведущие, идеологи большевиков, решили, что унанимисты Жорж Дюамель и Жюль Ромэн, «живший коммуной» в аббатстве Кретеяля, это одно и то же, совсем идентичные личности. Наверное поэтому хирурга и ученого, но также культуролога и, что для нас важно, известного писателя Дюамеля не стали селить одного в комнате в «Метрополе», как многих иностранных культурных деятелей, а только «по-новому» — в коллективе — в гостинице Цекубу, вместе с его коллегой-медиком Люком Дертеем, приехавшим вместе с ним в Россию. Объяснение, данное им этим фактам, было изложено Дюамелем вполне в духе времени и в далеко неантисоветской трактовке.

В Москве места всем не хватает, комментировали ситуацию сопровождающие писателя представители ВОКСа. За последние пятнадцать лет население столицы удвоилось. Масса голодных людей со всех сторон России устремилась в столицу в поисках пропитания, где потом эти люди и остались. Тысячи чиновников, множество лиц администрации, члены различных комитетов завершают эту картину уплотнения. И вот буквально слова французского писателя: «В гостинице Цекубу живут приезжие ученые, одни читают в Москве курсы лекций, другие оформляют какие-то документы. Кто-то живет десять дней, кто-то неделю. Их селят по 3–4 человека в просторные комнаты, в которых соблюдается монастырский порядок».<sup>2</sup> Иначе говоря, Жорж Дюамель вполне одобрил то, как в Советской России обращаются с учеными.

Французский писатель, медик по образованию, доктор медицины, которым он стал, сделав сотни хирургических операций во время первой мировой войны, побывал в Ленинграде в институте у знаменитого физиолога И. П. Павлова, а также в Москве в институте у биофизика П. П. Лазарева. Занимавшийся прежде вполне профессионально биологией, Дюамель с интересом выслушал результаты опытов русских исследователей о выработке условных рефлексов в лаборатории Павлова, сконцентрированной на занятиях высшей

<sup>1</sup> Нива 1999 — *Нива Жорж* Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе, пер с фр. Э Ляминой; предисл. А. Н. Архангельского. М.: Высш. Шк., 1999. С. 8.

<sup>2</sup> Дюамель 1927 — *Duhamel George. Voyage a Moscou. P., 1927. P. 39.*

нервной деятельностью. С помощью разработанного здесь метода выработки условных рефлексов в институте было доказано, что в основе психической деятельности лежат процессы, происходящие в коре головного мозга. Дюамелю предъявили обширную документацию, которую вели научные работники, протоколы, где чувствовалась строгость подсчетов и вера в то, что если существует математический базис, то это означает научный подход. *Техника*, отмечает Дюамель — любимое слово революции. Однако И. П. Павлов не скрывал своей антипатии к новому строю (его-то, сославшись на болезнь ученого, Дюамелю с Дертеем не представили), но доктринеры марксизма все равно любили оппонента Фрейда, поскольку он давал им подтверждения для экспериментов (над *новым человеком*) и предлагал их *научную* кажимость. Последнее для советских политиков было незыблемо как сама апология марксизма.

Институт физики и биофизики, которым руководил академик с 1917 года П. П. Лазарев (1878–1942), поразил Дюамеля хорошо оборудованными лабораториями в специально для этих целей предназначенных зданиях. (Французский писатель не мог знать, что именно этот ученый напишет ионную теорию возбуждения, напишет исследования по фотохимии и молекулярной физике, но он почувствовал в нем сильную личность. П. П. Лазарев возглавлял исследования Курской магнитной аномалии, которые велись в России с 1918 года. — *О. Т.*)

Наблюдательный Дюамель-писатель сразу же набросал портрет русского ученого. «Славянское лицо, не отекшее, без морщин. Быстрый взгляд за толстыми стеклами очков. Хорошего цвета кожа лица, холеная бородка с рыжетцой. Сам ученый небольшого роста, слегка будто запыхавшийся, в постоянном движении. Очень быстрый поток слов, которые не вполне увязываются по-французски с его мыслями. Именно он нам показал превосходные больницы, а потом музеи, полные прекрасных живописных полотен». [Дюамель 1927:108. Здесь и далее: пер. с фр. мой. — *О. Т.*]. Несколько раз в ходе общения Лазарев высказывал мысль, что наука не должна просить милостыню у государства, государство само должно быть заинтересовано в ее развитии и потому выдавать щедрые субсидии.

Перед тем, как написать *Поездку в Москву* Жорж Дюамель тоже явно вел какие-то записи, но очень быстро, буквально сразу, дал им ход для создания текста о путешествии в Россию, где он увидел много для него любопытного, согласного с его отношением к *общему, обобществленному, социальному*. Вслед за писателем Жаком Ривьером, побывавшим в плену у немцев и наблюдавшим там русских — *волевых мужчин, которые стремились к единению и объединению*, он назвал это качество *советским явлением*. С точки зрения его, как социолога, *агглютинация людей*, в каком-то одном вопросе единомышленников,

становится катализатором любого процесса. Внутреннее состояние или, как бы сказали сегодня, менталитет русского народа тянет их к *жизни большой семьей*, кланом. В судьбу этого народа вписано *общий, общее*, если не произносить синонимического слова *коммунизм*. Для аргументации своих идей Дюамель использует свое знание творчества Ф. Достоевского, в книгах которого он многократно видел общающихся между собой жильцов одного дома, пансиона, семьи и людей разного социального положения, собравшихся в одном месте.

Дружеские отношения связывали его с французским продолжателем дела Пастера Этьеном Бюрне, побывавшим в России сразу после высылки знаменитого парохода 1922 года, в 1923 году. Этот знаменитый биолог в книге, написанной в форме романа, нарисовал для взволнованного Запада вполне благополучную картину новой послереволюционной России. При этом он высказал мысль о том, что вся русская интеллигенция еще до войны 1914 года сочувствовала своему обнищавшему народу. Об этом свидетельствует русская литература, хотя в России безусловно существовал и существует большой контраст между образованной элитой и необразованной толпой. Некоторые интеллигенты и среди них, например, К. А. Тимирязев (1843–1920), безоговорочно примкнули к коммунистам. В условиях нарастающей *анархии толпы* только большевики, с его точки зрения, могли вывести страну из тупика. Кто-то из интеллигентов замкнулся в себе, кто-то нашел свою *рабочую нишу*. Теперь они пребывают в тишине и испуге. Есть также много интеллигентов, павших в борьбе с советским строем, голодом, разрухой и эпидемиями. Часть интеллигенции делает вид, что примкнула к новому режиму во имя того, чтобы заниматься своим делом, наукой. Советская власть, пишет французский писатель, дает им все, чтобы они посвящали свое время основным занятиям, а не пошли бы в дворники, армию или горничные.

Это было написано явно после книги Герберта Уэллса *Россия во мгле*, 1920, но также и под влиянием увиденного в продемонстрированных Дюамелю научных учреждениях. Жорж Дюамель отметил и то, что для людей нового поколения, не получивших глубокого образования, были организованы *институты красной профессуры* и другие *рассадники нового научного порядка*.

Следует признать, что взгляды французского писателя отличаются привычным для него социологическим подходом, но нельзя отказать ему в хорошей доле аналитизма, умении сопоставлять факты, где-то быть недоверчивым, а к чему-то присмотреться и прислушаться внимательно. Приехав в Россию якобы с научной целью для чтения лекций и выступлений, Жорж Дюамель знакомится с учреждениями, которые оказывают помощь иностранцам, например, с ВОКСом (Всесоюзное общество культурных связей с заграницей): «Мне неважно, пишет

он, что этому учреждению приписывают особенную роль в пропаганде коммунизма. Для путешественника, который воспользуется услугами этой организации, все будет выглядеть иначе. Именно ВОКС облегчает доступ в музеи, памятные места, библиотеки и в любые точки, которые предполагаешь посетить»<sup>1</sup>. Именно эта организация выдает иностранным писателям нужную информацию и обеспечивает их квалифицированными переводчиками-полиглотами, тоже старыми интеллигентами. Они же, сотрудники ВОКСа, помогли отправить из СССР купленные автором книги и журналы. «Ошибаются те, пишет Дюамель, кто думает, что совершает авантюру, отправляя письмо из СССР. Я отправлял письма своим близким и впоследствии переписывался с друзьями без задержки».<sup>2</sup> При этом Дюамель не знал, что для него в России в период четкого деления на социальные страты и категории кем-то специально было предложено наименование его как «попутчика».

Врач, прошедший первую мировую, поклонник семейных ценностей и добра, искатель в жизни позитивного начала в противовес натуралистам, Жорж Дюамель снискал у *новых русских двадцатых годов* доверие и льготы, хотя бы не на долгое время. К началу сороковых годов его уже в *попутчиках* не числили (!).

Новые слова, неологизмы, отношение к ним стало предметом одной из главок книги *Поездка в Москву*. Аббревиатуры, сокращения, усечения старых слов волнуют французского писателя, и он справедливо полагает, что это общее для Европы поветрие, приводя в пример аналогичные французские усечения и аббревиатуры: *democsoc, autochir, TSF, GQG, GBD, P.E.N.* «Это зло, пишет он, угрожает всем языкам мира, оно затрудняет чтение множества новых текстов». [Дюамель 1927:94] Дюамель не идет в своем анализе так далеко как Оруэлл, фиксирующий новый словарь, в перспективе, обещающий, как итог, *равенство знака и его референта*, но он старательно записывает новые русские слова и дает им толкование. В частности, он поясняет, что такое *Госиздат, Коминтерн, Наркоминотдел, ГПУ, Наркомпрос, Рабфак, Рабкор, Комсомол* и уже упоминавшиеся выше *ЦЕКУБУ* и *ВОКС*. Как национальный французский автор, большой писатель и журналист, Жорж Дюамель выступает против идеологизации и вырождения языка. Он твердо знает, что употребление скользких эвфемизмов, затасканных идиом, а также эксплуатация понятий, не имеющих конкретного значения (всякого рода «измов»), которой слишком злоупотребляют в начале XX века, и, в особенности, обилие аббревиатур способствуют деградации речи. Новые механизмы языка укрепляют новую власть, а потом могут поддержать и диктатуру. Дюамель пока не делает

<sup>1</sup> Дюамель 1927. *Duhamel George. Voyage a Moscou*. P., 1927. P. 94.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 96.

серьезных выводов о возможности в будущем диктатуры в России, но он чувствует в аббревиатурах не только выражение новой действительности, но и порчу языка, и вот это очень важно.

Дюамель и его друг Дертей побывали, находясь в Ленинграде, в фонетическом институте, *оснащенном по последнему слову техники*. Они увидели фонографы последней конструкции, тщательно записывающие и воспроизводящие звук. «Русские, пишет Дюамель, записывают голоса своих актеров, партийных деятелей, поэтов и некоторых ученых. Мы попросили записать и нас, чтобы *оставить эти записи для потомков*».<sup>1</sup>

Приехав в Москву, Дюамель прочел лекции в нескольких театрах — Малом, Камерном, Художественном, Театре Революции и театре Мейерхольда. После лекций он оставался смотреть спектакли и обнаружил, что русские превосходные актеры: одни и те же люди играют и в комедиях, и в трагедиях, и в оперетте. Они умеют прекрасно говорить, петь, танцевать, плакать, смеяться. Они играют не просто с душой, но страстно, лихорадочно. Автор манифестов унанимизма Жюль Ромэн, всегда говорил, что театр как хор, прекрасное место для единения. В театре рождается *бог* (божественное начало), *единая возвышенная душа*. Режиссер и дирижер оркестра — герои, способные на великие действия. И вот в России, отмечает Дюамель, много хоров и оркестров, в особенности симфонических, которые *могут работать даже без дирижера*.

В театре важно все и костюмы, и декорации. Произошла революция, поэтому теперь здесь все нуждается в обновлении. И хотя на сценах дают те же пьесы классиков — Гоголя, Толстого, Чехова, Достоевского, Островского, они должны звучать по-новому и быть представлены в иной манере. Новые авторы еще не появились, но, по мнению Дюамеля, вскоре появятся. Драматическое искусство ждет своих глубочайших революционных перемен. Театр — это слава России. Актеры работали в тяжелые годы и в голод, и в холод, и *они были нужнее, чем хлеб*.

Люди, проходящие в театр, одеты скромно и чисто. Публика внимательна и хорошо чувствует происходящее на сцене. После спектакля долго аплодируют, выражая признательность. Особенно Дюамелю нравится *превосходная русская вежливость, о которой западные демократы не имеют ни малейшего представления*. Затерявшись на незнакомой улице, достаточно было отыскать глазами *старого человека*, и он все превосходно мог объяснить по-французски, и местонахождение, и дорогу, и направление. Все образованные люди, записывает Дюамель, в старой России хорошо говорили по-французски. При этом

<sup>1</sup> Дюамель 1927. *Duhamel George. Voyage a Moscou*. P., 1927. P. 120.



великий язык в устах пожилых людей вовсе не был для них языком шампанского, коньяка и шелковых чулок, это был язык культуры.

*Поездка в Москву* представляет собой довольно сухой прозаический отчет о поездке в новую для автора страну. Однако как книга в жанре воспоминаний о путешествии она не единственная в наследии Жоржа Дюамеля. Его перу принадлежит немало других книг о путешествиях. В предисловии к *Сердечной географии Европы, 1931* (*Geographie cordiale de l'Europe*) он напишет: «Мигель де Унамуно сказал мне: «Молодые люди не знают сегодня, что такое надежда. Чтобы иметь большие надежды надо иметь много воспоминаний. Эта его фраза преследовала меня, когда я путешествовал по Европе»<sup>1</sup>. Стиль его «Сердечной географии Европы», в которой речь идет о перемещениях писателя через всю по Европу, включая Финляндию, разительно отличается от *Поездки в Москву*. О Европе писатель рассказывает возвышенно, в поэтическом стиле, чуть ли не ритмизированной прозой. В России же он, совершенно очевидно не ощущает себя *на крыльях нордической поэзии*, как в Финляндии. Незнакомая писателю реальность понуждала его только к прозе. Однако известно, что когда позднее Дюамель напишет о своем новом путешествии на Восток, в Японию (*Япония. Между традицией и будущим, 1953*)<sup>2</sup>, он снова зазвучит как прозаик, просто комментирующий выполненные коллегой-профессионалом хорошие фотографии. Очевидно, это было продиктовано как издателем, так и спросом читателей. Поэтические переживания о России, сделанные французом, они вряд ли готовы были принять.

*Путешествие в Москву* написано нормальным человеком с благими намерениями, а не максималистом и не доктринером. Дюамель доверяет практике жизни, различает случайность и закономерность. Унанимизм, как учение, мог бы вывести его за пределы ясного взгляда и предоставить ему надежное убежище, дать внутреннюю защищенность против наступающей на него реальности, но он этого избежал. Отойдя от крайности близкого ему учения, он просто проявил уравновешенность и терпимость. Широко и разносторонне образованный, Дюамель умело избегал и неразборчивой учтивости принимать с поклоном навязываемые ему ценности. С иронией, используя терминологию Метерлинка о коммунизме, как о большом муравейнике, он оставался рациональным и конструктивным, но не отходящим от здравого смысла, от разговора о социализме и реальном будущем Европы. Своей культурой, памятниками, своими моральными ценностями *русский народ заслуживает специального места в нашем мире*.

В каждой культуре существуют универсальные понятия, касающиеся времени, пространства, изменения, судьбы, отношения частей

<sup>1</sup> Duhamel George. *Geographie cordiale de l'Europe*. P., 1931. P. 12.

<sup>2</sup> Duhamel George. *Japon, entre tradition et le future*. P., 1953.

к целому, которые определенным образом связаны между собой и образуют, по выражению А. Я. Гуревича, своего рода *модель мира*, ту сетку координат, при построении которой люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании. Информация в таких случаях часто не перепроверяется, потому что люди опираются на те условности, к которым привыкли, у них слишком велика опора на сложившийся *социальный консенсус*, заданный данной культурой. Речь идет о распространенности *ходячих представлений*, которые могут существовать не только в обыденном сознании, но и иметь значение в профессиональных кругах, в сообществе ученых или деятелей культуры. Мера их распространенности может быть различна, но ореол *так думают все* свидетельствует об их силе и значимости. Во Франции понимали, что *серьезные подвиги* в России произошли, а потому должен был произойти и *слом* социального консенсуса. Но еще долгое время, вплоть до сегодняшних дней отношение к России и всему, что с ней происходит, неоднородно, а любая о ней информация может быть слита в накатанное русло. Поэтому хочется еще раз подчеркнуть, что Дюамель со своими суждениями забыт или подзабыт во Франции, потому что он своего рода «белая ворона», так как он не сравнивал свои интерпретации с интерпретациями других.

Как писал М. К. Мамардашвили, всегда очень интересно наблюдать за тем, как *субъективность входит в реальность*. Разный смысл, вкладываемый в одни и те же понятия, выраженный одними и теми же словами, приводит к разной трактовке значений, казалось бы, давно известных слов. Мы видим, как по-разному у французского писателя выявляются значения, казалось бы, известных и однозначных слов: *социализм, коллективизм, индивидуализм, вождизм*. Но к концу пребывания в России, записывает Дюамель, у него и его друга Дертея, появилось *ощущение прогресса в языке*, на котором они выражались в *коллективе москвичей*. Иными словами, перемена дискурса облегчила и изменила сложную коммуникацию, привела к новому образу социального окружения, новой конструкции социального мира. Ум, высвобождающийся из знакомой диалогической ситуации, создающий дистанцию между собой и другим Я, получив свободу наблюдения за другими со стороны, начинает заново классифицировать другие Я.

Жанр путевых заметок не мог дать возможность нарисовать телесно-душевный облик русского человека, дать его образ, обозначить его характер, но сам факт выступления в таком жанре уже говорил о многом. Дюамель вынес на французский рынок идей, используя вполне западную упаковку, картины русской жизни, портреты конкретных людей и ученых, новые словесные формы.

Это было время, которое требовало толмачей, и одним из них стал Дюамель. Непонятное для себя он так и оставил в области неразгадан-

ного. Хладнокровно, как медик, Дюамель описал труп В. И. Ленина в мавзолее, добавив к этому описанию рассказы о встречавшихся ему к тому моменту уже многочисленных бронзовых скульптурах и портретах. Возможно, полагает он, *они должны сыграть роль изображений богородицы*, вероятно, *Ленин — это икона* для бедных, страшных и убогих. Однако, ему непонятно, почему это русские готовы связать все произошедшее в стране в первую очередь именно с Лениным? Неужели оттого, что они привыкли *толпиться*? (Вспомним толпу на бульваре, на митинге или в универмаге у Жюля Ромена, она обладает *единой душой*). Дюамель сравнивает толпу возле церкви с толпой, стремящейся попасть в мавзолей Ленина. Во второй толпе он отмечает *наличие людей разных национальностей*.

И вот еще одно свидетельство о жизни в России, приблизительно того же периода (1934), зафиксированное и оставшееся на бумаге записной книжки, изданной в наши дни исследователями творчества Андре Мальро.

Может ли записная книжка быть литературным жанром? Подчеркнем, именно записная книжка, а не что-либо другое, обработанное самим автором, секретарем или собратом автора по перу? Андре Мальро — писатель с твердыми политическими убеждениями, кругозором, острым ощущением реальности, чувством объективизма. Впечатления момента, зародившаяся идея, образ, который надо зарисовать словами, чтобы он не исчез; реплика и персонажи, вымышленные и реальные одновременно; будущее произведение, трамплином к которому может стать — записанный эпизод — вот что собой представляют «С.С.С.Р., записная книжка, 1934».

Стоит отметить, наверное, что действие большинства романов и произведений Андре Мальро происходит за границами Франции, где писатель живет, однако, как известно, он постоянно путешествует или ездит в командировки. В 1934 году он вместе с Кларой Мальро на пароходе «Дзержинский» в обществе знаменитого Ильи Эренбурга, тогда корреспондента «Литературной газеты», приезжает в СССР на первый съезд российских писателей, объявивший своей программой утверждение метода социалистического реализма.

Совсем не готовясь к нему и не желая осмыслить это серьезное и громоздкое мероприятие, А. Мальро в своей тетради делает записи о разговорах и беседах, которые он слышит сначала на корабле, потом в тех местах, куда его возят. Логикой и охватом места событий эти записи не отличаются. Скорее они носят случайный характер. Кто-то рассказал Мальро о том, что Гоголь перевернулся в гробу. Переводчик Стенич («он красив как дореволюционный интеллигент») заглядывал под крышку гроба и вынужден был телеграфировать в ГПУ об исчезновении одного сочленения позвоночника. Это первая зарисовка

в записной книжке обеда с вином. Окружавшие его писатели были крепко пьяны.

За ней следует заметка о пении беспризорников и выделены первые слова предсмертного письма Маяковского: «Товарищ правительство». Возникает мысль, кто же оно, это правительство? Эренбург пояснит Мальро, что судьба Маяковского похожа на судьбу «проклятого поэта» Вийона. Настоящая советская литература не должна настаивать на чувствах одного, но на чувствах всех людей.

Мальро тотчас начинает продумывать, кто же это *все люди*, наверное, они выглядят так, как те, кто пришел на прощальный бал в путешествии корабля «Дзержинский»: пассажиры, матросы, обслуживающий персонал. Однако, помимо того, что есть категория людей, обозначенная, как *все*, оказывается, существуют и другие категории, не входящие в обозначенное единство, и первые, кого он так отмечает — это — *кулаки*. Ему их представляют следующим образом: «О, это старый мир, выскочки, нувориши». Запомнив слово *старый* как несущее негатив, он вновь обращает на него внимание в высказывании Б. Пильняка: «Если мы не добавим чего-нибудь новенького в наши романы, нас примут за *старых* писателей». Новые писатели — это очевидные пропагандисты, любители Золя, сделавшие объективность своим основным коньком. Современная литература должна говорить о великих исторических событиях и побеждать вместе с народом в классовой борьбе.

Далее, записывая очередной эпизод, Мальро сначала обозначает тех, с чьих слов он об этом узнает. Он пишет: *...рассказал Эренбург, рассказал Эренбург со слов Б. Пильняка*. Встречаясь с каким-либо человеком-собеседником, он записывает его имя, а потом набрасывает его портрет.

*Алексей Толстой*. Пропуск строки. «Единственный, кто одет элегантно. Платиновая цепочка. Кажется, к нему относятся с уважением».<sup>1</sup>

*Вишнев*. Пропуск строки. «Квартира, три бедных комнаты. На стене фотография Маяковского, иллюстрация *Раба* Микеланджело, еще одно фото — Рабиндранат Тагора, палехские лаковые миниатюры, на полках книги, на верхней полке произведения В. И. Ленина. Живой блондин невысокого роста с приятным открытым лицом, несмотря на бельмо на глазу. Некоторая наивная многозначительная радость, он дарит книгу в обложке из палехских миниатюр. Вишнев — летописец Палеха».<sup>2</sup> Портрет краткий, но хорошо цепляющийся за память.

Побывал Андре Мальро и у *Эйзенштейна*, он запишет: «Чисто советское жильё: одна комната в большой квартире, где живет еще 7 человек. Ему звонить четыре раза, его соседу 7 раз».<sup>3</sup> [Мальро 2007:56]

<sup>1</sup> *Malraux Andre. Carnets d'U. R. S. S. P., Gallimard, 2007. P. 35.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 45.*

<sup>3</sup> *Ibid. P. 52.*

А вот портрет *Пастернака*. В записи это выглядит так: Пастернак. Пропуск строки. «Брюнет Бестер Киттон, неловкий, что-то мямлящий, но совершенно очевидный гений. Если бы он был мусульманином, его бы считали пророком. Рядом с ним *Олеша*. Два живых хитрых глаза на деревянном лице гиньоля».

Далее в естественном беспорядке записной книжки следуют впечатления о посещении Третьяковки, где французский писатель ознакомился исключительно с иконами. Будущий автор *Воображаемого музея* с поэтической чувствительностью отметил блестящий соломенный цвет основного фона русских икон, глубокий гранатовый цвет или цвет вина по краю иконы, тонкую графику изображения лиц богородицы и святых. На выставке современного искусства (какой именно не обозначено) он не нашел ничего достойного и записал только слова сопровождавшего его репортера: «Вы знаете, по настоящему научная философия — это только марксизм».

Путешествие, пребывание в городе, а не на корабле — это, в основном, беседы. Вот, например, Мальро записывает беседу с нашим послом в Чехословакии *Аросевым*. Мальро разговаривает с ним долго и подробно и потом тщательно старается ее записать. Русский дипломат говорит о том, что Чехословакия — это не демократическая страна, а то, что говорит Бенеш — это лишь попытка ее замаскировать, представить лучше, чем она есть. Для Аросева фашизм — это, совершенно очевидно, борьба банковского капитала с капиталом промышленным, это развитие, это совершенно очевидно коммунистическая угроза. С ней-то и хотят бороться банкиры. Крестьянство — это спокойствие, крестьянам надо дать жить, и тогда они выживут от поля. В Чехословакии крестьянство справедливо восстает против рабочего класса и т. п.

Далее через пропуск строки следует запись рассказа Аросева о том, что если ревнует мужчину коммунистка, она ничего никому не говорит, а сразу пишет письмо в милицию. Если ревнует интеллигентка, она ничего не говорит и ничего не предпринимает. Если ревнует крестьянка, то она без промедления набрасывается на свою соперницу и может ее поколотить. Пунктирная, но достаточно подробная запись услышанного от Аросева свидетельствует об интересной, осмысленной внушительной информации, полученной А. Мальро. Во всех заметках наблюдается фиксация рассказа о быте и политике, а также их сопряжении. Политика врывается и во все литературные разговоры об искусстве.

Очень часто упоминается имя Достоевского, и в словах случайных людей, встреченных в музее или на улице, и в речи писателей, режиссеров, художников. Совсем недавно прочитавший эссе Андре Жида о Достоевском Андре Мальро внимательно прислушивается к тому, что говорят о нем русские писатели. Эренбург, например, признается ему в том, что он не любит этого писателя. Иван в «Братьях Карамазовых» —

это выдуманная фигура. Русская литература вообще полна идиотов. Это во французской литературе мы видим интеллигентов. Женщины во французской литературе соблазнительны и обаятельны, но глупы. В русской литературе наоборот. Тургенев полюбил Виардо только потому, что никого, кроме своей матери-мегеры и крестьянских бабышень никогда не знал.

О Достоевском, записывает Мальро, рассуждают только *старые люди*. Коммунисты ненавидят его, потому что он мало оптимистичен. Писатель трагической судьбы, он пишет только о трагическом. Старик думают, что это мистик-философ, заикленный на идее Антихриста. Впрочем, этот автор, с его точки зрения, вполне сравним с Эженом Сю и с Виктором Гюго. Фантина из «Отверженных» и Флёр-де-Мари, а также Соня Мармеладова сходные персонажи. Ему даже кажется, что Достоевский взял романтических героев из французской литературы. Но французы, знающие Россию и русскую литературу с ним не согласны. Экзотизм, записывает Мальро, придает литературным персонажам большую жизнеспособность, значительно большую, чем искусство воспроизведения реального героя.

Заметим однако, что в финале «Антимемуров» Мальро, как к провидцу, как к современнику обращается к Достоевскому, к его рассуждениям о цене прогресса о неизменности проверяющих цену мира страданий и о надежде, рождающейся в мире униженных и оскорбленных. Атомная бомба и лагеря, предназначенные для унижения и уничтожения ни в чем не повинных людей — реальная угроза гибели и Западу и Востоку и всему, что есть на земном шаре. «Истинное варварство — это Дахау, напишет он, истинная цивилизация — это прежде всего то в человеке, что лагеря пытаются уничтожить».<sup>1</sup> [Мальро 1989:16]

К концу записных книжек заметки становятся все более краткими, отрывочными: это высказывания детей об истории и религии (они ничего не знают о том, что было до них), о коммунистах, которые в военных условиях становятся психически неуравновешенными, о неврозах и тоске, которая становится всеобщей, о перевоспитании на строительстве Беломорканала, о проститутке в отеле «Метрополь», жене ответственного работника. За свою работу она просит платить ей золотом, но *ей дают только боны торгсина*.

Для самосознания и самочувствия литературы не может быть безразличной психологическая атмосфера, которая существует вокруг первичных записей, вокруг быстрым карандашом отмеченного моментального знания, узнавания, сопоставления, идеи. *Поездке в*

<sup>1</sup> Мальро 1989. *Мальро Андре*. Зеркало лимба: Сборник, пер. с фр. / Сост. Е. П. Кушкин; Авт. предисл. Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1989. С. 16.

*Москву* предшествовали, еще раз повторимся, какие-то записные книжки, но текст Андре Мальро — это истинно *первичный текст*, и он легко приходит к реципиенту, как некоторые сегодняшние тексты, опубликованные сразу по их написании. Обратив свой взор на Россию, Мальро поступает так, как это случалось со многими в те годы: он отправляется на поиск новой цивилизации и отыскание места в ней традиционной культуры. Даже в очень кратком тексте его записных книжек мы обращаем внимание на противопоставление старого и нового, которое писателя несколько смущает, поскольку затрагивается традиционное. Стараясь мыслить между восточным умом и умом западным, схватывая разницу в их направленности, Мальро во всех своих книгах тридцатых годов (*Удел человеческий*, 1933; *Годы презрения*, 1935 и эссе *Искушение Запада*, 1926; *О европейской молодежи*, 1927 и др.) обращает внимание на то, что восточный человек мало ценит индивидуальность, не придает ей никакого значения. Западный человек наоборот, как ему кажется, переживает свои собственные чувства и способен вообразить себе чувства партнера. Это свидетельствует о его раздвоенности, но ведь разум таким образом обретает самое себя. Идея «Я» — возможность любых вероятностей и защита от непрерывного соблазна мира.

Очень важная мысль Андре Мальро тех лет, которую он подает, как величайшее открытие современности — это «единство мира», гуманистические основы которого необходимо осознать. Запад и Восток, идя навстречу друг другу, должны сочетать индивидуальное и общее, национальное и общечеловеческое. Европейская мысль оскудела, инстинктивная жизнь, хотя и не бывает полностью бессознательной, но без особого усилия одолевает жизнь сознательную, и получается, что со вселенной людей связывает только стихийное чувство, а это неправильно. Как просто индивидуализм не может больше повсеместно властвовать, так необходимо искать согласия для противоречивых устремлений для людей разных полушарий. Надо достичь, понять, осознать, что есть новая реальность, свобода и чувство разума. Философские системы придают человеку пылкость выражений, сообщают ему какую-то экзальтацию, но ему необходимо пересекать любые пороги непонимания. Европа почти утратила тайну, поэтому так важно, чтобы непознанная старая Россия и непознанная новая избавили ее от тяжело осмысленного ею одиночества, схожего с разочарованием в любви.

## Упражнения в созерцании. Ален

«Если память мне не изменяет, — пишет французский критик Жак Бреннер, — в 1928 году Андре Моруа в превосходной книжке, озаглавленной *Руан*, впервые рассказал о годах учения в лицее имени Корнеля, где занятия по философии вел некто Шартье. На лекциях Шартье впервые повеяло ветром, разгоняющим застоявшийся школьный воздух. Он не только всколыхнул школьников, но попытался разбудить и весь Руан. По вечерам в народном университете Шартье организовывал дискуссии. В газете *Руанский вестник* он публиковал некоторые из своих мыслей, подписывая их Ален. Беседуя на разные темы — о празднике, о рождестве, о поэзии, о соборе, он размышлял вслух»<sup>1</sup>. «Читая его мысли, — отмечает далее Андре Моруа, — я находил такие, какие еще не приходили мне в голову. Особенно интересными мне казались его идеи о человеческом измерении истории. Если до того момента я ходил по городу, не замечая Руана, то теперь меня все в нем занимало...»<sup>2</sup>.

Сын сельского ветеринара, талантливый молодой человек, Ален начал преподавать философию сначала в Руане, потом в Париже. Одновременно он писал короткие корреспонденции, озаглавленные им *Propos* (суждение, реплика, замечание). После Первой мировой войны его суждения стали печататься уже не в газете, а в виде брошюр, как авторский журнал. Ален выпустил книги по философии, эстетике, литературной критике, но авторитет у широкой аудитории он получил только своими моралистическими эссе.

В педагогике он использовал метод диалога, как говорят в таких случаях французы, *сократического* диалога. Слова учителя должны возбудить ответные высказывания учеников. Его стиль преподавания, так нравившийся учащимся, оказал через их посредство воздействие на всю педагогическую систему. Его мысли — это развитие декартовских идей о гуманизме, необходимости для всякого гражданина нравственного здоровья и нетерпимости во всех ее проявлениях.

С 1926 по 1914 гг. Ален работал в качестве постоянного корреспондента *La Depeche de Rouan* (*Руанского Вестника*), где ежедневно печатал свои идеи под заголовком *Propos* (*Суждения*), и еженедельно две колонки *Propos du dimanche* (*Воскресных мыслей*), потом стали выходить и *Propos du lundi* (*Мысли по понедельникам*). «Еженедельные

---

<sup>1</sup> Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы: пер. с фр. О. В. Тимашевой / вступ. ст.; коммент. О. В. Тимашева / М.: Высшая школа, 1994. С. 61.

<sup>2</sup> Там же. С. 64



статьи отравляют мне всю неделю», — скажет он впоследствии. Но он упорно работает. С 1906 года по 1914 Ален ежедневно записывает *Propos d'un normand* (*Мысли одного нормандца*), включившие в себя потом более трех тысяч статей. Это была очень хорошая работа, полагал он, потому что написанное неверно вчера, сегодня можно было исправить. Поставив себе целью жить «ни дня без строчки» (*nulla dies sans linea*), Ален трудится как вол, что заставляет вспомнить запись 1887 года в дневнике Жюль Ренара «Талант — вопрос количества»: «Талант не в том, чтобы написать одну страницу, а в том, чтобы написать их триста. Нет такого романа, который не смог бы родиться в самом заурядном воображении: нет такой прекрасной фразы, которой не мог бы построить начинающий писатель. И тогда остается только взяться за перо, разложить перед собою бумагу и терпеливо ее исписывать. Сильные не колеблются. Они садятся за стол, они корпят... Литературу могут делать только волы».<sup>1</sup>

Не менее точны по поводу ежедневной работы писателя строчки Юрия Олеши в автобиографической книге *Ни дня без строчки*: «Пусть я пишу отрывки, не заканчивая, но я все же пишу! Все же это какая-то литература — возможно и единственная в своем смысле, может быть, такой психологический тип, как я, и в такое историческое время, как сейчас, иначе и не может писать — и если пишет, то в известной степени умеет писать, то пусть пишет хотя бы и так».<sup>2</sup>

Умение работать и психологический тип — суть поэта-философа — две очень важные вещи, но есть еще одна не менее существенная составляющая творчества Алена, его образование, его специальная гуманитарная, филологическая и философская заданность. Зная древние языки, еще лицеистом Ален штудировал и глубоко знал Марка Аврелия и Платона, Сократа и Геродота, Гомера и Вергилия. Этих писателей и философов в его воображении постепенно сменили Монтень и Монтескье, Ларошфуко, Лабрюйер и Паскаль.

Определенная структура мыслей Алена заставляла его ни на секунду не оставлять без внимания окружающий мир, постоянно слушать и слышать его, вступив в литературу в эпоху символизма (импрессионизма), Ален как будто находится вне этих течений, он впитывает отнюдь не декадентский, пылливый дух времени. Однако отдельные статьи его по форме ничто иное, как передача мимолётного впечатления об одной из сторон окружающего мира, он будто стремится довести ее до определенного знака-символа, т. е. философской сентенции, скажем, о судьбе, унынии, пьянстве, инстинкте, природе, характере, вере и т. п. Можно сказать, что стилистически он

<sup>1</sup> Ренар Жюль. Дневник: Пер. с фр. Н. Жарковой и Б. Песиса / Сост. Б. Песис; Вступ. ст. Б. Песис / М.: Художественная литература, 1965. С. 43.

<sup>2</sup> Олеша Ю. Ни дня без строчки. М.: Советская Россия, 1965. С. 11.

действует, как художник, импрессионист-пуантилист, тонко прорабатывающий отдельные «мазки», любое предложение, любую фразу. Случалось, Ален и сам писал маслом, не задумываясь о том, как он пишет, но его вкусы в области живописи опираются на канонические направления *Systeme des Beaux-Arts* (*Система изящных искусств, 1920*); *La visite au musicien* (*В гостях у музыканта, 1927*); *Sentiments, passions et signes* (*Чувства, страсти и знаки., 1927*); *Besеды со скульптором* (*Entretien chez le sculpteur, 1937*); *Propos sur l'estetique* (*Вступление в эстетику, 1939*). Читая заметки Алена о живописи, как бы скользящие, свободно перетекающие одна в другую, поражаешься многомерности и многозвучию того мира, в котором он живет — единственному и истинному богатству, которым мы владеем. Мужчина в бронзе ему дает понять, что он решил умереть за свою страну. Как только он видит статую с открытым ртом, он сразу понимает, что она хочет сказать. И это оттого, что его глаза всё то, на что они смотрят, видят в движении, в трениях, в столкновении и в волнении. Модель для художника, как «песчаная дюна», она незаметно движется. В своей парадоксальной манере Ален заявляет, что ему нравятся в человеке сочетание с первого взгляда несочетаемого, например, «сочетание педанта с атлетом». «Суждение, выраженное телом», всегда весомое суждение, и, наоборот, дисгармония мысли и облика отнимают доверие к содержанию. Это хорошо стало известно сегодня психологам, работающим над чьим-то имиджем в безусловном согласии с моментом и временем.

Видимость и реальность воздействуют на художника, и он бывает разным в зависимости от того, делает ли он рисунок, пишет ли акварелью или малюет маслом. Рисунок укрепляет живопись, упрочняет его. Было немало мастеров, опиравшихся на рисунок, но теперь художники чаще рисуют без опоры, выводя маслом подвижные линии и не заботясь о том, чтобы одна веточка вереска отличалась от другой, один волосок наступал на другой. Здесь ведет наступление общий цвет, и копирование природы и ее отражение получают новый смысл.

Устремляя свой взор в будущее, Ален думает о формах, но цвет продолжает его волновать. Ему кажется, что упадок живописи начнется тогда, когда в красках на палитрах живописцев четко проявится химическое происхождение содержимого тюбиков и возобладают цвета ярко-голубой и пунцовый. Художники тогда окажутся неспособными передать мир, в котором живут ум и мысль, пронизательный взгляд и точные ощущения. Его собственный дух, как и дух живописцев, следует природе и оберегает ее. Блаженны сохраняющие небрежность, не поддающуюся исправлениям грацию!

Являясь в высшей степени гармоничным человеком, Ален наряду с естественными красками и звуками природы любил противоположные по жанру музыкальные произведения. Музыка, размышлял он,

застигает нас на животном уровне. Самец малиновки привлекает не только своей яркой окраской, но и тем, как он поет (кричит), подражая то грохоту падающих змейкой камушков, то треску веток. На расстоянии чириканье или речь сами становятся музыкальными, заимствуя мелодию у обыденной речи или окружающего мира. Записываемая сочинителями музыка очищает шумы и посторонние звуки, превращая их в нечто приятное и абсолютно необходимое для слуха. В наблюдении-размышлении о пении птиц Ален обращает внимание на то, что звуки хороших крикунов (например, офицера, вопящего *Целься, пли!*) превращаются в кульминационные части мелодии. А в заметке *Chant et cri (Пение и крик, 1927)* он подчеркивает, что, если пение некрасиво, то в его звучании сразу вскрываются его физиологические, животные основы: то это крик обезьяны, то мяуканье, то бляенье. Скрипка льстит человеку, орган и клавесин удерживают тонкие оттенки и различия. Триумф музыки Баха не только в величавом звучании органа, для которого он пишет, но также и в упорядоченности этой музыки, что заметно при ее исполнении на других инструментах.

Вагнер насылает на слушателей симфонические бури. Только глядя на дирижера, указующего палочкой на скрипки и тромбоны, мы можем догадаться, что нам предстоит, и только в том случае, если мы музыкально образованы. Если же нет, то искусство может действовать на нас сильнее, чем мы того ожидаем. Как в случае с рисунком или живописью, Ален предупреждает о шумовых воздействиях. Повышенные децибелы убивают слух, провоцируют глухоту, а некоторые мелодии вообще, приводя в экстаз, могут довести до самоубийства.

Опираясь на тонкие наблюдения, порою взаимоисключающие (другой день), идеи Алена, афористически выраженные, заставляют на них сконцентрироваться и задуматься. Они подводят нас к психологии как науке и затем выводят за ее пределы. Механическая природа вещей повсюду нас «тормозит». Полный кретин может говорить абсолютно правильно. Но любим ли мы музыкантов, которые не умеют импровизировать? Бывают идиоты, говоруны без мысли. Если прислушаться к болтовне, то сразу замечаешь: мысль за ней всегда чуть-чуть запаздывает. У хорошего мыслителя речь упорядочена, словно ропот успокоенного моря. У Алена — можно прибавить — успокоенное море выплескивает на песок, кроме обкатанной гальки слов еще какую-нибудь спрятанную под водой вещицу. Встреча с итоговым словом столь же удивительна, как находка на берегу моря. Она всегда рождает фантазию. Безумцы поражают нас не столько нелепостью своих рассуждений, есть бред, в котором находишь логику. Настоящий сумасшедший обычно теряет контакт с вещью, с предметом, как таковым, он не хочет видеть его таким, какой он есть. Ален постоянно использует параллели, сопоставления, сравнения. Полагая

обязательным сравнение как опор мыслей, философ подчеркивает, что целью сравнения является не объяснение, но упорядочивание. «Бредовое блуждание» есть закон мысли как таковой. Не надо сравнивать вещь с вещью, а мысль с мыслью. Речь лучше формируется, если сопоставлять вещь с мыслью или мысль с вещью. Вскоре в XX столетии это сделает М. Фуко (*Слова и вещи*).

Литературные мысли Алена весьма разнообразны. Его перу принадлежат собственно *Propos de la litterature* (*Мысли о литературе, 1933*), *En lisant Balsac* (*Читая Бальзака, 1935*), *Stendhal* (*Стендаль, 1936*) и *Avec Balsac* (*С Бальзаком, 1937*). Первичные заметки об этих авторах появляются в *Суждениях*, где немало места уделено и русской литературе. Каждый художник понят им с точки зрения его философии, его больших идей, запечатлевающих в памяти и отдельные образы.

Нелогичной, неправильной кажется Алену вся жизнь Л. Толстого и его творчество. Нельзя сначала принять существование во всех его человеческих, жестоких и постылых мгновениях, а потом отречься от него. Так Ален думает о предсмертном уходе Толстого из дома. Особенно волнует французского писателя мнение Толстого о русской государственности, ведь чиновничество у русского писателя не оторвано от жизни, оно подчиняет свои помыслы служению России. Толстой связывает исход войны 1812 года с Кутузовым. Используя смену времен года, человеческие страсти, настроения, он в итоге трудно, с грандиозными жертвами, но побеждает. Французский рационализм в этом романе наталкивается на русский «задний ум», который не в состоянии до конца объяснить даже сам автор «Войны и мира». Если бы он в своих произведениях, как в философских сочинениях, оперировал бы учением о непротивлении злу насилием, то мало что в русском народе сумел бы объяснить. Ален ищет и не может найти суждения, порицающие Толстого, и приписывает ему «сверхчеловеческий фатализм». Алену невдомек, что несгибаемые герои Л. Толстого и отсутствие, как ему кажется, «божественного центра» вовсе не новаторство русского писателя, не плод его воображения, а зеркально верное представление русской жизни. У русского народа есть «божественное начало» и даже не одно. Размышления о долге и чести, свойственные его героям, их ответственность перед родиной сродни, как выражается французский философ, спартанским или скифским. С его точки зрения француза, представителя своей нации, у русских таких чувств не должно быть. Однако Ален совершает ошибку, объясняя поведение русской нации в войне 1812 года «химией земли» (морозом, голодом, кострами, кониной как единственной пищей и т. п.). Он прав, отмечая у русских языческие настроения и соответствующее поведение, но не хочет признать, что высокую духовность задавало русским православие. Это характерно как для аристократа,

так и совсем для простого человека. Бастард Пьер Безухов — масон, пацифист, книжник, острый наблюдатель изнанки государственной и чужой личной жизни, как нельзя лучше раскрывает нам суждения самого Толстого, принимающего грешный мир и страждущего персонального покаяния во имя ближних и дальних.

Ален видит человеческое я писателя также в образах Каренина и Нехлюдова. Первый представляется ему человеком порядочным, благочестивым, верным, «военным, который не воюет», человеком реалистичным и потому бюрократом. Нехлюдов, по Алену, тип простой и даже примитивный настолько, что не стоит о нем рассуждать. Странно, что в романах о животрепещущей жизни, об отношении к женщине и любви, Ален увидел только философию государственной машины и чиновника, ведь ему совсем не чужда была диалектика души, многообразный, меняющийся на глазах мир, его стихийность и искренность, терпение и выносливость, широта и страстность русской природы.

Ф. М. Достоевский, знакомый ему как автор *Записок из мертвого дома*, увиден Аленом как писатель, «оголивший человека», показавший его в отношении к труду. Своим рационализмом, который привел французов к остро экзистенциальному видению жизни, Ален определяет дух будущих произведений Сартра и Камю. Вместе с Достоевским он анализирует внутреннее эго русского в состоянии несвободы, в одинаковых для всех каторжников условиях. Он даже позволяет себе положительно отозваться об энтузиазме заключенных и разработке новых дидактик для педагогов. Понимая, что взгляд Алена всегда нетрадиционен, всё-таки поневоле удивляешься тому, что автором не отмечено то, чем восхищались другие иностранные читатели Толстого и Достоевского — психологизмом русской литературы, раскрывшем Россию с неожиданной для Европы стороны.

Критика определяет теоретические взгляды Алена, как «философию здравого смысла», отражающую настроения радикал-социалистов эпохи III Республики.<sup>1</sup> Его собственное любопытство ко всему, что он видит вокруг, как бы ни было оно рационально, а значит немножко искусственно, все равно служит примером многим его последователям, которых он весьма искусно, под множеством предлогов, заставляет «остановиться, оглянуться» и побеседовать с ними о религии в *Les idées et les ages (Идеи и эпохи, 1927, Propos sur la religion, 1938)*; об истории в *Mars ou la guerre jugées (Марс и осуждение войны, 1921)*; о воспитании *Propos sur l'éducation (О воспитании, 1932)* и о политической экономии в *Propos de l'économie (О политической экономии, 1935)*.

<sup>1</sup> Ален. Суждения: Пер. с фр. / Сост. В. А. Никитин; Вступ. ст. С. Н. Зенкина; коммент. О. В. Тимашева / М.: Республика, 2000.

Универсальность взглядов Алена, разносторонность и глубокие знания позволяют его сравнить с Гастоном Башляром, столь же страстно продвигающим пытливые отношение к миру в обыденное и банальное сознание современников. И тот, и другой мыслители преподавали в лицеях, из чего следует, что к их мысли прикоснулся не один десяток человек. Многие из современных поэтов, писателей и философов обращаются к авторитету этих простых мыслей, нашедших простую форму выражения. У лучших философов мира они заимствуют свой арсенал, вполне отдавая себе отчет о том, как высказался Мальро, что «культура не наследуется, а завоевывается, к ее постижению надо приложить немало усилий».

В усвоении прошлого для Алена важны не доказательства и дискуссии, потому что, как известно, можно доказать все, что угодно с помощью слов, и черное станет белым. Дискуссия никого никогда ничему не научит. Стараться понять надо саму жизнь, и не надо ни на кого оглядываться, жизнь идет вперед, совершенно не заботясь о доказательствах. Лучшее, что может сделать философ — это попытаться уловить неподвластный ему, сотворенный не им, дух времени. Философ не вождь и не политический деятель, как и экономист, он не может быть демиургом-реформатором. У людей, оперирующих цифрами и фактами, царем в голове могут стать только опытные данные и язык логики. Дурное пользование даже своим родным языком, отрыв слов от реальности означает создание концепции — своего рода архитектурного сооружения — во зло.

Латинский язык, которого теперь никто не понимает, это прекрасный урок вежливости. Им пользуются как камертоном, для реверансов в обращении. А когда учат детей английскому языку, хорошо делают, воспроизводя свойственный англичанам звуковой фон и манеру смеяться. Известно, что хороший оратор сымитирует своим голосом всеобщее волнение и непременно добьется понимания смысла. Нормальное течение мышления наивно. Люди, способные хорошо сформулировать, выпестовать идею, достаточно редки, особенно если делают они это не ради самой идеи, не ради бреда, а для адекватного общения с себе подобными. Одна из самых редких наук — это наука учтивости, отбрасывающая упрямство и бесплодные споры. Однако нельзя жить лишь внешними проявлениями почтения и учтивости, являющимися формой без содержания. Внешнее — это удел дам, любящих пустую болтовню.

Ален не осуждает людей, говоривших цитатами, поскольку, используя чужие прекрасные мысли, они их передают другим поколениям. И, хотя лучше размышлять, чем говорить самому, но до тех пор, пока ты этому не научился, почему бы не взять пример с Монтеня, задумавшегося над философским наследием старого мира, или со Спинозы, решившего познать эмоциональное и рациональное

в «Библии». Наука о красноречии, о правильно сказанном слове, кажется устаревшей, но до сих пор, уже не одно тысячелетие, люди, разуверившись в ней, возвращаются к истокам снова. Вообще само искусство мыслить состоит для Алена в разъяснениях чужих или собственных идей общедоступным языком. В великих идеях всегда есть что-то детское, как выражается Ален, отчего записные умы пройдут мимо, не замечая их.

*Суждения* создавались Аленом на протяжении многих лет, он стал свидетелем многих значительных событий XX века, но, говоря о них, он не изменял обычному состоянию внутренней созерцательности. Никакая политика и современные, разворачивающиеся на общественной арене события его не увлекают. Как философ и литератор, Ален был немного дерзким и порой задиристым, но в ограниченных пределах. Умеренность его подруга, к мыслям, которые озарили Е. Замятина, О. Хаксли и в особенности Д. Оруэлла, он не подходит.

На протяжении XX века человечество не без удовольствия раскалывается на *правых* и *левых*, поскольку кучкующим и группирующим их вождям, хочется думать, что речь идет только о тех, кто родился для того, чтобы спать в тепле, сидеть в удобном кресле, думать о своем кошельке и жить в свое удовольствие. Депутат от рабочих на второй же день перестает быть рабочим и принимает характерный для депутата образ мыслей, быть депутатом — это профессия. Любой человек, живущий такими убеждениями, непременно буржуа. И проповедник, и учитель, и врач, и торговец — все буржуа. Настоящие рабочие, они вкалывают, их единственное желание довести свою работу до конца и по возможности быть хорошо оплаченными. Все, кто делает большие успехи в искусстве вести собрания, подчас теряют то, что позволило бы им составить осмысленную и верную резолюцию. Любое правительство может стать посредственным, оставив после себя огромные и разрушительные глупости, ярким проявлением которых является война. Накопленные и созерцаемые сами по себе знаки богатства какого-либо капиталиста никого не разоряют. Капитализм — это абстрактная и лишняя смысла идея, но и отрицание ее бессмысленно и абсурдно. Нельзя придать ускорение тому, что, возможно, будет разрушено временем... или не будет... Агностик в науке об обществе, Ален слишком хорошо знает мудрость древних историков, которым никогда не приходилось констатировать даже временное благоденствие человека.

Переходя с языка конкретики на язык вымысла (вымышленные монархи, «тайная империя»), он говорит, что не рисуя утопии, он и не создает антиутопии, он скептик, как Монтень. Цепочка мудрецов, чьи идеи он заимствовал, обдумывал и заново шлифовал, сформировала из него глубокого мыслителя своего времени, к которому стоит прислушаться, а если он кого-либо увлечет, то, может, и полюбить.

## Библейские сюжеты и евангельские мотивы у Андре Жида

В. Набоков в романе-автобиографии «Дар» на литературные и околотературные темы насмешливо с присущей ему въедливостью написал об умении русских авторов описывать болезни, например, «рождественскую ангину» или «пасхальный дифтерит». Конечно, он имел в виду, в основном, своих современников вроде Л. Андреева, но вспоминать при этом можно и Л. Толстого, А. П. Чехова, и М. Булгакова. Примеры можно продолжить. В западноевропейской литературе конца XIX — первой половины XX века мы тоже встретим удачные описания разного рода болезней. Напомним, прежде всего, туберкулез (Т. Манн «Волшебная гора»), болезненное состояние голода (К. Гамсун «Голод»), анемию (Э. Золя «Жерминаль»), желтую лихорадку (Л. Ф. Селин), не говоря уже обо всем известной бронхиальной астме М. Пруста. Андре Жид прочно входит в когорту писателей, пожелавших и сумевших передать в нескольких произведениях состояние погружения в болезнь, надежд на выздоровление и выхода из нее. Его собственную биографию часто рассказывают по канве его романов («Тетради А. Вальтера», «Имморалист», «Через тесные ворота», и др.), непременно упоминая при этом о пережитой им в молодости тяжелой болезни — чахотке.

Зачем было нужно выделить группу художников, живописующих аномальное состояние своих героев? Ответ прост. При этом можно обнаружить три существенных момента: *автобиографизм прозы, степень откровенности (1)*; или *глубокое изменение стиля, касающееся даже графического начертания букв (2)*, или «уловку», *стилистический прием (3)*. В случае с Андре Жидом речь идет о чертах первой и третьей. Описание болезни должно обозначать отрешенность рассказчика от привычного бытия, усугублять его отчаяние, оправдывать его дальнейшее поведение. Подчеркнем последнюю мысль: *болезнь как вынужденное состояние* и через нее авторское объяснение последующих поступков и предначертаний судьбы. Если иметь в виду все «повествование» Андре Жида, то есть все его произведения, все тексты, «метарассказ», то болезнь — это широко развернутая метафора естественного выхода к эгоизму, «через страдание к радости» самоосуществления и самооправдания. Вслед за Ф. Ницше А. Жид стремится подобраться к первобытному в человеке, к тому, что не связано с его повседневностью, к тем исключительным ситуациям,



которые во Франции невозможны. Их можно увидеть и ощутить только за ее пределами. Искусство, по мнению немецкого философа, получившего резонанс, имеет компенсирующую функцию: все его суггестивные возможности и приемы создают атмосферу идентификации с героями картин или литературных произведений, в результате чего происходит «взвинчивание сильного и высокого чувства». Возможно даже иллюзорное преобразование индивида в того, кем он никогда, ни при каких условиях быть не сможет, то есть, как он выразился: «Кроту дарят крылья и гордое воображение».

В раннем своем творчестве («Аминта», «Трактаты», пьесы) А. Жид примыкает также к той группе его соотечественников, которые стремятся расширить горизонты французской словесности, описывая то средиземноморские, то азиатские страны, далекий восток, то африканскую экзотику, как это делают П. Лоти, Ж. Верн, Ж. Ферри. В книгах-путешествиях есть ощущение полноты жизни, удовлетворение всех желаний, прославление инстинктов. У Жида, в тех его книгах, где действие происходит в Африке, по его собственному выражению «чувства утончаются до прозрачности», в них лихорадочное наслаждение и упоение *выжившего*, считавшего себя уже покойником.

При относительной случайности попадания Андре Жида на восток, в Африку, в Тунис — европейцы на пороге XX века начинают активнее путешествовать — полет фантазии писателя над «пустыней» (обобщающий, но вполне конкретный образ), глубоко им прочувствован и вполне закономерен. Его влекут большие пространства, позволяющие новые мысли и глобальные обобщения. Чего только не нафантазировал Ф. Ницше устами своего блуждающего по пустыне Заратустры<sup>1</sup>, на которого с опаской стали коситься все сторонники ортодоксального мышления. Однако именно новый взгляд манит А. Жида, ощущающего предельную тесноту своего привычного состояния. Это заметно уже в ранних стихотворениях писателя.

Еще при свете ламп, почти безмолвно  
Мы были склонены над грудой зимних книг  
Когда морским пугливым анемоном  
Багровый солнца диск нас в сентябре настиг.  
Ты мне сказала: Вот и осень  
Ужель так долго спали мы?  
Как дальше жить средь полутьмы,  
Средь книг, чей вид нам стал несносен?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В ранних своих стихах Ф. Ницше пишет: «Не прячь пустыню, ведь она растет...» Аналогичное мы видим в стихах Заратустры: «Что происходит?: Падают море: Нет, это царство мое растет. Новый пыл его ввысь возносит».

<sup>2</sup> Жид А. Собр. соч. Л., 1935. Т. 1.

Андре Жид не хочет быть «книжным автором», хочет оторваться от парнасской традиции.<sup>1</sup> Он убежден, что «искусство рождается из стеснения, живет борьбой и умирает от свободы». Чтобы это доказать, он приводит в пример Микеланджело, которого недостаточная ширина куска мраморной глыбы заставила изобрести сдержанный жест Моисея; вспоминает также Эсхила, Прометей которого молчит, поскольку автор не располагает в тот момент многими одновременно звучащими голосами сцене. У Баха «принуждение» он называет «фуговыми тисками», а для него самого тисками становится Париж. Во всяком случае, именно это ощущение пытается передать писатель в своем известном трактате «Плохо скованный Прометей», 1899. Можно ли вообразить себе Прометея в Париже конца XIX столетия? Прометей Жида выполняет приписанную ему мифом миссию кормления собственной печенью облысевшего и отощавшего орла (заимствованный образ?), который, однако набирает такую большую силу, что способен на своих крыльях унести Прометея в далекие страны. Появление героической фигуры в городе — художественная условность, как бы взятая напрокат из просветительских романов (Гулливер, Микромегас и т. п.) позволяющая с юмором, местами возвышаясь до сатиры, взглянуть на современников. Новизна почерка будущего писателя XX века при этом заключается в том, что он, не будучи сюрреалистом, смело рисует надреальное, не будучи абсурдистом обыгрывает нелепую ситуацию-парадокс: «Я не люблю человека; я люблю то, что его пожирает. А что пожирает человека? Его орел».<sup>2</sup> Стало быть, надо иметь орла: «Таково *petitio principii* (требование основания). Латинское изречение, употребленное в тексте в качестве подзаголовка, нужно Андре Жиду для того, чтобы читатель еще раз задумался над значением этих слов, ведь они также могут быть переведены, как «логическая ошибка», ибо при доказательстве какого-либо постулата мы часто опираемся на основание, в свою очередь, требующего доказательств.

Думается, что такое же вот *petitio principii* лежит в основе его ранних произведений, написанных на евангельские сюжеты: «Возвращение блудного сына», «Саул», «Вирсавия». Все они тяготеют к драматической форме. Писатель испытывает большое почтение к театру, хотя, мы знаем, он прославился, в основном, как романист.

Почему же Андре Жид взялся за христианские сюжеты? Он их не выбирал, они сами его выбрали. И это не выдумка, не преувеличение, причин было достаточно. Неосимволисты и неоклассицисты, к которым, едва оперившись, потянулся Андре Жид так или иначе

<sup>1</sup> Duchesne J. L'Esprit des lettres de la litterature de l'Antiquite a nos jours. P., 1996.

<sup>2</sup> Жид А. Собр. соч. Л., 1935. Т. 1. С. 36.

осмысливали *тему божественного и священного*, искали предмет высказывания и его адресат. Ясность была только с последним, публику влекло низменное, она не желала думать, соглашалась со всем, что ей ни предложат развлекательного, она уже ни во что не верила, даже в бога. В конце XIX века церковь во Франции была отделена от государства, человек получил индульгенцию не задумываться над своими грехами, хотя и не стал атеистом и строителем нового общества. Десятки писателей рубежа веков задумываются *о месте религии*, о ее сущностных началах Андре Жид к ним принадлежит. Его размышление усугубляет изначальное *двоеверие* в семье, заложившее конфликтную основу его жизни. Его отец из бедной семьи убежденных гугенотов со времен религиозных войн XVI века, его мать из богатой нормандской семьи принявшей протестантизм только к началу XIX века». *Я порождение диалога*, — повторяет он часто, — *во мне все борется и противоречит*. Серьезное отношение к религии как таковой связано у будущего писателя после смерти отца с неприятием поверхностной набожности его близких, их суеверий, отказа вникать в волнующие его вопросы. *Семья и неудачное женское воспитание* повинны в его ожесточении против привычных устоев, традиций, обычаев. Заласканный женской половиной дома Андре Жид тем не менее, получил хорошее образование, непременно частью которого было знакомство с греко-римской культурой. В юности он становится дерзким молодым человеком, поневоле *идеализирующим те времена, когда «мир был нов»*, и задается вопросом *о связи бога и человека*. Но для этого ему надо быть *«выкорчеванным»* из привычной среды. Словом «выкорчеванный» на русский переводится название романа Ш. Морраса (А. Жид написал статью «По поводу романа «Выкорчеванный»). Не последнюю роль в его обращении к евангельским сюжетам объясняет его *поездка в Тунис, откуда лучше видно царство Израилево*; точнее, отсюда оно нагляднее ощущается и поневоле повергает в размышление над верой, вынуждая естественное *сопоставление христианства с Кораном*. Совсем не случайно в эпиграфе трактата «Эль Хадж» мы находим цитаты из Корана и Библии на одну и ту же тему, тему пророка, который у Андре Жида ассоциируется с певцом, или иначе с Художником.

«О, пророк! Поведай все, что снизошло на тебя ради твоего государя. Ибо, если ты не делаешь этого, ты не исполнил своего послания. Коран, V, 71

Что смотреть ходили вы в пустыню? Трость ли ветром колеблемую? — Что же смотреть ходили вы: Человека ли одетого в мягкие одежды: — Что же смотреть ходили вы: Пророка: Да, говорю вам, и больше пророка. Матф. XI.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Жид А. Собр. соч. Л., 1935. Т. 1. С. 173.

Ко всему сказанному надо прибавить еще *влияние* на *Андре Жид* *Оскара Уайльда*, с которым он был лично, хотя и не слишком близко знаком. В статье об английском писателе он говорит: »Евангелие волновало и мучило язычника Уайльда. Он не мог простить ему чудес. Чудо язычника — произведение искусства: христианство выступало узурпатором. Всякий сильный художественный ирреализм требует убежденного реализма в жизни». <sup>1</sup> Не то же ли самое пытается сотворить *Андре Жид*, признававшийся в статье «О влияниях», что ему совсем не стыдно кого-то повторять и имитировать, ибо люди, боящиеся влияний и уклоняющиеся от них, сознаются в бедности своей души? И он добавляет: «Они ведут себя некрасиво по отношению к чужим художественным произведениям. Страх, которым они одержимы, заставляет их останавливаться на поверхности произведения. Они смакуют его одними лишь кончиками губ». <sup>2</sup> Люди ищут обычно какие-то внешне заметные секреты, тогда как, в первую очередь им следует связать и сопоставить себя с личностью самого художника. По-настоящему великие художники не боялись имитаций, поскольку их мучило сознание важности идеи, которую они хотели донести.

На парижской сцене с грандиозным успехом шла написанная по-французски «Саломея» (1893) *О. Уайльда*. Этот кровавый сюжет, демонстрирующий древнее, как род человеческий, исступленное женское чувство, лицемерие под маской оболстительной красоты, нравился буржуазной публике, как бы еще раз исподволь убеждавшей в подлости женской природы, способной на поступок представляющий великую гадость, но имеющий оправдание. Что-то злое и скользкое, хотя внешне насыщенное благовониями несет этот текст, полный реплик, располагающих к обдумыванию и размышлению. *Андре Жид* находится во власти притч и иносказаний *Оскара Уайльда*, придумывая свои собственные, отталкиваясь, в сущности, от того же материала, от Библии, которую он подвергает, как ему кажется, собственному прочтению. Почему это не так, станет ясно чуть ниже.

Например, «Возвращение блудного сына» *А. Жид* рисует как *триптих*, на котором мы не столько видим, сколько слышим (через диалог) блудного сына, его отца, мать и старшего и младшего братьев. «Я не пытаюсь доказать, говорит писатель в маленьком предисловии к своему “триптиху”, победу бога надо мной или то, что я сам победил себя, но я стою на коленях в паре с блудным сыном, улыбаясь, как он, и в то же время орошая лицо слезами». В «Евангелии» сюжет о возвращении блудного сына несет *идею безусловного покаяния*. В советский период покаяние старательно подменяли на богоборчество,

<sup>1</sup> *Жид* А. Собр. соч. Л., 1935. Т. 1. С. 415.

<sup>2</sup> Там же. С. 455.

мотивируя это, например, тем, что младший брат тоже хочет уйти из дома. Однако такой конец вовсе не противоречит тому, о чем гласит евангельская притча.

Религиозные мыслители (бр. Трубецкие и др.)<sup>1</sup> справедливо указывают на то, что при светском обращении к Евангелию, как в иконах, работает закон *обратной перспективы*. В художественных сочинениях мы видим *референтную картину*, высвечивающую самого автора. Образно говоря, в луче прожектора, тенью мечется беспокойное сердце художника. Речь идет в таких случаях не об уточнении и живописании того, что зафиксировано в скрижалях, а в видении себя самого на фоне незыблемого. «Возвращение блудного сына» Андре Жида как нельзя лучше это подтверждает. Сам художник чувствует свое место. Неслучайно он, обращаясь к читателю, просит представить его как *жертвователя в углу картины*. (Такое было принято и распространено у фламандцев в эпоху Возрождения.) Сын убежденного протестанта и недавней еще католички, он признается в любви к иконам, старинным триптихам, навеявшим ему идею рассказа о покаянии блудного сына. И если бы здесь не была автором специально развернута идея триптиха, то этот текст можно было принять за не совсем обычную проповедь. Однако А. Жид, увлеченный театром, пишущий одновременно драматические диалоги, имитирующие классицистов, драматизирует сюжет возвращения блудного сына и раскладывает его на «голоса». Мы слышим и самого блудного сына, настоящее раскаянье которого еще впереди, он наг и ниц, единственная его заслуга в том, что он вернулся к себе домой. Мы слышим голос его отца, который убежден, что для сына «вне дома нет спасения», мы слышим выговор старшего брата, считающего, что его родственника погубила распущенность и гордыня. «Держи, что имеешь, — цитирует он библию, — дабы никто не восхитил венца твоего». К матери блудный сын приникает со смирением: «Твои молитвы вынудили мое возвращение». Ей одной поверяет он причину ухода из родного дома: «Я искал, кто я такой». А младший брат ему заявляет: «Брат, я тот, кем ты был, уходя». Читатель понимает, что устами всех героев трактата «Возвращение блудного сына», — говорит сам Андре Жид, которому памятны слова Уайльда: «В искусстве нет места для первого лица».<sup>2</sup> Если жизнь гармонична и нравственна, хотя, быть может, полна катаклизмов, на сцене появляются маски, и наоборот, лицемерие в обыденной жизни требует ясной правды на сцене. Эта

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе (умозрение в красках); Два мира древнерусской иконописи; Россия и ее иконы «О смысле жизни». М.: Правда, 1992.

<sup>2</sup> Жид А. Собр. соч. Л., 1935. Т. 1. С. 410.

ясная правда может быть полифоничной, многоголосой. Может быть и не стоит специально называть этот трактат христианским, достаточно того, что в нем есть христианское начало. Дело здесь обстоит также, как с пьесами Расина («Полиевкт»), где только намечена борьба двух начал и лишь намеком дана победа одного из них. Так ли интересно, как «Ад» читать «Рай» в «Божественной комедии» Данте или вторую часть «Фауста»?

Пьеса «Саул» была написана в 1896 году, когда писателю было 26 лет. В ней видно, насколько глубоко в авторские мысли проникают яркие библейские образы, тревожащие воображение многих писателей. Например, в России в те же годы будущий автор «Царя Иудейского» (1894), К. Р. пишет стихотворения «Библейские песни», и, в частности, «Псалмопевец Давид» и «Царь Саул»<sup>1</sup> (1881), где эти два персонажа появляются, хотя и коротко, но точно обрисованные. Бесконечно предан царю псалмопевец Давид, уныл и мрачен Саул, которого гнетут *объятья злого духа*: «И страшные вновь изрыгают проклятья / уста мои вместо молитвы святой». То, что К. Р. передает в четырех четверостишиях, Андре Жид выписывает подробно, подражая христианским пьесам Расина, но одновременно Шекспиру, высокое трагедийное звучание которого для французского писателя, как камертон. Андре Жид, большой поклонник и знаток русской литературы, конечно, не мог знать стихов К. Р., ни даже «Бесов» Пушкина, зато он знал наверняка оперу Мусоргского «Борис Годунов» и ее либретто, а также, еще лучше, он знал «Макбета» Шекспира. На манер шекспировских трех ведьм он рисует шестерых бесенят, преследующих царя Саула. Каждый из них имеет свое назначение и преследует царя в одной из символически обозначенных автором его ипостасей: *кубок* (гнев и безумие); *ложе* (сластолюбие); *престол* (сомнения); *скипетр* (господство); *порфира* (тщеславие); *легион* (воинская слава). Они гротескны, в них ужасное переплетено с комическим, «эти ребята, эти малютки, замерзающие мальчуганы» — голоса и подголоски измученного бессонницей и видениями из-за бесполезных или просто убийств Саула, абсолютно земного человека, вынужденного держать скипетр и носить корону, из-за которых, в сущности, он теряет рассудок. Хилый и болезненный сын Саула Ионафан, только примеряя багряную порфиру и другие атрибуты царской власти, сразу же сгибается под их тяжестью и бежит. Зато сильный и смелый Давид прекрасно себя чувствует в царском облачении, хотя поначалу сторонится его, понимая, что это источник зла.

В начале пьесы мы застаем Саула в тот момент, когда он, обеспокоенный будущим, решил уничтожить у себя в стране всех магов,

<sup>1</sup> К. Р. Стихотворения. Избранное. СПб, 1998. С. 51.

всех волшебников, предсказывающих будущее, поскольку он сам хочет быть единственным его владельцем. Возможно ли это? Устами бесенят мы слышим ответ на вопрос «Какое из будущих наиболее сокровенно? — То, которому никогда не дано осуществиться». Из страха за свое господство Саул расправляется с женщинами. По его приказу убита царица, пытавшаяся вместе со священником владеть мыслями и поведением царя. Самостоятельно он убивает «последнее бдящее око над Израилем» — Аэндорскую волшебницу, устроившую ему встречу с его предком Самуилом. Из прошлого этот последний рассказывает ему о будущем: «Через три дня филистимляне дадут тебе сражение, и цвет Израиля погибнет. Смотри царский венец уже не на твоей голове», заявляет ему тень Самуила.<sup>1</sup> Это предсказание быстро сбывается, но автор пьесы оттягивает героический финал с восхождением на трон царя Давида и пишет безумие Саула, его блуждания по пустыне, измену слуг, восторженной толпы, еще вчера, казалось, так ему преданной. В драной порфире, превратившейся в рубище, бродит царь по безводной песчаной равнине, продирается сквозь кустарники и лианы, прячется в пещере, как он говорит, «гоняясь за своими ослицами». Поневоле напрашивается сопоставление Саула А. Жида с королем Лиром. В пьесе есть свой фигаро — Брэдобрей, следящий, выражаясь современным языком за имиджем монарха, но даже он ничего не может сделать, когда полоумный Саул во власти сладострастия, заставляет Брэдобрю сбрить ему бороду, чтобы он мог понравиться Давиду. В этой сцене и в последующей он изнывает от ревности также зримо и впечатляюще, как Марчелло Мастоляни, играющий влюбленного композитора Г. Ашенбаха в фильме «Смерть в Венеции» (Л. Висконти, 1971). Я не сравниваю молодящегося Саула с писателем Л. Фон Ашенбахом из одноименного рассказа Томаса Манна, потому что в известном произведении немецкого автора влюбленный написан немного более сдержанно, скупыми красками.

В пьесе побеждают молодость и отвага, смелость и искусное пение Давида, который владеет даром молитвы. Без уединения и сосредоточения на разговоре с господом он не предпринимает ни единого шага. Бог даровал ему силы, чтобы победить Голиафа и наградил его энергией для последней битвы с филистимлянами. Давид готов совершать последующие подвиги, лишь бы избежать страшного испытания — встречи с Властью, перевоплощения в ее образ. Он знает, что она погубила многих его предшественников, что она может лишить его простого человеческого счастья, что она способна отнять у него дар быть певцом. Последнее ощущение хорошо знакомо, например, тому же К. Р. Он знает, что такое молчать, но он не властен молчать

<sup>1</sup> Жид А. Собр. соч. Л., 1935. Т. 1. С. 363.

и пишет от имени Давида: «Не от себя пою я, те песни мне внушает Бог». Власть Бога над людьми подчеркнута и у А. Жида. Его Давид молится коленопреклоненно и долго. Саул же показан, как человек, утративший дар молитвы. Сомнения в содеянном совсем истерзали его душу. Он не сумел перенести того, состояния, которое кратко обрисовал А. С. Пушкин: «Ты, царь. Живи один». Сможет ли остаться беспощадным к себе в покаянии Давид?

Разумеется, нет. Небольшая сценка-трактат «Вирсавия», в которой действие разворачивается много позднее, чем в пьесе «Саул», но написанная почти одновременно с «Саулом», доказывает это. Царь Давид угнетен мыслью, что предал самоотверженного бойца, отдавшего за него жизнь, пожелав «жену ближнего своего» и совершил с ней, как записано в Библии, грех прелюбодеяния. При этом мы знаем по легенде, что родившееся от этой мимолетной связи дитя умерло на седьмой день, но царь Давид женился на Вирсавии, и она родила ему Соломона и еще троих детей, а главное имела на него очень большое влияние. Однако в драматическом трактате мы видим только утолившего свое сладострастие иудейского царя, на следующий день уже ненавидящего женщину, внушившую ему это желание. Вирсавия соблазнительница? Она не искала с ним встречи, это он ею был восхищен, его пленяло мирное счастье простого крестьянина, обрабатывающего свой виноградник. Маленький садик, за которым он наблюдает из своего дворца манит его своей простотой и человечностью, однако бремя власти довлеет над ним. Любопытно, что герой Андре Жида сам сочиняет молитву, которую повторяет беспрестанно, как некогда сочинял псалмы. «Даже сильный слабеет, даже юный колеблется, но кто предает себя Богу не дрогнет и твердым пребудет. Господь вдохнет силу в того, кто устал и даст ему *крылья подобные крыльям орла*».<sup>1</sup> Заметим, что из птиц Андре Жида особенно манит орел, с его образом связана идея высокого парения: размах его крыльев впечатляющ и внушает горожанам восхищение.

Всякий раз, цитируя Библию, Андре Жид делает это всерьез. При авторском ее изложении даже в драматической форме, мы не чувствуем и тени фальши, это для автора справедливо, этому нельзя перечить. Сомнения мучают его героев, стилизованных под библейских персонажей, однако вполне ему современных, ибо они являются плотью от плоти той культуры, к которой Андре Жид принадлежит. Конец XIX – порог XX века — это *время Боли*, улавливаемой Художником как медиумом. С точки зрения Ф. Ницше, *большое страдание очищает дух*, доказывает, что черное это белое, отводит «кроткое и невыразительное, что прежде было воплощением гуманизма». Человек

<sup>1</sup> Жид А. Собр. соч. Л., 1935. Т. 1. С. 210.



этого времени — а это множество художников, ощутивших «Большую Боль» — стихийно возвращаются к язычеству, во времена «естественные», где они оказываются *на границе бытия и смерти* и поэтому по-настоящему способны оценить, что значит выживание и что такое «любовь к жизни». Более конкретно немецкий философ пишет «Я твердо убежден, что мое шаткое здоровье дает мне несомненные преимущества перед всеми теми, кто так и пышет здоровым духом».<sup>1</sup> В «Веселой науке» Ницше рисует портрет этого «множества» своего времени. Из тяжелых недугов они выбирают «как бы заново рожденные, без старой кожи», чувствительной ко всяким раздражениям, более злые, с более тонким вкусом к наслаждениям, с более мягкими суждениями о разных предметах, с более веселыми чувствами и со вновь обретенной привычкой отчаянно предаваться радости. Андре Жид как раз ощущает себя тем «образованным человеком, обитателем большого города, который позволяет себя насиловать искусством, книгами, музыкой во имя «духовных наслаждений».<sup>2</sup> Неслучайно он обращается, как прочие неоклассики и неосимволисты, к греческой мифологии и библейским контроверзам. Он хочет обрести их силу, подняться на их высоту, сымитировать их безыскусную тонкость, изящество, продемонстрировать свою *атараксию* (безэмоциональность). Но его имитация, по сути, является *подражанием фаустовского человека*, то есть человека нового времени, *аполлоновскому идеалу*. Поэтому при чтении даже лучших авторов, к которым, безусловно, принадлежит Андре Жид, мы ощущаем их искусственность и в первую очередь их порой довольно сомнительные личные качества и вкусы. Внутренняя душевность наполняет мир аполлоновского искусства и становится *беллетризированным глоссарием*, заметками на полях *искусства другого по природе*. Однако этические проблемы, выставленные здесь на первый план, ощущаемые им и как проблемы, и как мучительные вопросы и недоумения, служат признаком того, что жизнь сама оказывается под вопросом. Андре Жид тормозит успокоенных обывателей, для которых он оттачивает свое искусство, несущее столько же старых истин, столько новых форм или их предощущений. Достаточно вспомнить, что «Топпи» и «Фальшивомонетки» — это первые «романы в романе», а «Подземелья Ватикана» — своего рода прорыв в конец XX века, когда стало модно писать произведения с одолженным у классиков колоритным героем, не говоря о попытке нового наполнения средневековой драматической формы — соти.

Первые драматические произведения Андре Жида и его трактаты появляются в то время, когда на парижских и мировых сценах с

<sup>1</sup> Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Худож. лит, 1993.

<sup>2</sup> Жид А. Собр. соч. Л., 1935. Т. 1. С. 256.

успехом идут неоромантические драмы Э. Ростана «Принцесса Греза» и «Сирано де Бержерак». Пьесы «Царь Кандавл и «Саул» не имеют грандиозного успеха, но не очень проигрывают на их фоне. В них есть и страсти, и драматическое напряжение, и темпераменты, и характеры. Зная о сумасшедшем успехе некоторых совсем недостойных авторов, Андре Жид в предисловии к пьесе заявляет: «Если мне будут аплодировать, то это надо будет отнести на счет того, что у меня есть скандального (выставленного на потребу. — О. Т.), а многое я уничтожил<sup>1</sup>». Он хотел бы написать, как он подчеркивает, «произведение искусства», а не пьесу-однодневку. Что же такое произведение искусства? По его метафорическому определению, записанному в дневниках, это «идея, которую преувеличивают». В «Царе Кандавле», если говорить уже оторвавшись от эстетики, идея, которую преувеличивают, это красота жены центрального персонажа. Кандавл ослеплен ею и не хочет, чтобы ее видели другие. Позволив ее посмотреть на нее своему товарищу по детским играм, простому рыбаку, он сам провоцирует супружескую измену. А. Жид в данном случае не придерживается ни истории, ни легенды, а вольно складывает драму, в которой главной оказывается демонстрация наготы. Кульминация пьесы — это обнаженная женщина, действительно красивая, отвергающая любовь царя поскольку она познала настоящую страсть с последним из его подданных. Андре Жид буквально «перекроил» античное отношение к нагому телу, «являющему собой поверхность, только передний план и материю» на новое *фаустовское* к нему отношение, на «максимум становления, неэллинского изучения внутренней сущности человека» Противоположность фаустовской и аполлоновской математики, с точки зрения Шпенглера, заключается в том, что «тело не величина, а отношение, его назначение».<sup>2</sup> Греческий идеал форм, будучи преувеличенными с помощью автора и героя, превращаются в задевающее выражение веселой народной чувственности. Разочарование в совершенстве женщины, несоответствие ее внешней формы и внутреннего содержания, неоднократно подчеркивается писателем в его произведениях. Так, например, рассказчик в романе «Изабелла», увидев миниатюру, представляющую собой портрет красивой женщины и прочтя ее страстное любовное письмо, никак не думает, что будет разочарован, с ней встретившись. Она оказывается не только плохой и неверной возлюбленной, но и дурной дочерью, безответственной матерью. Родом из знатного семейства, она пуста и порочна. Не замечая своего больного сына, она опускается до объятий с кучером. Так развеивается прекрасный образ, единожды увиденный

<sup>1</sup> Gyde A. Ouevres completes. P., 1998. P. 258.

<sup>2</sup> Шпенглер О. Закат Европы. М., 1998. Т. 1. С. 343.

на портрете. В финале повести рассказчик не может сдержать своего гадливого отношения к той, которая оказалось «не та». Нет ли здесь тоже отголоска влияния Стриндберга (Фрекен Юлия), Оскара Уайльда? Неоромантическая атмосфера, которую Андре Жид прекрасно умеет создать, одномоментно разрушает *столкновение* героя с «безобразным». В «Изабелле», как у Тургенева или Чехова, рубят старый парк и сады, с ними кончается эпоха их идеалов и приходит новое, еще не распознанное до конца писателями время.

Весьма чувственно, как жена Кандавла, изображена Жидом и Вирсавия: «Я лица ее видеть не мог, и кудри, как ночь покрывали ей плечи. Но среди тростников мне видно было живота трепетанье, и казалось цветок распустился у ней меж разжатых колен». Потом, когда он увидел ее воочию, то сказал: «Улыбалась Вирсавия, свет разливался по саду». «Вирсавия» написана в стихах, что подчеркивает поэзию сюжета и поэтичность образа героини. Здесь более чем в других произведениях этого периода, ощущается парнасская (книжная, иллюстрирующая произведения искусства) традиция, поскольку любой образованный человек сразу вспоминает «Вирсавию» Рубенса и «Вирсавию» Рембрандта. Сюжет о Вирсавии и царе Давиде нередко приходил на ум многим художникам до Андре Жида, причем, в основном, живописцам, которые смело шли на приступ Наготы. И Рембрандт, и Рубенс желают подчеркнуть именно чувственную красоту Вирсавии, «одиночество затемняющих душу этой женщины сомнительных противоречивых чувств» (Р. Гаман), или «возбужденную фигуру Вирсавии (Елены Фоурмент), на лице которой отражаются любовь и увлеченность» (Г. Экардт). Обаяние чувственной женской прелести можно увидеть на полотнах, представляющих Вирсавию, сотворенных венецианскими мастерами. Иначе говоря, Андре Жид следует традиции, сама традиция его затягивает, и написанное им затем опустошение Давида после того, как он узнает о смерти мужа Вирсавии, его неожиданное безразличие и даже ненависть к Вирсавии выглядят не логично, если не предположить «двойного дна» самосознания героя, его раздвоенности, его непонятной здесь по природе, и необъясненной, как в «Сауле», любви к Урии Хеттеянину, полной глубоких угрызений совести.

Если у Платона, а вслед за ним у Ницше и Шпенглера, эротика — это прорыв к божественному, то у современных философов вроде Ж. Батая и М. Элиаде, эротика — это опыт, который толкает человека к бесконечности, к растворению в некоем единстве, связанном с вечностью. Если святое — продолжение бытия, то есть, состояния «быть», то нарушение запрета, толкающего нас в его сторону, простое желание любви есть «стремление к первобытной сферической полноте и единству». Ссылаясь на эту цепочку размышлений, можно

объяснить специально подчеркнутые Андре Жидам «треугольники» при расстановке персонажей в Царе Кандавле» (Кандавл — его жена — рыбац) в «Сауле» (Саул — Ионафан — Давид), в «Вирсавии» (Давид — Вирсавия — Урия Хеттеянин). Особенную эротическую атмосферу этих произведений, не просто иллюстрирующих притчу или легенду, а авторски объясняющую их — пусть это его собственная выдумка — создает приписываемое персонажам совершенно нехристианское поведение. Однако эротика и традиционная, и «нетрадиционная» (неоязыческая) создает в произведениях писателя новую картину для осмысления греховности, которая в десятые годы двадцатого века воспринималась как весьма *революционная*. Это вскоре поймут и почувствуют писатели, имеющие сложные отношения с религией и действующей церковью: Франсуа Мориак, Жорж Бернанос и Маргарита Юрсенар. Все эти авторы внимательно читали Андре Жида и неоднократно ссылались на его произведения. Так, например, первый сборник стихов католического, как принято говорить, писателя Ф. Мориака назывался «Руки, сложенные для молитвы», а между тем это строка из монолога Давида в «Вирсавии»: «Всю ночь прижимал я к устам моим имя господне, и в руках сложенных для молитвы, согревал я остаток веры моей». Контroversы Андре Жида об искушении и мучениях плоти сохраняют не столько атмосферу духовного, понимаемого по-русски, сколько идею философского, понимаемого по-гречески, как дихотомии «тела-души»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994.

## **Франсуа Мориак и Ивлин Во о религиозном воспитании**

В Западной Европе на рубеже XIX–XX вв. сформировалось поколение писателей, верующих католиков, активно критиковавших официальную религию и церковь. В творчестве каждого из них встречаются книги, посвященные их детству и юности, в которых церковь сыграла не последнюю роль, чаще негативную, чем положительную. При этом писатели обрушивались не на основы веры, а на поведение представителей старшего поколения, не сумевшего понять и принять происходящие в мире перемены и изменившегося человека. Идеология церкви, даже отделенной от государства, оказывается глубоко связанной с идеологией общества, подвергнувшегося жесточайшей критике. Общество без идеологии — это нонсенс, то, что не существует и никогда не существовало. Церковь, зависимая от государств, принимает его законы и выслушивает адресованную ему критику.

Франсуа Мориак часто пишет о детях, о подростках, думая, конечно, о самом себе. Действие его произведений разворачивается в провинции, где зреют конфликты уже невозможные в столице. Провинция все еще верит в добро и зло, сохраняет способность возмущаться и испытывать отвращение. Всякое пребывание человека в родных краях, откуда он родом, помогает ему разобраться в самом себе. Провинция для писателя — источник вдохновения, среда, которая продолжает возводить на пути страстей человеческих преграды. «Работа на земле тяжела и требует истового труда, — пишет он, — жизнь в моем краю скудна и скучна, все события ее сводятся к приему пищи». Но какие бы отрицательные характеристики ни пытался дать провинции иной столичный житель, даже он признает ее преимущества, пусть при отходе в мир иной. Любовь к родному краю сделала писателя ясно-видцем, обладающим даром слышать музыку сосен в ландах на берегу Атлантического побережья и читать страницы внутренней жизни.

Родившись в консервативной и религиозной семье, Мориак получил соответствующее, отмеченное пуританизмом воспитание. Мать Мориака с нежностью относилась к нему и его братьям, но была очень строга в вопросах морали. Неслучайно поэтому на всех произведениях этого автора лежит печать навязчиво возникающего повсюду, даже там, где его не ждешь, «плотского греха». В большинстве произведений автора сталкиваешься с проблемами, связанными с открытием сексуальности и ее подавлением, с мучениями из-за «необходимости

греховной связи с женщиной», то есть с «торжествующей пошлостью» и «нищетой духа». В трактате «Страдания христианина», 1928 он бунтарски высказывается против христианского брака: «Обрекая женщину на вечную плодовитость, мужчина тем самым обрекает себя на вечное целомудрие». Первый роман писателя, написанный в двадцать семь лет, «Дитя под бременем цепей» рассказывает о непростой встрече ребенка с враждебным, как выясняется, ему миром. Юноша из провинции ищет в столице избавления от душевной боли, которое возможно для него только на пути христианском. Он пытается примкнуть к религиозной организации «Любовь и вера», но в организации важна не идея, а культ ее предводителя. Предводитель требует преданного служения себе, а это невыносимо. Отвернувшись от единоверцев, юноша оказывается в тягостном одиночестве, постепенно осознавая тот неординарный путь, который ему предстоит пройти.

Обратившись в повести «Мартышка» к мальчику совсем нежного возраста, Мориак показал насколько сложен контакт человека с миром, какие стадии он проходит прежде, чем огрубеет его душа, и он придет к твердому убеждению в необходимости защиты человеческого достоинства с помощью религии, традиций, обычаев, заведенного порядка вещей. Хаос в общих концепциях, неизбежное погружение в них юных существ всегда разрушительно и чревато необратимыми последствиями. Ребенок в этой повести погибает. Покончил ли он сам жизнь самоубийством, «помог» ли ему в этом отец, бросившийся в воду вслед за ребенком, одинаковые ли чувства руководили отцом и сыном в трагический момент, читатель этого не узнает. Он вместе с писателем и участниками истории может только строить предположения. Однако читатель может быть твердо уверен в том, что основания покончить счеты с жизнью были и у того, и у другого. Струны души юного Гийу были натянуты до предела. И не только потому, что его слезы и не вполне привлекательный вид вызывали раздражение у матери, у служанки, у знакомых детей. Такое случается. Ребенку оказалось трудно, не по себе в неразгаданном им мире лицемерия, расколовшемся на две половины, противостояние которых осознать в стране уходящих традиций чрезвычайно трудно.

Неоправданной жестокостью отмечено поведение другого героя Франсуа Мориака — подростка из позднего романа «Подросток былых времен». Юноша постоянно издевается над наивной и робко влюбленной в него девочкой, которая, в конце концов, трагически погибает. Мастерство писателя в этом произведении заключается в том, что он сумел показать, как в душах людей, проявляющих себя с отрицательной стороны проклевываются хорошие ростки: способность к нравственному перерождению и душевному сочувствию чужой беде. Эти ростки могут засохнуть, но могут и победить злые побуждения.

«Подросток былых времен» по имени Ален Гажак убежден, что от других мальчиков его отличает глубокая религиозность. Он верит в бога, ему «нужен этот поплавок, чтобы удержаться на поверхности нашего страшного мира и не пойти ко дну». Но подобно всем он испытывает влечения плоти, которые в его сознании вступают в вопиющие противоречия с предписываемой религией «чистотой». В этом романе Мориак с новой силой продемонстрировал, что человеку, не отступая от десяти заповедей, необходимо еще и мыслить самостоятельно, быть личностью, и, преступая божье на земле заслужить, быть может, «вечное спасение».

Английский писатель Ивлин Во стал знаменитым, опубликовав роман о «золотой молодежи» «Мерзкая плоть» (1930). Молодыми отвергнуты и списаны все нравственные нормы, которых придерживались их отцы и деды. Они веселятся, хорошо, элегантно одеваются и ведут вызывающе паразитический образ жизни. Не оперившись, не став людьми, они ищут приключения, вступают в случайные связи и даже рожают детей, не понимая, зачем это делают. Поэтому реплика «Слава богу!» одной из героинь, узнавшей о гибели своего сына, звучит нарочито двусмысленно, и читатель должен догадываться, то ли героиня рада тому, что погиб ее сын, а не любовник, то ли она чувствует облегчение оттого, что со смертью сына устраняется последняя причина, препятствовавшая тому, чтобы она покинула родовое гнездо. Можно допустить, что в ее голове проносятся и еще более страшные мысли. «Упадок и разрушение» традиционного существования английской аристократии находят в романах Ивлиана Во разнообразное отражение. Прежде всего, мы его замечаем в кризисе самой идеи Дома, домашнего очага, родового гнезда. Старинные дома и усадьбы в эпоху И. Во изуродованы, перестроены, загрязнены, заражены ненавистным торгашеским духом.

В семидесятых-восемидесятых годах прошлого века много спорили о том, следует ли говорить о писателях — католиках, о верующих, водящих пером, или просто о католических писателях, проводниках официальной веры. Останавливались на первом и последовательно критиковали второе. Однако все, что было свойственно религиозной идеологии активно проникало в романы, заводя порой в тупик рецензентов, представляющих епископат.

Современник на пути к Богу — сложное существо. И самое элементарное, и самое потаенное вступают в нем в рискованные отношения. Божественное в героях писателей-католиков не просто подмешанная приправа. Католическое мироощущение разлито в воздухе их произведений, не переставая выглядеть реально и быть правдоподобным. Герои вынужденно, в согласии и противоречии со своей совестью, решаются на те или иные поступки. Они могут думать о достижении

«совершенства» (социального или морального?) на земле и потому им жить мучительно. Они могут не думать об этом вовсе, однако это не означает, что жизнь не столкнет и тех и других со сложными ситуациями выбора, зрелого решения. Мир постоянно испытывает человека на прочность, мало, кто выдерживает эти испытания, ибо на пути к Богу встает слишком много преград. «Холодная душа, — пишет Франсуа Мориак, — восхищается собственной холодностью, не задумываясь над тем, что ни разу в жизни, даже в самом начале своих поисков путей к совершенству, она не испытала и тени чувства, которое хотя бы отдаленно напоминало любовь, и что она всегда обращалась к господу только для того, чтобы призвать его в свидетели своих «необыкновенных достоинств». Люди тщеславны и честолюбивы, не давая себе труда размышлять о ближнем, они совершают много непоправимых ошибок. Особенно в последнее время, когда они начали заменять религиозное чувство эстетическим переживанием.

В романе «Агнец» двадцатидвухлетний юноша, едущий из Бордо в Париж, чтобы поступить в семинарию, вмешивается в судьбу мужчины, имеющего дурную репутацию, «чтобы наставить его на путь истинный». Ему этому это не удастся, и, более того, своими наставлениями он доводит его поведение до абсурдного, из-за чего в итоге пропадает сам. Читателю только остается догадываться, произошло ли в данном случае убийство или самоубийство? Мориак пытается разобраться в ситуации, обозначаемой им словами учителей своего героя как «искушение другими». Юноша чувствует себя ответственным за судьбу встреченных им людей. Однако, как юноша «чистый», он обречен на неуспех, он агнец, которого судьба приносит на заклание, при этом, в сущности, не меняется дальнейший ход событий.

В повести «Галигай», 1952, молодые люди, Николая Плассак и его друг Жиль, чувствуют себя настолько взаимно преданными и настолько близкими Богу, что им трудно помыслить об отношениях с женщинами. Однако пути их складываются по-разному. Жиль счастливо влюбляется и готов к браку. По-другому развивается интеллектуальная сенсорика Николая. Делая первые шаги на пути плотской любви, он сначала подсознательно, а затем все более осознанно отталкивается от присутствия женщины в его повседневности. Его смущает не пробудившееся в нем вожделение, оно минимально, и потому бессмысленной кажется рутинная сближения с существом противоположного пола. Он не может сказать, что ему нужна женщина непременно богатая и родовитая, но и ожидающая его честная и бедная женщина тоже ему не нужна.

Роман Мориака «Тереза Дескейру», в сущности, обширный монолог преступницы, хотя писатель присоединяет к нему свой голос, иногда настолько близко, что порой их невозможно отделить. Мориак



ковская героиня начисто лишена всякого самолюбования и надеется искренностью признания заслужить у себя самой право начать новую жизнь. В эпиграфе роман звучат слова Бодлера: «Боже, сжался над безумцами, над заблудшими! Заклеймит ли их словом “чудовища” тот, кто знает, почему они существуют, как они стали такими и что было нужно, чтобы спасти их от безумия». Возможно поэтому Тереза мысленно пробегает всю прожитую жизнь, останавливаясь не столько на ее внешних фактах, сколь на истории своей души. У ортодоксальных католиков возникло даже против него обвинение в скрытом фрейдизме, в оправдании злостных преступлений, в небрежении христианскими ценностями. Но тем и притягательно мышление страстотерпца Франсуа Мориака, что он разрушает готовые шаблоны, предъявляющих ему претензии косных пуристов. Литературные приемы писателя формировались под воздействием лучших классиков XIX столетия. Мориак, по его собственному выражению, хотел соединить французскую риторику и русскую сложность. Может, поэтому его романы так глубоки и афористичны.

Католицизм, изображенный в романе Ивлины Во «Возвращение в Брайсхед» — это религия бесконечных страданий и бессмысленных жертв, а вовсе не умиротворения и благодати, как ее чаще представляют. Фанатическая религиозность леди Марчмейн не принесла счастья ни ей самой, ни ее близким. Дрожащий огонек лампы, горящий в жестокие военные годы в часовне Брайсхеда, символизирует для рассказчика в романе и, наверное, для автора также незыблемость этических и эстетических ценностей прошлого, подчинение условиям, соблюдение неписаного кодекса поведения, традиционные ритуалы аристократического стиля жизни. По выходе книги даже среди критиков-католиков мнения разошлись. Одни видели в книге прославление религии, другие двусмысленную интерпретацию религиозной темы. Правы были и те, кто увидел в «Возвращении в Брайсхед» «некролог обреченному высшему свету Англии».

Леди Марчмейн, принадлежащая к земельной католической аристократии, хранительница очага и ревнительница чести дома, ни за что не хочет признать то, что она проиграла битву за сына, воспитав его без истинной любви, во лжи и лицемерии. Ее интересовала только форма, способная увлечь неопитов. Искренне убежденная в том, что творит добро и жертвует собой, маркиза порождает зло и уничтожает естественность и незнакомую ей красоту. Впрочем, приятие веры в конце романа атеистом Рейдером — это в известной степени ее заслуга, хотя значительно большую роль в его решении сыграло вынужденное наблюдение за жизнью столь плохо кончившего сына леди Марчмейн.

Однажды в 1939 г. Сартр в «Нувель ревью франсэз» написал статью о том, что ему не нравится, когда писатель вмешивается в судьбы своих персонажей: он не дает им необходимой для самоопределения свободы в пространстве романа. Критика справедлива, известная заданность свойственна многим из перечисленных произведений. Но у этих авторов важнее литературной техники, искусно продемонстрированной в романах, становится их возможный духовный резонанс. То, что может быть слабостью у одного писателя оборачивается духовной силой у другого. Вслед за Паскалем, в преданности которому Франсуа Мориак изъяснялся во многих статьях и сочинениях, он утверждает, что вера тогда только является истинной, когда она выстрадана жизнью, пережита и только впоследствии интеллектуально осмыслена.

С этой точки зрения его романы — это своего рода опыты, которые до предела развивают реальные жизненные ситуации, при этом совершается некий драматический поворот событий, который и определяет их философско-символическое значение. Чаще всего, это возрождение героев после духовной смерти, снисхождение на них Благодати. Размышления Мориака минуют церковные догматы, но он остается на пути истинного христианства и непрерывности веры, которая заключается для него в бескрайней любви к тому, чье присутствие в мире запредельно и неизменно.

Роман о близящейся смерти «Клубок змей» мог стать инвективой, порицанием, а оказался, в конце концов, прозрением уходящего из жизни человека, вдруг осознавшего, что с собой в мир иной он ничего не унесет. Так где же те, кто его любят? «Клубок змей» написан от лица больного старика, окруженного кровно близкими ему людьми: это его жена с которой он неразлучно прожил около полувека, их дочь, сын, замужние внучки. Каждый из них с нетерпением ждет его смерти, чтобы захватить в свои руки, принадлежащий ему сейф с бумагами. Старик ощущает себя в своем доме загнанным зверем в кольце охотников. Причиной всех его конфликтов оказываются деньги, не теряющие власти над душами героев даже в самые их счастливые дни. Однако луч света проник в сознание старика перед смертью, и он ушел раскаявшимся грешником. Внутренний монолог-самоизобличение, беспощадность к своим поступкам оправдали его, в конце концов, даже в глазах самого придирчивого читателя.

Сатира на темы смерти в романе Ивлина Во «Незабвенная» на выдуманный, но недалекий от действительности сюжет из американской жизни, можно сказать, тотальна. Показуха, фальшь, самые разнообразные суррогаты стали неотъемлемыми чертами западной цивилизации. Даже после смерти американцы не находят отдохновения от всемогущей, всепроникающе дешевой рекламы, помогающей однако непрерывно увеличивать доходы. Погробальная индустрия

«Шелестящий дол», где трагическое таинство смерти опошлено самой своей основополагающей идеей с помощью различных косметических и портновских ухищрений создать облик ушедшего человека, безусловно, противоречат консервативным чувствам писателя, всегда остающегося католиком. Если христианство вообще может сочетаться с весельем и пародийностью, то лучший гротеск — это книга Ивлины Во. Некогда могучая культура англичан приходит в упадок. Навязанные извне стандарты, автоматизм подмяли и самую устойчивую островную культуру.

«Проповедовать мораль легко, обосновать ее трудно», — говорит Шопенгауэр. Мы живем в эпоху хаоса этических принципов, иногда топорного их навязывания, или полного их отсутствия. Этические проблемы — это проблемы, связанные с усилиями нашего мышления, отправляющегося на поиски чего-то нравственного, чаще совокупности нравственных требований. Существует ли общее понятие добра, и если да, то насколько оно существует для меня? Писатели-католики начала XX века без боязни обратились к этим вопросам и дали миру весьма поучительные ответы, в которых не нужно искать мораль на все случай жизни, скорее атмосферу размышлений и потока идей, традиционных для мировой литературы, глубокое знание Франсуа Мориаком и Ивлином Во всего культурного слоя их времени.

# Скелет Пращура и мраморная Венера Анатolia Франса

Творческий расцвет Анатоля Франса приходится на конец девятнадцатого-начало двадцатого века, то есть на время, обозначенное в художественной и литературной критике, как «Fin de siècle» и «belle époque», грустные годы декаданса (80–90-е годы) и яркое время иллюзий (1900–1914 годы). Европа к рубежу двух последних веков, казалось, достигла зрелости, впереди никаких разочарований, одни наслаждения. Ликующий оптимизм захватывает некоторых авторов этого периода, вошедших во вкус описаний изысканного, утонченного, редкого, экзотического — красоты, одним словом. Появляются повествования из жизни высшего света (бр. Гонкуры, К.-Ж. Гюисманс, М. Пруст), но также и полусвета. Фейдо и Колетт рассказывают о жизни актеров, писателей, драматургов, обедающих у Максима и прогуливающих в Булонском лесу. Непревзойденной богиней шарма, роскоши и соблазна становится парижанка, следящая за все более сложными предложениями модных домов в Париже, городе удовольствий; впервые появляется кино и начинает работать киностудия-фабрика грез. Мир едва замечает приближение первой мировой войны, важнейшего исторического события начала XX века.

История, так таковая, занимает немногих авторов, но Анатоля Франс, будучи человеком своего времени, от истории не отстывает ни на шаг. Правда, он интересуется всеми эпохами сразу, античность у него переплетается с веком Просвещения, раннее христианство с современностью. Он думает сразу обо всех временах и делает своим героем человека рефлектирующего, размышляющего, ищущего абсолютную истину.

Родившись в семье книготорговца с набережной Малакэ, Анатоля Франс в буквальном и переносном смысле живет в книжной лавке, в мире книг, которые он штудирует самым тщательным образом. Повзрослев, он хочет быть в курсе того, о чем говорят в литературном салоне его отца, приехавшего в Париж из деревни и выучившегося грамоте только в двадцать лет. Его сын приходит в серьезную литературу только в тридцать четыре года. Значительное по объему творчество Анатоля Франса «обрамлено» двумя книгами воспоминаний, литературных мемуаров: «Книгой моего детства» (1885) и «Жизнью в цвету» (1922). В промежутке им написаны «Иокаста», «Тощий кот» (1879), «Преступление Сильвестра Боннара» (1896); за последнюю книгу его удостоивают избрания во Французскую Академию. Как к

официальному лицу, Анатолий Франс относится к себе без энтузиазма, пренебрегая мишурой славы; не рассматривает он себя и как маргинала. Писатель находится всегда в русле французской национальной традиции, не позволяющей ему безоговорочно принимать эксперименты. Так натурализм Золя он полагает «грубо и риторикой, лишенной непосредственных наблюдений». Не стоит быть грязным без надобности и стремиться к пику непристойности, ведь существуют чувства священные, например, скорбь или стыдливость.

Находясь в центре литературного салона мадам де Кайаве, Анатолий Франс почти никак не проявляет себя как автор светский или дамский угодник. Он более философичен, чем это может быть свойственно дамам. О сложных его отношениях с представительницами высшего света можно узнать из романа «Красная лилия» (1894). Но по большому счету его занимают не ссоры с дамами, а попытка выработать критерий подхода к истории, к эволюции, к идеям великих мыслителей разных эпох. Современник Ипполита Тэна и Эрнста Ренана, он прочно связывает историческое и социальное, стараясь отыскать философские ошибки. В «Харчевне королевы Гусиные лапки», в «Суждениях Жерома де Куаньяра» (1893) и «Саде Эпикура», он пытается понять, как зреют революции и почему ирония единственное средство против обольщения жестокими социальными перетурбациями. Те же мысли овладевают им, когда он пишет «Остров пингвинов» (1908), и, в особенности «Боги жаждут» (1912). Бесперспективность и тупики цивилизации пронизывают его насквозь аллегорические и иллюстративные романы. В серии книг «Современная история» (1897–1901), включающей романы «Под вязами», «Ивовый манекен», «Аметистовый перстень» и «Господин Бержере в Париже» Анатолий Франс неожиданно прямо касается политики и высказывается по поводу громкого дела Дрейфуса, всколыхнувшего аполитичную Францию начала века. Вместе с Эмилем Золя и другими передовыми авторами этой эпохи он высказывается против антисемитизма, возведенного в ранг государственной политики. Сотрудник военного министерства А. Дрейфус был ложно обвинен в предательстве. Не последнюю роль при этом сыграла его национальность.

В дальнейшем Анатолий Франс по политическим вопросам высказывается редко, если не считать отдельных его публицистических выступлений в поддержку социальных перемен в Европе, и, в частности, в России 1905, 1912 и 1917 года. Он много пишет и выступает как критик. Его статьи в собрании сочинений составляют четыре отдельных тома (1888–1892). В 1921 году Анатолий Франс получает Нобелевскую премию, которой отмечено все творчество писателя, все его книги разных лет.

Вскоре после его смерти, когда во Франции прокатывается волна авангарда (дадаизма и сюрреализма), молодые литературные бунтари

именно Анатоля Франса хотят сбросить с корабля современности. Совершенство ученого стиля, просветительская ирония, историческая традиция выходят из моды вместе с исторической и реалистической живописью. Однако Анатоль Франс сохраняет читателей во Франции, и в Европе и, в особенности, в Советской России, начавшей широкий просветительский процесс. Сегодня, можно сказать, что этот автор снова не моден. Но, отстранившись от временных поветрий, подчеркнем, что знакомство с литературным переложением французской и мировой истории лучше начинать с произведений человека со вкусом и знаниями, которыми в полной мере владеет этот гуманист и эрудит, библиофил и историк философии, остроумный язычник и ревностный христианин.

Пусть не удивляет, неожиданное, быть может, для читателя сочетание христианства и язычества. В одной из первых своих исторических книг, в романе «Таис», 1890 Анатоль Франс крещеную в малолетстве Таис сделал язычницей-куртизанкой. Действие романа разворачивается в смутное время декаданса античного язычества и постепенного распространения христианства. «Я взял легенду о Таис в том виде, в каком нашел ее в пятидесяти строках «Жития святых отцов и пустынников», развил ее и переделал в соответствии с определенной моральной идеей», — пишет Анатоль Франс в статье по поводу постановки одноименной оперы Массне, написанной на его либретто.

История героини из других, очень отдаленных времен, наполняет глубоким современным смыслом. Писатель дает выход своим антиклерикальным настроениям, напоминая о тех временах, когда христианство не было официальной религией, а только делало свои первые шаги, отвоевывая каждую заблудшую душу.

Писатель воссоздает яркий мир, живущий богатейшим наследием античности, ее традициями, пока лишь едва подвергаемыми сомнению; его мыслью, постепенно и исподволь переползающей в словарь христианских проповедников. Одно только прикосновение к этому времени, оформление в словах и понятиях, доступных человеку надвигающегося XX века, казалось кощунственным. Об истоках христианского вероучения, о его первых контактах с другими религиями рассказывать сложно, одно «касание» этой темы казалось кощунственным. Но для Анатоля Франса, пытливого мыслителя, не было запретных тем. Как писателя его всегда притягивают переломные исторические моменты, окончательно неоформившиеся жизненные ситуации, порою называемые «пикантными». Но он не рассказчик анекдотов и не искатель приключений. Сторона морально-нравственная его волнует в первую очередь, а здесь в равной мере могут поспорить эпикуреец, стоик, гедонист и ранний христианин.

В главе романа, озаглавленной «Пир» читатель выслушивает различные точки зрения на современное состояние мира и его перспекти-

вы. Все понимают: наступает варварство, разрушается, растаптывается культура, и христиане в ее уничтожении, растаптывании, играют не последнюю роль. «Умиряющая империя — легкая добыча для варваров. Города, созданные эллинским гением и римским трудолюбием скоро будут разграблены пьяными дикарями. Не станет на земле ни искусства, ни философии. Образы богов будут повержены в святилищах и душах. Наступит ночь разума и кончина мира...» Но в то же время христиане, еще не овладевшие духовно варварами, дарят миру надежду на воскресение. И некоторые истины, содержащиеся в христианских легендах, способны остановить внимание философов уходящего мира.

Мастер исторических стилизаций, Анатолий Франс выстраивает философский спор на фоне декора античного пира, но в духе уже средневековых «диалогов на три голоса». В более поздние времена в XII веке, (не в ту эпоху, что представлена в романе /IV в. н. э. /), Абельяр напишет «Диалог между Философом, Иудеем и Христианином» где он легко оперирует ветхозаветными идеями (в образе Иудея /греко-римскими/ в образе Философа/ и христианскими заветами/ в образе Христианина). Анатолий Франс явно штудировал этот текст Абельяра, позволивший ему верно обозначить суть конфликтов между философами раннего христианского периода и продемонстрировать гибкость собственного ума, отразившего медитативную диалектику сложного времени.

Многие из современников Франса обращались к тем же отдаленным временам (Оскар Уайльд «Саломея», Габриэль д' Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна»), поэтизируя угасание древнего мира, чувствуя его эротику, порожденную приближением христианства (мысль Шпенглера и Кьеркегора). Французский писатель, взяв за основу для своего произведения любовную историю аскета и куртизанки, при двусмысленности многих ее положений остается не призрачно-туманным, а ясным и философичным: автором, которому удастся расставить все точки над «i», пожуришь и фаната, и куртизанку, предостеречь человечество от крайностей, призвав к многознанию, как базису для скепсиса и... добродушия. Эксперименты с разной средой и эпохами Анатолий Франс никогда не использует во зло, чаще они нужны ему для обозначения мощной полифонии мироздания. Анатолий Франс был экуменистом до экуменизма, то есть до нынешнего вхождения его в публицистический и масскультовый лексикон. И на родине писателя, и во многих других странах, где его роман был тотчас переведен, особенно в России, отцы-иезуиты, а также церковные круги подвергают его яростной критике за то, что он, «благоухающую христианской чистотой легенду превратил в непристойную фантазию». И хотя его фантазия была яснее и чище, чем бред того же Антония в книге «Искушение св. Антония» Флобера, в пародийности (что видимо равно несерьезности) роману Анатолия

Франса не откажешь. Пафнутий с его пылом и страстью аскета перерождается в одержимого любовным недугом простого смертного. Это выглядит смешно, это не может не выглядеть смешно. Такова человеческая природа, именно в переходные эпохи она определяется наиболее точно. Поклонник Эпикура и Лукреция, Анатоль Франс верно замечает в своем философском трактате «Сад Эпикура»: «По-моему развитие человечества происходит чрезвычайно медленно, и различия в нравах из века в век на поверку оказываются менее значительными, чем нам представлялось. Но они бросаются в глаза. А бесчисленных моментов сходства между нами и нашими отцами мы не замечаем. Мир живет м е д л е н н о (разрядка моя. — О. Т.) Человеку свойственен дух подражания. Он редко изобретает. В психологии, как и в физике, существует закон тяготения, приковывающий нас к прежней почве. «Атмосфера изнурительной нравственной опустошенности, ощущение приближения конца (у Цветаевой в «Поэме Конца», 1924 «Кон-ца») в Александрии IV века, по мысли Анатоля Франса, были похожи на все настроения «fin de siècle». Тот же всепоглощающий скептицизм у одних, установка на стоицизм у других.

Роман «Таис» был написан Анатолем Франсом в момент его жизненного духовного взлета, сильного увлечения своим другом, содержательницей литературного салона Мадам де Кайаве, которой он, побывав в Александрии, напишет: «Я неплохо себя чувствую во власянице Пафнутия». Как человек, он любит мраморными колоннами и скульптурами древнего города: то он слышит жизнерадостный смех, то шепот любви, но он запрещает себе наслаждение и всему предпочитает философскую беседу. Мадам де Кайаве, когда Анатоль Франс был еще несмелым, неловким, занимался лишь литературными поделками, заставила его работать по-настоящему, сделала его знаменитым. Женщина она была властная, порою невыносимая, но умная и прозорливая, не то, что подруга Флобера Луиза Колле, пренебрежительно обращавшаяся с гением. Позднее про них и их переписку говорили: «Орел учил летать курицу».

О подругах художников, творцов, но также о творческих женщинах Анатолем Франсом написано немало книг. Специальный интерес представляет его «Театральная история», где писатель всерьез рассказывает о любви актрисы. Не любивший физиологизм современной прозы Анатоль Франс именно в этой вещи ближе всего подходит к натуралистическому видению. Совсем избежать его он не мог, слишком сильным было это общее поветрие. Как многие в его времена, он читал физиологов-экспериментаторов, их модные медицинские сочинения. Летурно и Клод Бернар автор «Введения в экспериментальную медицину» заставили писателя исследовать темпераменты и жизнь тела его героев. Не без внимания относится он и к философу-позитивисту Огюсту Контю, а также популярному философу-публицисту Ипполиту Тэну,



утверждавшему по поводу современности, сделавшей бога из науки, что «пороки и добродетели такие же неизменные результаты социальной жизни, как купорос и сахар-продукты химических процессов».

Талантливая актриса Фелиси Нантейль прекрасно играет, великолепно держится на сцене, а в жизни непосредственна, бескорыстна и даже наивна. Она искренне увлечена дипломатом Робером де Линьи, но застрелившийся у нее на глазах ее бывший любовник актер Шевалье, разводит влюбленных, поначалу не слишком верящих в свою связь и чувства. Разлука любящих — Робер де Линьи надолго уезжает в Гаагу — только обостряет их взаимное притяжение. Оба пылают страстью, но, увы, на пути любви опять встает преграда: призрак труппы Шевалье, лужица крови возле его виска, очертаниями напоминающая Африку.

Последний «штришок» как раз и есть та спасительная ирония, которая избавляет роман от примитивизма удушающего эротического напряжения, так мучающего влюбленных. Писатель показывает, что он не сомневается в чувствах своих героев, но артистическая среда слишком аппетитный материал для наблюдателя. Здесь немало искренних проявлений, но также немало фальшивых бутафорских чувств, лишних выпретенных фраз, поклонений баловням судьбы-драматургам. В образе директора театра Праделя современники видели директора театра «Одеон», в образе шумного, вездесущего и самоуверенного молодого автора — Викторена Сарду.

Фелиси любит роли трагедии, как любила их когда-то Сара Бернар, но все же она не Сара Бернар, а скорее собирательный образ талантливой актрисы из народа. Анатолий Франс поступает не так, как Э. Гонкур, автор «Актрисы Фостен», сделавший прототипом своей героини Рашель, непревзойденную исполнительницу классического репертуара. Но все же есть нечто общее между «Актрисой Фостен» и «Театральной историей» — апофеоз искусства: и Фостен, и Нантейль достигают большой силы художественного выражения, даже некоторой пронзительности, искренности будучи не просто увлеченными или в состоянии легкой любовной интрижки, а глубоко затронутыми, влюбленными в мужчин более чем достойных. Фостен любит лорда Эппендейла так, как Нантейль любит дипломата де Линьи. К этим двум авторам по тому же принципу можно присоединить и д'Аннунцио с его романом «Огонь», где он изобразил — и весьма вольно — свою возлюбленную актрису Элеонору Дузе. Его манера высказывания приблизилась к грани скандала. Что касается Анатолия Франса, то любимый им самим роман на интимную тему при необычной для него пылкости изображения любовной страсти все-таки достаточно холоден. Для читателей-современников книга осталась незамеченной.

Значительно больше повезло роману «Преступление Сильвестра Боннара», написанному тонко и благородно. Наивность свойственная

ребенку, присуща, по мысли автора, и мнящему себя стариком его герою без возраста Сильвестру Боннару. Так уж случилось, что автор с тридцати лет любил себя изображать в образе чудака-старика, библиофила, книжного червя, человека не от мира сего. Он таким и был в молодости, в зрелости и в старости тоже. Считается, что он изобразил в образе Сильвестра Боннара и черты своего друга-антиквара, но в любом случае у него получился персонаж обаятельный. Именно доброту и мудрость ожидаем мы увидеть в людях подобных Сильвестру Боннару.

Если в романе «Преступление Сильвестра Боннара» автор добродушен, лишь слегка ироничен, то в самом лучшем своем романе «Боги жаждут» он достигает сарказма и сатирически верно представляет Великую французскую революцию, значение которой для последующих времен трудно переоценить. На первом плане в книге оказывается идея недопустимости революционного террора во имя прогрессивных социальных задач. Последствия революции духовно плачевны: набирают силу всякого рода дельцы и спекулянты, сумевшие в условиях разрухи и хаоса прибрать к рукам национальные богатства, отнятые у аристократов людьми из народа, не очень ведающих, что творят.

Главный герой книги художник Эварист Гамлен, разделивший убеждения якобинцев волей случая становится членом Революционного трибунала, казнящего «врагов народа». Не сумев, как присяжный, разобраться ни в одном деле, он направил на гильотину десятки людей, а после переворота 8 термидора отправился на гильотину сам. Писателю было важно показать как быстро этот человек, по сути интеллигент в первом поколении, переходит от недоверия к себе и другим, от холодной выдержки и умеренности эмоций трезвого гражданина к убеждению в чужой вине; как он, не слыша голоса рассудка, предается страсти уничтожать. Революцию, ему кажется, теснят внешние враги, «революция, вероятно погибнет», но «пусть раньше погибнуть эти хитрые и страшные люди» (речь идет о молодых и пожилых соотечественниках, принадлежащих к различным слоям общества). Гамлен забывал о чувстве чести, сыновнем долге, братстве и возвышенной любви, на которые он претендовал в своем творчестве живописца и в своих беседах с друзьями.

В момент революции люди жаждали слов, они клокотали в глотках многих ораторов. Толпа охотно подхватывала некоторые из них: «Аристократов на фонарь! Марию-Антуанетту на гильотину!» Но та же самая толпа очень скоро проводила на эшафот и вождей своей революции. «Боги жаждут!» — восклицали древние мексиканские жрецы и приносили все новые и новые человеческие жертвы. Головы невинно убиенных во время революционного террора летели в корзину тем чаще, чем больше народ голодал, жалуясь на дороговизну и недостаток продовольствия, на презренных эмигрантов и на комиссаров секции, раздающих кур и четырехфунтовые хлебы потаскухам. «Передавали

тревожные слухи о коровах, потопленных в Сене, о мешках муки, высыпанных в сточные канавы, о хлебе, брошенном в отхожие места. Если в очереди за хлебом замечали воришку, толпа устраивала самосуд с тем же остервенением, с каким громили особняк аристократов. Эту толпу не особенно возмущали новые карты, в которых дамы, тузы и валеты были заменены Свободами, Равенствами, Братствами, с усмешкой воспринимали они названия новых месяцев — вандемьер, флореаль, брюмер. Неужели действительно наступило обновление, человек стал иным? Безусловно, нет, это понимал даже прямолинейный Гамлен. Художник-неоклассик, он писал полотно на сюжет заимствованный из античной трагедии об Оресте и Электре. Орест знает: он совершил преступление, которое боги Олимпа, может быть, простят, но Христос и люди не простят никогда. Гамлен отрекся от человеческой природы и сам стал бесчеловечным.

Авторские симпатии связаны в романе с образом аристократа Бротто дез Иллета, мудрого книжника и чудака. Последователь Лукреция и эпикуреец, натурфилософ с презрением, стоически, относится к своему новому положению нищего, замечает комическое во всех очередях — за хлебом и на гильотину — и жалеет, направляясь к палачу, лишь о том, что не успел дочитать книгу до конца.

Анатоль Франс еще в 1890 году отказался от понятия абсолюта применительно к вере и к науке. Как найти опору в мире и в чем? Следует смотреть на жизнь со стороны, полагает он, украшать будни с помощью оптимизма и юмора. Писатель немного фаталист в духе Ипполита Тэна. Ему кажется, что война, голод и смерть приведут к обществу с более возвышенным строем мыслей. Андре Моруа, пожалуй, верно видит писателя как чудака, отправляющегося с томиком Дарвина в музей естественной истории. где ему среди скелетов доисторических животных мерещится мраморная Венера. Ирония и Утопия у него идут рядом. Мечтая о более справедливом общественном устройстве он всегда помнит о том, что «наша земля — капля грязи среди Вселенной», и еще ни одна революция не сумела завершить начатое дело. «Безумие революции, — писал А. Франс в романе «Суждения Жерома де Куаньяра» заключалось в том, что она хотела утвердить добродетель. А когда людей хотят сделать умными, добрыми, умеренными, великодушными, но непременно приходят к тому, что жаждут истребить всех до единого. Робеспьер верил в добродетель и создал террор. Марат верил в справедливость и требовал двухсот тысяч голов. И он добавлял: «Я бы никогда не стал революционером, мне для этого не хватало иллюзий». Анатоль Франс принимал небольшое участие в общественной жизни XX века, как пацифист во время первой мировой войны, как сочувствующий социалистам в двадцатые годы, но его постоянно преследовала мысль об исторической бесперспективности и вечном круговороте, против которых бессильна и культура, и гуманистическая ученость.

## Интонация в языке джаза и литературе

Исследуя *джазовый век* как лингвокультурное явление следует прежде всего выделить особенную культурную компетенцию людей XX века, представленных в художественных произведениях знаменитых англо-американских авторов 20-х годов XX века и подчеркнуть их особенную связь с музыкой, вырастающей на основе особенной интонации негритянских мелодий. Язык джаза уникален: создаваясь как средство негативной аккомодации (негритянская музыка, бросающая вызов), язык джаза за стремительно короткий срок получил широкое распространение, т. к. «поймал» висящее в воздухе напряжение, скрытое негодование, настроился на волну «потерянного поколения» и со временем стал воспроизводиться уже за счет позитивной аккомодации.

Понятие «джазового века» связывают, в частности, с именем Френсиса Скотта Фицджеральда и с его эссе «Отзвуки века джаза» (ноябрь 1925), где он рассказал о «потерянном поколении» и его умении веселиться. Этому писателя признают автором, сумевшим передать ритмы, краски, верования, иллюзии Америки, затеявшей в двадцатые годы, по его словам, «самую дорогостоящую оргию» за всю свою историю. Слово «джаз», отметил он, означало сперва *секс*, затем *стиль танца* и, наконец, *музыку*, которую уже никто не считает неприличной. Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние «взвинченности», напряженности, лихорадочности, примерно такое, «какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта». Иными словами, страх и боязнь «конца света», по мнению писателя, понуждают к творческому самовыражению и определенной манере поведения. В «Отзвуках века джаза» Фицджеральд написал об этом времени: «...Самое необузданное из всех поколений, то *поколение*, которое в смутные годы войны *еще переживало отрочество*, бесцеремонно отодвинуло в сторону своих ровесников и бодро вышло на авансцену. Их девочки разыгрывали прожженных львиц. Оно подорвало моральные устои старших, но, в конце концов, раньше времени исчерпало себя, и не потому, что ему не хватало морали, а потому, что ему не хватало вкуса...» (Фицджеральд)

Можно сказать, что Ф. С. Фицджеральд «изнутри» описал то, что с его легкой руки стало обозначаться как «век джаза или джазовый век». Хэмингуэй по тому же поводу в «Празднике, который всегда с тобой» отметит: «Начинался *Век джаза*. Мир пришел в движение. Мир узнал, что была война и смерть, а значит, это может повториться,

и нельзя откладывать на завтра те удовольствия и радости, которые ты можешь вырвать у жизни сейчас. И к черту условности! К черту заповеди и мораль, раз они никого не спасли на полях Первой мировой! Рвущийся на волю технический прогресс уносил из-под ног остатки твердой почвы, а льющееся рекой виски смывало остатки здравого смысла. Нью-Йорк вдруг наполнился девочками, которые пили, курили и до упаду танцевали чарльстон, и молодыми мужчинами, готовыми с ними этот чарльстон танцевать». (Хемингуэй)

Из приведенных цитат можно сделать заключение о *генерализирующей интонации* (термин В. В. Медушевского, отталкивающийся от понятия из области биологии — целостное, «генеральное» состояние живого существа) в означенный временной период. Смысловая окраска, избираемая пианистом, певцом, любым интерпретатором проходит через разнообразие преломлений, проявляя выдержанность и стойкость.

Перечислим основополагающие стили классического или традиционного джаза.

*Новоорлеанский стиль (New Orleans's style)* и *диксиленд* оформились в Новом Орлеане. Различались они в основном тем, что новоорлеанский стиль, создававшийся неграми, был горячее (*hot*), чем «белый» диксиленд, подражавший стилю игры черных музыкантов и потому не автономный в стилевом отношении. В дальнейшем серьезные различия между ними сгладились. Коллективная импровизация сопровождается выделением лидирующего голоса. Мелодико-гармоническая структура блюза чаще всего служит основой для импровизационных хоров. В этой среде появился ряд ярких личностей, например, Луи Армстронг и другие. Они показали, что джаз — это искусство солистов. Для новоорлеанского джаз-бэнда (*Jazz-band* — джаз-оркестр) характерно разделение на секции: ритмическую (банджо, духовой или струнный бас, ударные и фортепьяно), мелодическую (ведущий голос — корнет или труба), контрапунктирующие голоса (кларнет и тромбон). *Кун (coon)* — одно из стилевых направлений в джазе 20-х годов. Само слово «coon», сокращение от «гассоон» («енот»), применялось белыми в отношении негров после Гражданской войны в США. В нем отразилось желание белых несколько сдержать активность получивших свободу негров, чтобы не дать им разбушеваться и стать слишком активными. *Свинг (swing)* — это определенный ритм, время зрелости джазового искусства. На рубеже 20–30-х годов джаз становится явлением массовой культуры. Основная тенденция этого периода — усиление взаимного влияния, взаимопроникновение негритянской и европейской культур. В джаз пришло новое поколение музыкантов, многие из которых имели, в отличие от их предшественников, более высокий уровень музыкального образования. Основные

типы джазовых ансамблей периода свинга — *биг-бэнд* (*big-band*) и *комбо* (*combo*). Само слово «свинг» появилось в употреблении лишь в начале 30-х годов, когда Дюк Эллингтон провозгласил названием своей композиции «Все, что не имеет свинга, не имеет смысла». Заявление было очень серьезным, в нем была предугадано наступление довольно длительного периода «эры свинга». Как отмечает музыкальный критик А. Козлов, в означенный выше период «вся модная музыка носила танцевальный характер, а танцы имели названия «стомп», «шимми», «чарльстон». Все они базировались на ритме «восемь восьмых». Лишь после того, как в джазе прочно занял свое место контрабас с совершенно другим принципом звукоизвлечения, изменилась сама собой ритмика аккомпанемента. Сменилась вся эстетика исполнительства, эстетика танцев. И про «шаффл» 20-х годов впоследствии совершенно забыли, он отжил свое время. Диапазон музыкальных тем, служивших основой для джазовых композиций в период свинга, был очень широк. Помимо блюзов, в ходу было множество популярных мелодий, в том числе и созданных самими джазменами. Большое значение для распространения и разработки стиля в эпоху свинга имели *джет-сейшны* (*jam-session*), своеобразные творческие мастерские музыкантов-импровизаторов. Музыкальное направление «соул» (*soul*) образовалось от слияния мощного «ритм-энд-блюза» и духовных христианских песнопений «госпел». Одним из первых, кто осмелился соединить эти, казалось бы, противоречащие друг другу вещи, был Рэй Чарлз (Ray Charles). Метод соединения был довольно прост — на мелодию популярной духовной песни им пелись совсем другие слова, вполне бытового содержания. А ритмической основой стал ритм-энд-блюз. Так, в 1955 году, молитва «My Jesus is All the World to Me» («Мой Иисус — это весь мир для меня») превратилась в исполнении Рэя Чарлза в песню «I've Got a Woman» («У меня есть женщина»). При замене духовно-религиозных текстов любовно-эротической тематикой, как например, в песне «Hallelujah, I Love Her So», сохранялись даже типичные для молитв слова и обороты... Так появилось направление в поп-музыке, получившее название «соул» и постепенно превратившееся к середине 60-х годов в мощное средство борьбы американских негров за свои права.<sup>1</sup>

В связи с представленной терминологией интересно подчеркнуть, что место и среда, темп жизни и социум влияют на мелос, и это установлено уже давно. Отношение между музыкой и занимаемым ею пространством — явление и чисто акустического порядка, но также это особый вид музыкальной формы. Эпохи революционных потрясений

<sup>1</sup> Королев О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок и поп-музыки. Термины и понятия. М., 2002.

ищут широких пространств. Церковные гимны ищут храмовых помещений. Военные марши плохо звучат в гостиных, музыка под гитару наоборот хороша в гостиной или в ночи у костра. Салонное музицирование невозможно в тесной квартире. Импровизация на различных музыкальных инструментах возможна в небольших залах или на выверенном с точки зрения места пленэре. Очень важным оказывается и местонахождение композитора и настроение его слушателей. *Адресат* при коммуникации так же важен, как и *адресант*. Можно даже сказать, что при перемене музыкальных интонаций важнее момент *усиления аспекта получателя* коммуникации.

Слово «джаз» сначала обозначалось как «Jass», затем как «Jasz», а начиная с 1918 года, только как «Jazz». Вот какое толкование дано этому понятию в Webster's New International Dictionary of the English Language:

a: American music developed especially from ragtime and blues and characterized by propulsive syncopated rhythms, polyphonic ensemble playing, varying degrees of improvisation, and often deliberate distortions of pitch and timbre

b: popular dance music influenced by jazz and played in a loud rhythmic manner.

Музыка — самое чувственное из искусств. Она с наибольшей силой (в сравнении с другими искусствами) выражает именно чувства человека и максимально воздействует на него, затрагивая психические и подсознательные пласты. Многие исследователи видят в музыке самое иррациональное и одновременно самое интеллектуальное искусство.<sup>1</sup> Из всех искусств музыка выделяется с виду простым, но на самом деле сложнейшим (абстрактным) высказыванием. Отраженно, об этом свидетельствует, например, разветвленность музыковедческой терминологии. Сравните: *темп, ритм, доля, нота, звук, тон, тональность*. В начале XX века джаз стал новым способом самовыражения и выделился, прежде всего, стал новым способом самовыражения и выделился, прежде всего, такими качествами, как особый «драйв» (drive — стремительное движение), синкопированность, импровизационность, особенная блюзовая *интонация*.

Многие европейцы считают, что джазовая музыка типа *соул* — это душевная музыка, то есть музыка, исполненная с душой. В этом есть доля истины, но для американских негров слово «соул» имеет гораздо более глубокий смысл, почувствовать который белому человеку не так просто. У этого термина своя печальная история, связанная с рабством и бесправием, с линчеванием. Расистски настроенные

<sup>1</sup> Скрбков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

белые американцы, среди которых было немало верующих и даже набожных людей, пытались для себя как-то оправдать убийство негров-рабов, процесс линчевания. Поэтому и была придумана некая научная теория, что негры — это еще не люди, а, скорее, животные с человеческим телом. Так что, души, в божественном понимании, у них нет. Следовательно, убийство негра не подпадает под нарушение первой христианской заповеди «Не убий!» и не является грехом.

Именно поэтому вопрос о своей интонации, своей национальной душе стал для негров как вопрос «быть или не быть», вопросом жизни и смерти. Возникло целое движение, отстаивающее их принадлежность к человечеству, то есть к одушевленным существам. Одной из форм этого движения стали «соул-братства» (soul-fraternity) — общины черных братьев и сестер «по душе». Постепенно вошло в традицию среди американских негров называть друг друга «соул-братом» (soul-brother) или «соул-сестрой» (soul-sister). А впоследствии, в разговорной речи, американцы стали называть «soul» любого человека с черной кожей.

Концепция музыкального искусства (формы общественного сознания и материального носителя собственно музыкального содержания), полагает что не сам обладающий физическими и акустическими качествами звук, но только *соотношение последних способно породить интонацию*. Без интонации познавательные, коммуникативные и эстетические свойства музыкальной образности теряют свои качества. В статье «О кодовых переходах во внутренней речи» и затем в посмертно изданной книге «Речь как проводник информации» (1982), Н. И. Жинкин, в частности, говорит об интонации, обладающей *переозначающей ценностью*, способной радикально менять смысл сообщения. Ученый настаивал на том, что в реальном общении *интонация важнее слов*: она может *переозначить семантику*. Если реализация слогаобразования сводится к механизму речевого движения, то в речь по необходимости может войти *темный* или *радостный* поток чувств, отражающий внутренне состояние организма. В процессе речи человек не только отражает мысли, но и выдает с головой самое себя. Слова имеют значения, но интонация накладывает на них свою *переозначающую печать*. В *работу переозначения* может включиться также *пантомимика, статика, динамика тела*.<sup>1</sup> По поводу интонации Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) еще в конце двадцатых годов развернуто писал: «В сознании слушателей, т. е. в массовом общественном сознании не размещены целиком музыкальные произведения (разве что у профессионалов и редких любителей), но отмечается сложный, очень изменчивый комплекс музыкальных представлений, в который

<sup>1</sup> Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982.



входят разнообразные “фрагменты” музыки и который, в сущности, представляет устный музыкально-интонационный словарь»<sup>1</sup>.

Как это понимать — *интонационный словарь*? Б. В. Асафьев настаивает на том, что каждый человек интонирует (вслух или про себя) в различной мере, степени и разным способом (смотря по способностям) запас выразительных для него, «говорящих только ему», музыкальных интонаций живых, конкретных, «на слуху лежащих» звукообразований. С начала XX века один за другим появляются романы с определенной интонацией, сочетающие две или несколько мелодических линий в разных голосах. Например, англичанин Олдос Хаксли пишет в джазовый век, эпоху потерянного поколения, роман «Контрапункт» (1928). Последним словом в данном случае именуется музыкальное произведение, в котором используются как в музыке сложные *полифонические приемы*, (а в Средние Века и эпоху Возрождения этим словом обозначался способ *коллективной полифонической импровизации* сначала вокальной, потом инструментальной). Литература, полагают писатели этого времени, должна быть как *музыка в композиции*. Частая перемена настроений, резкие переходы, непохожие друг на друга люди, решающие одну и ту же проблему или наоборот, одинаковые люди, тоже решающие одну и ту же проблему, прерывающиеся диалоги двух персонажей или рассказ третьего лица об одном из говорящих. При этом через весь роман проходит какой-нибудь один сквозной мотив. У англичанина Ричарда Олдингтона в «Смерти героя» (1929), который прямо назвал свой роман *роман-джазом* сменяются контрастные образы. Сдержанное повествование сочетается со страницами полными лиризма, обличающая патетика с меланхолической медитацией. Большое разнообразие музыкальных оттенков наполняет эту книгу, нарочито уподобленной ее автором музыкальному жанру. Концепция музыкального искусства (как формы общественного сознания и как материального носителя собственно музыкального содержания), полагает, что не просто звук, характеризуемый физическими и акустическими качествами, но только *соотношение последних способно породить интонацию*, вне которой познавательные, коммуникативные и эстетические свойства музыкальной образности теряют возможность реализации.

Изучение *сущности интонации* при попытке понять сущность джаза представляет собой одну из центральных проблем. Бесспорным для нас представляется рассуждение музыковеда В. Медушевского, который вслед за Н. И. Жинкиным утверждает: «В музыкальной интонации человек предстает не только как биологически конкретное

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс: в 2-х кн. Л., 1971. Т. 1. С. 357–358.

существо, но и как *социально-конкретная личность*... Музыка воплощает социальную сущность человека потому, что она научилась *свертывать в интонацию* даже культуру. Часто именно через интонацию мы познаем культурные стили, а вместе с ними целые художественные эпохи, их социально-мировоззренческое содержание»<sup>1</sup>. Социальный опыт человека непременно накладывает определенный отпечаток на язык. При этом, описывая одни и те же объекты, мы сравниваем их с разными реалиями, имеющими прямое отношение к условиям жизни носителей данного языка, к их культуре, обычаям и традициям. Следовательно, *и в метафорах, и в сравнениях, присущих языку культуры*, мы видим объем и содержание данного понятия, а также характер *ассоциативных блоков*, лежащих в его основе. Ассоциативные блоки в известной мере определяют природу языка, его стилистические возможности, семантику и функции, закономерности процесса метафоризации, устройство метафорического знака, особенности использования метафор в конкретном идиостиле. Вот один из них:

«В момент звучания джаза нет мелодии, только *звуки, мириады крошечных биений*. Они не знают покоя, и строгий порядок, дарующий им жизнь, вскоре уничтожает их, не давая им никакой возможности перевести дух, пожить для себя. Их спешка, их натиск, резкий удар, испытываемый мною в момент их прохождения сквозь меня, сменяется их уничтожением. Я хотел бы удержать их между пальцами как примитивную слабеющую ноту. Но я должен принять их смерть; я даже должен желать этого. Немного познал я впечатлений сильнее и пронзительнее». (Сартр)

Когда звучит джазовая музыка, происходит то, что джазмен Чарли Паркер называет *богоявлением*. Герой одного из европейских романов «джазового века» Рокантэн (Жан-Поль Сартр, Тошнота, 1938), вслушиваясь в новую американскую музыку, постигает сразу все проблемы экзистанса (существования, предшествующего сущности): мимолетность, кратковременность бытия, неотвратимость выбора на земле и неотвратимость смерти.

Напомним, что метафоризация, с точки зрения современной науки, основана на взаимодействии двух структур знаний - когнитивной структуры «источника» (source domain) и когнитивной структуры «цели» (target domain). В процессе метафоризации некоторые области цели структурируются по образцу источника, иначе говоря, происходит «метафорическая проекция» (metaphorical mapping) или «когнитивное отображение» (cognitive mapping). Предположение

<sup>1</sup> Медушевский В. К. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка, 1980. № 9. С. 43.

о частичном воспроизведении структуры источника в структуре цели получило название «гипотезы инвариантности» (Invariance Hypothesis). Следы метафорической проекции обнаруживаются на уровне семантики предложения и текста в виде метафорических следствий. «Вот она, *песнь саксофона*. А мне стыдно. Только что родилось *озаренное страдание, пронзительное ощущение*. Четыре ноты на саксофоне. Они приходят и уходят, и, кажется, говорят: «**Следуйте нашему примеру, страдайте в ритме**». Отлично! Естественно, я хотел бы страдать таким образом, в ритме, без самодовольства, без самосожаления, сухо и чисто». (Сартр)

Ю. А. Лотман справедливо утверждал, что «музыка резко отличается от естественных языков отсутствием обязательных семантических связей и поэтому *ключ* к семиотическому осмыслению музыкальных текстов *нужно видеть* в изучении их синтагматики, т. е. той части семиотики, которая занимается анализом отношений между знаками языка, расположенными линейно и последовательно».<sup>1</sup> У Сартра в «Тошноте» Рокантен после прослушивания пластинки с джазовой мелодией «слышит тишину» и понимает то, что чувство тошноты, головокружения исчезло. «Когда в тишине слышался голос, я почувствовал: *тело мое вновь обретает плоть*, Тошнота исчезает». (Сартр)

Художественные языки искусств глубоко своеобразны, что и создает их незаменимость в коммуникативно-когнитивных возможностях человечества. Однако язык музыки занимает совершенно особое положение. В момент звучания музыки мы понимаем, как происходит самовыражение, как человек *воссоздает свою сущность*.

В конце рассказа Джеймса Болдуина «Блюз Сонни» герой переживает то, что он называет *ритмическое страдание*, которое сродни пережитому Рокантэном у Сартра.

«Креол выступил вперед и напомнил им, что играют они блюз. При этом он затронул что-то в каждом из присутствующих, затронул что-то и во мне; музыка стала пружинистой и глубже, а *воздух запульсировал ожиданием*. Креол принялся рассказывать нам, о чем этот блюз. Собственно ничего нового он не сказал. Новым делали блюз он сам и его мальчишки, которые буквально *балансируют на грани разрушения, безумия и смерти*, чтобы в поисках новых путей заставить нас об этом услышать. Ибо, хотя повесть о том, как мы страдаем и как наслаждаемся и о том, как мы торжествуем победу, совсем не нова, мы все-таки должны слышать ее снова и снова. Другой нет. В этом мраке нет для нас другого света». (Болдуин)

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии культур // Новая литература по культурологии: Дайджест. М.: ИНИОН, 1995. С. 7.

Именно «смежность», сравнение как момент подобия вещей рождает *метафоры, символы*, обнаруживающие мифологичность сознания. Актуальное осмысление категорий культуры находит свое воплощение в естественном языке. Так, народный менталитет и духовная культура воплощаются в единицах языка прежде всего через их *образное содержание*.

Как можно заметить, языковая картина мира в *джазовый век*, а также в книгах о джазе и джазовом веке, написанным в другой период, стилистически часто складывалась преимущественно из сленговых и джазовых понятий, имеющих множество значений и подчеркивающих самобытность и многоплановость этого хаотичного периода в истории и культуре США. Когда играют джаз, волны его высшего, божественного, молитвенного для негров, начала слышат и все обыкновенные слушатели. «Как я ни отмахивался от музыки подобного рода, — признается Гарри Галлер, — она всегда привлекла меня каким-то *тайным очарованием*. Джаз был мне противен, но он был в десять раз милей мне, чем вся нынешняя академическая музыка; своей *веселой, грубой дикостью он глубоко задевал и мои инстинкты, он дышал честной, наивной чувственностью*». (Гессе) Тема джаза и джазового музыканта, возникающая уже на первых страницах «Записок Гарри Галлера» (Герман Гессе «Степной волк», 1927), существенно значима не только для героя, но и для всей структуры и динамики развития романа. Дело в том, что музыка как таковая, Музыка с большой буквы — разумеется, серьезная, особенно церковная музыка — служит для Гарри (как и для самого Гессе) абсолютной ценностью. Находясь в храме и внимая творениям старых мастеров, он словно покидает землю, возносится на небеса и *видит Бога за работой*. От кабацкой же джазовой музыки — *лихорадочной, душевной и назойливой, грубой и жаркой, как пар от сырого мяса* — его просто тошнит. Так, по крайней мере, было прежде. Теперь же он каждый день слушает джаз, и в голове у него непременно начинается рефлексия, попытка что-то определить.

Весьма характерно, кстати, что первое столкновение с джазом воспринимается и описывается им чисто телесно и осязательно; его всего «обдает как жарким паром». Следующим его ощущением идет нечто вроде запаха (обоняние ведь тоже принадлежит к разряду «низших» и мало дифференцирующих чувств).

«Минуту я постоял, *принюхиваясь к кровавой, пронзительной музыке*, злобно и жадно вбирая в себя атмосферу наполненных её залов». (Гессе)

Амбивалентность своего отношения к музыке Гарри объясняет парадоксальной двойственностью и вместе с тем — единством джаза, предстающим ему как знамение и пророчество близкого конца.

У любого предмета сознания (предмет сознания является понятием) есть определенное количество граней. И эти грани определяются *сенсорными каналами* человека. Любой объект сознания оценивается по шести сенсорным каналам: зрение (1), осязание (2), слух (3), обоняние (4), вкус (5) и внутреннее ощущение (6). По этим шести позициям оценивается абсолютно любой предмет, и строится любое понятие, независимо от того, действие это или признак. И, являясь объектом сознания, он живет по этим шести образам. Эти образы — это *отражения или перекодировки через зрительный и осязательный* компоненты других сторон процесса осознания мира. Поэтому можно сказать, что культура есть способ метафоризации, некая система базовых определений, предлагающая тебе контекст, в котором даются определенные способы продвижения»<sup>1</sup>.

«Одна половина этой музыки, лирическая, была *слащавая, приторная, насквозь сентиментальна*, другая половина была *неистова, своенравна, энергична*, однако обе половины *наивно и мирно соединялись* и давали в итоге нечто цельное. Это была *музыка гибели*, подобная музыка существовала, наверное, в Риме времен последних императоров. Конечно, в сравнении с Бахом, Моцартом и настоящей музыкой она была свинством, но свинством были и все наше искусство, все наше мышление, вся наша мнимая культура, если сравнить их с настоящей культурой. А эта музыка имела *преимущество большой откровенности, простодушно-милого негритянства, ребяческой веселости*. В ней было что-то от негра и что-то от американца, который у нас, европейцев, при всей своей силе оставляет *впечатление мальчишеской свежести, ребячливости*. Станет ли Европа тоже такой? Идет ли она уже к этому? Не были ли мы, старые знатоки и почитатели прежней Европы, прежней настоящей музыки, прежней настоящей поэзии, не были ли мы просто глупым меньшинством заумных невротиков, которых завтра забудут и высмеют? Не было ли то, что мы называем *прекрасным и священным*, лишь *призраком*, не умерло ли давно то, что только нам, горстке дураков, кажется настоящим и живым? Может быть, оно вообще никогда не было настоящим и живым? Может быть, то, о чем хлопочем мы, дураки, было и всегда чем-то несбыточным». (Гессе)

В языковом сознании представителей американской культуры XX века слово «джаз» является не только выразителем семантики *особого музыкального направления*, но и вербальным символом безудержности и веселья, освобождения от оков, свободы.

«Слушая, я будто узнавал, с каким гореньем он этого достиг, и какое горенье нужно нам, чтобы тоже достичь свободы, и как нам

<sup>1</sup> *Виноградский. О метафоре // Поэтика и Культура. Пермь, 2005. С. 18.*

избавиться от страданий. Свобода была где-то тут, совсем рядом, и я, наконец, понял, что джаз в состоянии помочь нам обрести свободу, если мы в состоянии слушать». (Болдуин)

Сонни (герой рассказа Болдуина) говорит посредством джаза, брат же из рассказа «Сонни Блюз» его понимает, черпая смысл из этого музыкального сообщения. Из рассмотренных примеров видно, что семиотические свойства джаза оказывают видимое воздействие на человека. Радость внезапного озарения и прозрения и горячая благодарность тем, кто ее приносил, переполняли души новообращенных поклонников джаза и требовали выхода. Восхищение искусством негритянских джазменов было неподдельным и граничило с обожанием. Разумеется, экзальтированное, почти религиозное отношение к джазу было уделом сравнительно немногих, большинство просто двигалось в русле моды, быстро прошедшей и не оставившей сколько-нибудь заметных следов. Но те, в ком джаз затронул истинные, сокровенные струны их существа, сохраняли ему верность до конца своих дней. Подводя итоги можно сказать, что в *джазовый век* тесно объединяются литература и музыка, они практически неразрывны и потому семиотически уникальны. *Джазовый век* чутко отреагировал на новое умонастроение в обществе. «Ускользящее понимание», к которому нас ведет музыка и новая поэзия, учат *чуткости к размышлению*. В музыке форма важнее, чем содержание. Вследствие денотативной неопределенности музыкальных знаков (мотивов) и вторичности их значения по отношению к звучанию (к форме) в музыке, как в никаком другом искусстве, форма (материал, фактура, ткань произведения) имеет самостоятельное и самоценное, самодовлеющее значение и при этом обладает возможностями самого мощного воздействия на чувства. Содержание музыки абстрактно, но это не отвлеченность числовых соотношений — это обобщение схожих чувств. В интонации нет значений, но есть *эмоциональный смысл*, который попробуем определить с помощью «когнитивного сценария» концепта *sadness* (грусть, тоска, печаль и т. д.).<sup>1</sup> Печаль может иметь причину, а может и не иметь, но именно она становится платформой для прекрасной музыки джаза. Специфицируя «культурный скрипт» печали (в английском варианте), можно сказать: *1. Музыка негритянских рабов по фольклорным истокам грустна. 2. Грустным в экономическом и политическом отношении было начало XX века в США. 3. Музыка негров выразила американские умонастроения в новых ритмических ладах и стилях.*

<sup>1</sup> *Вежбицкая Л. А.* Понимание культур через посредство ключевых слов. М., 2000.

Н. И. Жинкин писал: «Если из поэтического произведения убрать смысловое содержание и оставить только интонационную форму, т. е. *просто промычать*, то мы заметим, что **интонационная форма не лишена своего смысла**. Мы узнаем в ней радость и грусть, вопрос, сомнение, надежду и ожидание. Следовательно, интонационная форма, хотя и фиксируется в логическом сообщении, но может быть и оторвана от него и стать сама *сообщением*».<sup>1</sup>

*Джазовый век* сигнализирует нам о грусти и печали. В музыке мы не находим денотатов (значения), а находим только *эмоциональный смысл* (например, грусть и надежду). Не так важно, по поводу чего мы грустим, на что надеемся, но надежда нас радует. Эту надежду можно перевести во множестве вариантов и тысячах слов, т. е. **вербально**. Европейские и американские писатели, вербально отразившие игру джазовых музыкантов, предложили множество описаний состояния человека, слушающего джаз. Именно эти выразительно написанные эпизоды дают нам художественное впечатление о пронзительно воздействующей на человека джазовой музыке. Содержание музыки неотделимо от выражающих ее звуков и обычно почти непереводаемо на язык слов, если не считать приведенных выше «художественных сценариев» (эпизодов, описаний, монологических заключений) поведения слушателя джаза. Эмоционально-чувственное содержание проникает в самую глубину сознания слушателя, включая физиологические и подкорковые подсознательные глубины. Это читается при взгляде на эмоциональную реакцию слушателя. Музыка как *формула универсума*, как *модель чистого мышления* открывается далеко не всем, может быть, только сугубым теоретикам музыки.<sup>2</sup> По мнению Арнольда Шёнберга, «сочинять музыку — это значит обозревать будущее музыкальной темы». А Ю. М. Лотман считал, что для понимания музыкального произведения его синтагматика важнее семантики. Что в нашем случае мы могли бы определить как синтагматику музыкального языка? Это его связность, сочлененность, переход в мелодию. М. Г. Аграновский предложил такую иерархию музыкального языка («снизу доверху»): 1. мотив; 2. синтагма (соединение двух мотивов); 3. предложение, (результат комбинаторики синтагм) период. 4. уровень сверхфразовых единств (граница синтаксических и композиционных единств); 5. уровень синтаксиса композиции; 6. уровень жанровой организации произведения.

1. Итак, если *мотив*, по Б. М. Гаспарову — музыкальный аналог слова, то *комплексный мотив* — аналог сложного слова, а *мотивная фраза* — это свободное соединение мотивов. В процитированных выше

<sup>1</sup> Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982. С. 79.

<sup>2</sup> Мазель Л. А. О природе и средствах музыки. М., 1983.

рассказах и романах С. Фицджеральда аналогом тоски, как психического процесса становится мелодия блюза, свободное соединение мотивов, комплексным мотивом будут, например, контрапунктирующие голоса кларнета и тромбона, а музыкальным аналогом мотива ритм, точнее его «рисунок». В. Н. Холопова<sup>1</sup> в музыковедении мелодию и мотив синонимизирует с музыкальной интонацией и различает типы интонационной семантики: эмоционально-экспрессивные и предметно-изобразительные значения, соответствующие элементарным интонационным единицам — музыкальным лексемам, но она видит также более сложные типы интонаций музыкально-жанровые, музыкально-стилевые, музыкально-композиционные. Музыкально-стилевые интонации джаза отчетливо просматриваются в романах джазового века и о джазовом веке.

2. Синтагма (соединение двух мотивов) в музыкальном произведении важнее семантики, это понятно, но денотат соединения двух мотивов в литературном произведении может быть дисгармонией, антагонизмом, интерполяцией и только редко содействовать слиянию и гармонии. Так в романе Гессе «Степной волк» «Гарри Галлер, привыкший к церковным мотивам, оказывается способным принять откровенный, честный джаз. Литературная критика пишет о нем, как о человеке, скроенном из разных действительностей, у него два лица — интеллектуала и дикого зверя. Новая музыка оказывается созвучной его психике, смещению в его сознании всех устоявшихся понятий.

3. Предложение-результат комбинаторики синтагм иногда совпадает с традиционной единицей музыкального языка — периодом. Период (греч. обход, круговращение) — наименьшая гомофонная форма, выражающая относительно законченную мысль. Нормативная продолжительность периода 8 или 16 тактов (в зависимости от размера темпа, размера, жанра сочинения). Для периода характерен экспозиционный тип изложения. В литературном произведении своего рода периодом можно назвать отрывок текста, поведавший законченную историю, хотя она находится внутри более сложного повествования. Например, у Сартра в «Тошноте» сцена прощания героя с Бувилем построена на размышлениях вокруг джазовой пластинки. Психофизиологические ощущения от прослушивания музыки джаза переданы писателем достоверно, как приступ болезни и избавление от нее:

Some of these days You'll miss me honey

Негритянка поет, и вот уже двое спасены, еврей и негр. Негритянка поет. Стало быть, можно оправдать свое существование? Оправдать хотя бы чуть-чуть. Я робкий. Но я надеюсь. Я похож на человека,

<sup>1</sup> Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2006.



который после долгих странствий в снегах превратился в сосульку и вдруг оказался в теплой комнате. Он наверное, замерз бы у двери, все еще окоченевший, и долгие приступы озноба сотрясали его тело... Найдутся люди, которые прочтут роман и будут думать о негритянке, как я думаю о Рокантене... (Сартр)

4. Уровень сверхфразовых единств в музыке это граница синтаксических и композиционных единств. По способу существования (внутри крупных форм) она принадлежат еще уровню синтаксиса, по типу строения музыкальной форме. Сверхфразовое единство в лингвистике и текстологии — это функционально-речевые единицы, способные раскрыть связь внешней структуры с внутренним движением мысли.

В рассказе Х. Кортасара «Преследователь» есть эпизод выделенный двумя пропусками строки о музыкальном критике, слушающем игру гениального саксофониста. Этот эпизод состоит из внутреннего монолога журналиста и внешней констатации, нарратива, впечатлений от игры выдающегося музыканта. В эпизоде всего два абзаца, один короткий-экспозиция, открывающаяся фразой: «Завтра как обычно я напишу для журнала *Jazz-hot* рецензию на этот вечерний концерт... и второго, очень длинного абзаца со словами: «Легко говорить так, пока я весь в музыке Джонни...» В первом абзаце сделана серьезная заявка о том, что Джонни не только джазист, но и просто даже музыкальный гений. Журналист делает свои записи на колене, и эта мысль во втором абзаце развивается у него в серии предложений, сочетающих констатирующие высказывания, достойные рецензии музыкального критического издания, и прямые ощущения критика. Последние, как и первые, выражены вербально, но с помощью совсем других слов вплоть до сниженной лексики: «Я прекрасно знаю, что для меня Джонни не просто джазист: его музыкальный гений нечто вроде великолепного фасада». Его музыкальный стиль — его подлинное я — стиль, заслуживающий самых абсурдных определений, но не нуждающийся ни в одном из них, подтверждает, что искусство Джонни не замена и не дополнение чего-либо. Джонни бросил язык «хот» пользующийся популярностью в течение десяти лет, ибо *джазовый язык до предела эротический* уже кажется ему слишком вялым. Джонни не любит популярнейшие блюзы, в которых ему видится *мазохизм и ностальгия одновременно*: Его завоевания, как сновидения, он забывает о них, очнувшись от грохота аплодисментов, возвращающих его назад издалека, оттуда, куда он уносится, переживая свои четверть часа за какие-нибудь полторы минуты. (Кортасар)

По мысли Р. Якобсона внутри контекста одного музыкального стиля «один тон или группа тонов указывают или ведут опытного слушателя к тому, чтобы он смог ожидать другого тона или группы

тонов, предсказуемых на более или менее определенной точки музыкального континуума.<sup>1</sup>

5. Уровень синтаксиса композиции характеризуется наиболее устойчивыми видами априорной семантики. Поскольку в языке музыки значение основных знаков (мелодических оборотов) производно от их звукового выражения и поддается объективированию в меньшей степени, чем денотат слова или неабстрактной скульптуры, то главенствующую роль играют разнообразные синтаксические связи единиц, принадлежащих разным уровням языка. Я, наконец, понимаю, почему колокольный звон заставляет инстинктивно падать на колени... (Кортасар)

6. На уровне жанровой организации произведения носитель социальной функции произведения, т. е. жанр находится на границе музыкального и немзыкального. Жанр предписывает применение особых стилистических средств; при этом немзыкальное прямо и непосредственно диктует свои требования музыкальному. Поэтому слой априорной знаковой информации здесь плотен.

Джонни перевернул джаз, как рука переворачивает страницу, — и ничего не поделаешь Маркиза, у которой чутье на настоящую музыку как у борзой на дичь, всегда восхищалась Джонни и его товарищами по ансамблю... Представляю, сколько долларов она им подкинула в дни существования клуба — 33, когда большинство критиков протестовали против грамзаписи Джонни и использовали для оценки джаза давно прогнившие критерии... Когда маркиза раздражается речью, невольно думаешь, не выделяет ли она языком шутки в стиле Дидии, ибо импровизации следуют одна за другой в самых неожиданных регистрах. Наконец в качестве финального аккорда маркиза хлопает себя по ляжкам и заливается таким истерическим смехом, словно кто-то вознамерился зачекотать ее до смерти. (Кортасар)

Неслучайно, говоря о создании музыкальных произведений, люди, говорящие на разных языках, используют глаголы с общим значением *составлять, соединять части, компоновать*. В музыке господствует синтагматика и по числу уровней своего языка музыка превосходит поэзию. «Музыка» суммирует совершенно несоединимые реалии, которые, быть может, никогда не были в соприкосновении. Так случилось в двадцатые годы XX века, импровизация литературная шла параллельно с импровизациями блюзовых ансамблей и негритянских оркестров. И в искусстве, и в музыке, и в литературе мы видим печаль и слышим мелодию печали, зовущую в забвенье, в желание отгородиться от реального времени.

<sup>1</sup> *Яacobson*. Сознательное и бессознательное. М., 1996. С. 159.

## Пьер Мак Орлан. Жизнь и творчество

За круглым столом академии Гонкуров Пьер Мак Орлан оказался в 1950 году. Его окружали замечательные авторы, отдельные из которых были его друзьями — Андре Дотель, Франсис Карко, Ролан Доржелес. Лишенный тщеславия, но чувствительный к доброму отношению, Пьер Мак Орлан имел широкий круг знакомств, как среди людей своего поколения, так и среди тех, кто был старше него. Это, например, издатель Гастон Галлимар, поэт Гийом Аполлинер, художник Пабло Пикассо, певец Аристид Брюан, кинорежиссер Марсель Карне, композитор Эрик Сати и многие другие, ярко представляющие свою страну и свою эпоху. Судьба и провидение сближали и перекрещивали пути этих людей, с первого взгляда, далеких, но очень близких в творчестве и в жизни в искусстве.

Начало XX века во Франции — это время, меняющее, как в калейдоскопе, картины «прекрасной эпохи» (бель эпок) на декоративный модерн (ар деко), импрессионизма на кубизм, дадаизма на сюрреализм. Постоянно обновляющееся и провокативное с позиций революционеров от искусства движение вперед отменяет в живописи литературу, историю, географию. Сюжет как таковой играет не большую роль, чем название произведения. В пластических искусствах смотрят теперь на форму и иногда на цвет. Пикассо розового и голубого периода, по признанию Мак Орлана, очень соответствовал его юношеским настроениям. Жизнь впроголодь, в нищете и холоде на Монмартре, приобрела после знакомства с картинами художника определенные цвета, перестала быть простой, черно-белой. Выбросив однажды в окно на монмартрскую улицу старую дымившую железную печку, Мак Орлан неожиданно привлек к себе внимание художников, живших в знаменитом Бато Лавуар, в их числе были Морис Вламинк, Андре Дерен и Пабло Пикассо. Горящие, как угли, глаза последнего (сравнение здесь больше его значения) понуждали Мак Орлана к страсти, ритму и энергии. Тем более что однажды Пикассо оставил Мак Орлану свое ателье. Их роднило и то, что оба рисовали на стенах, и их фрески для потомков оказались навсегда утраченными: стены ломали и перекрашивали. Непосредственным соседом Мак Орлана некоторое время был Гийом Аполлинер, с которым он дружил, и они часто за беседой обедали вместе.

Пьер Мак Орлан, псевдоним Пьера Дюмарше, родился в 1882 году в Перроне на Сомме (Пикардия), где его отец, лейтенант от инфантерии Эдмонд Дюмарше, служил в гарнизоне. Его мать умерла, когда

писателю еще не было четырех лет. Воспитанием будущего писателя занималась сестра матери Эмма Артюс и ее муж Ипполит Ферран, выпускник парижской Эколь Нормаль, работавший инспектором академии в Орлеане, антиклерикал и защитник светского образования. Пьер и его брат Жан, которых отец фактически бросил, учились в этом городе под присмотром дяди в лицее Потье. Оба брата мечтали стать художниками. Однако как только Пьер получил аттестат, Ипполит Ферран тотчас же решил сделать его, как он сам, учителем, для чего отправил племянника учиться в руанскую Эколь Нормаль.

Андре Моруа в 1928 году в превосходной книжке «Руан» рассказал о своих годах учения в известном лицее этого города, где занятия вел будущий знаменитый философ Ален (Огюст-Эмманюэль Шартье, 1868–1951), печатавший в «Депеш де Руан» свои еженедельные «Мысли». Ален говорил на разные и как будто незначительные темы — о празднике Рождества, о поэзии, о соборе. Однако, читая его короткие заметки, руанцы находили такие идеи, которые никогда прежде не приходили им в голову: «Кто только не насмеялся над старомодным учителем риторики, говорившим «Господа, как же это красиво!», однако я считаю, следует различать автора и современную ему историю, что сейчас обычно не делается. Поскольку назначение культуры — познание человеческой природы, явления насущного и сложного, необходимо понимать, в какие условия мы поставлены. Учеба коротка, а опыт долгов». <sup>1</sup>

Мак Орлан предпочел опыт. После года обучения в руанской Эколь нормаль, нетерпеливый юноша поступает на работу в ту самую газету «Депеш де Руан», которую Ален прославил своими еженедельными сентенциями. Заходя ежедневно в «Альбион бар», находившийся в квартале, где гуляют матросы, Мак Орлан учится играть на аккордеоне, совсем не уважаемом тогда даже в артистической среде, народном инструменте. Одновременно он сочиняет слова для песен и сам пытается петь. Четыре года подряд будущий писатель работает то корректором, то типографом, пишет для своего удовольствия картины, украшает фресками харчевни за возможность иногда там бесплатно поужинать, встречается с подружками и заводит друзей. Позже в книге «Города», он скажет: «К концу 1901 года я вступил на руанскую улицу Повозок так, как проникает вечерняя тень в квартиру-студию. Наступили сумерки. На улице благодаря сильному ветру смешались два запаха: бочкового сидра и пароходного дыма английского грузового судна, стоящего на якоре у Парижской набережной возле самого входа на улицу Виконтов. Моросил мелкий дождь, так чудесно аккомпанирующий образам будущего, которые я рисовал себе в воображении». <sup>2</sup> (Перевод. — О. Т.)

<sup>1</sup> Алэн. Суждения. М., 2000. С. 187

<sup>2</sup> P. Mac Orland. Rue des Charettes, 1927, recuilli dans Villes. P., 1929. P. 5.

Руан — это город, заложивший основы личности Мак Орлана, именно там он, сначала, по мнению друзей, а потом критиков, ощутил свое призвание. И, хотя потом художник полюбит Гавр и Онфлер, Брест и Гамбург, Дюнкерк и Лондон, но в душе останется верным городу своей юности. Есть, по мысли писателя, изложенной им в «Руководстве для настоящего искателя приключений» (1928), некоторые географические места, от которых так и веет приключениями, есть также города у воды, чья специфика весьма благотворна. Само название этих городов вызывает в уме пассивных искателей приключений щемящий отзвук. В очерке «Руан, или маленькие удовольствия больших городов», написанном Мак Орланом в период между двумя войнами и вошедшем потом в сборник «Набережная отъездов» (1999), он напишет об этом городе с чувством ностальгии, с пониманием его истории, места в жизни Франции и любовью к ее жителям. Время, запечатленное в очерке, кажется немного грустным, как будто автор явственно предощущает повторение общеевропейской войны. «Нас было шестеро, живших в Руане, в самом его центре. Руан Андре Моруа для нас не существовал. Бесплезно специально подчеркивать, что я после первого своего пребывания там не возвращался в этот город целых тридцать лет».<sup>1</sup> (Перевод. — О. Т.) В своём описании Руана Мак Орлан рассказывает не о соборах и театрах, не об особняках и великих людях, а об атмосфере больших и маленьких кабаков в районе порта, о разговорах с подвыпившими моряками и докерами, клошарами и цыганками, девицами всех мастей и достатка. Позднее Рэмон Кено назовёт эту «публику» из публицистики и произведений писателя «основными героями его личной мифологии», то есть истинными героями романов. Про руанскую улицу Повозок Мак Орлан в 1927<sup>2</sup> году даже издаст отдельную книгу, посвящённую Илье Эренбургу, как «свидетельство глубокой симпатии к литератору и его дружеских чувств». Французский писатель, вероятно, встречался с И. Эренбургом на Монмартре, потому что в книжке о руанской улице Повозок он напишет, что у него и его друзей не было для встреч такого специального, красивого места, как в Париже литературное кафе «Ротонда». Друзья-художники и литераторы встречались где только могли, но чаще всего заглядывали в небольшой ресторанчик «Парижанка», где Нелли д'Аркур, маленькая остроумная блондинка, выставляла свою утонченность аристократки из мира удовольствий. Её облик нравится Мак Орлану, потому что напоминает о диккенсовской Нелл из любимой книги детства «Лавка древностей», хорошенькой девочке, живущей со своим старым дедом. Она часто слоняется по

<sup>1</sup> P. Mac Orlan. Quais de tous les departs. P., 1999. P. 95.

<sup>2</sup> Книга П. Мак Орлана, где есть посвящение Илье Эренбургу, называется: Rue des Charettes. P., 1927.

тёмным, скрывающим преступления улицам Лондона, и любит стоять на берегу моря, где долго вглядывается в морскую даль. Тоненькая, хрупкая Нелли однажды в море, на барке, дрожа от страха, поёт всю ночь для подвыпивших матросов красивые песни. Облик Нелли из «Парижанки» напоминает также других любимых героинь Мак Орлана, например, Нелли из «Набережной Туманов».

Роман «Набережная туманов» вышел в 1927 году. Книга не столько рассказала современникам что-то новое о них самих или об исторических событиях десятых годов, сколько наметила некую атмосферу, обозначила напряженное ожидание грядущего, какое-то общее беспокойство. Встретившись ночью на Монмартре в холодном заснеженном Париже трое персонажей решили обогреться в заведении Фредерика. Кроме них, там не было никаких посетителей. Бездомный бакалавр Жан Раб, немец-художник Мишель Кросс, солдат сбежавший из колониальных войск и бродяжка-неудачница Нелли. К ним присоединяется совершивший в эту ночь убийство мясник Забель. Как могут быть связаны между собой случайные посетители? Никто из них ничего друг о друге не знает.

Подобное начало романа Мак Орлан впоследствии использовал не раз. В новелле «Три дороги» у него также встречаются трое незнакомых между собой мужчин, ищущих одну и ту же женщину, но с разной целью. Один, чтобы её убить, другой, чтобы потребовать долг, третий, чтобы на ней жениться. Аналогичная завязка рассказа у него используется и в «Перекрёстке трех ножей», где действие происходит сначала в Мексике в 1935 году, потом в Алжире 1938 года.

В «Набережной туманов» трое незнакомцев, прежде ничего не знавших друг о друге, постепенно отогреваясь, под воздействием горячительных напитков, увидев заглянувшую в кабачок уставшую женщину Нелли, выбалтывают главное о себе, звуча все вместе, как нестройный маленький оркестрик. Выйдя из кабачка, каждый забывает случайных слушателей и собеседников, но в то же время ощущает, что в их жизни произошло нечто значительное и даже фантастическое. Судьбы отдельных персонажей разворачиваются у писателя дальше в отдельных главках. Художник, как мы узнаем, кончает жизнь самоубийством. Солдат, не выдержав безработицы, снова вербуются в Иностраннный легион. Жан Раб, призванный в армию, погибает в самом начале Первой мировой войны. И только у Нелли жизнь складывается неплохо, она становится преуспевающей проституткой, имеющей немалый доход. Нелли, единственная, кто переживёт войну, ей очень памятна та далёкая ночь, в которую для неё произошёл сдвиг на жизненном пути. У неё появились деньги.

В «Набережной туманов», как в большинстве произведений Мак Орлана, значительны не люди сами по себе, а лишь момент их столкновения с судьбой. Греховность человеческого существования,

утрата чистоты в жизненной смуте как раз и понуждают писателя к рассказам о судьбах его персонажей. Они немногого хотят для себя, их мысли так же конкретны, как и примитивны. Мечта одного выспаться в тёплой постели на свежих простынях, у другого напиться и забыться, у женщины отдохнуть, наконец, от настойчивых клиентов и т. п. Автор книги не судит своих персонажей, а только представляет их такими, какие они есть — зависящими от времени и от судьбы, в данный момент почти утратившими надежды на перемену и удачу. В Париже холодно и тревожно. Ночью кабачок Фредерика осадил какая-то шайка. По числу криминальных ситуаций книга напоминает детектив. Здесь есть убийства, драка, бегство дезертира, розыски пропавшего человека, мысли о самоубийстве и вполне узаконенные убийства на войне. Зло втягивает в свою орбиту невиновных и превращает праведников в убийц.

Жан Раб бежит из Иностранного легиона не из трусости, а из ненависти к убийствам. Но он не может выпутаться из паутины преступлений. Забель предлагает Жану сделку: он не донесет на него как на дезертира, а тот убьёт человека, который догадался о совершенном убийстве. Забелю кажется, что Жан Раб — солдат, привыкший на войне очень просто убивать людей, и ему ничего не будет стоить совершить убийство ещё раз, но солдат убивать отказывается.

Бездомность, фатальная нищета, физический голод героев заставляют их совершать поступки, непродиктованные их внутренней сущностью. Их одиночество, духовный голод, томительное ощущение бессилия перед судьбой заставляют ценить минуты, когда они «уплывают» в несбыточные мечты. Таким образом, главным в произведении становится атмосфера, воздух Парижа, чей холод и неприютность так хорошо переданы в книге.

В 1938 году на киноэкранах Франции появится фильм Марселя Карне по сценарию Жака Превера с тем же названием «Набережная туманов» (рабочим названием этого сценария было «Вечерние посетители»). Мак Орлан впервые познакомился с Марселем Карне, прочитав его обращенное к нему юношеское послание: художник обращался художнику. Что касается Жака Превера, как сценариста его текста, то и с ним он тоже был знаком, но как с автором песен, поскольку и сам песни писал тоже. Иными словами, Мак Орлан был вполне удовлетворён идеей перевоплощения своего романа в кино, несмотря на предполагаемые неадекватности и различные домыслы сценариста и режиссёра.

Многим современникам во Франции, а также в России и США, была памятна сцена, в которой Жан Габен (Жан Раб), жесткий и мужественный человек, неожиданно смягчается, и, обращаясь к холодно красивой Мишель Морган (Нелли) говорит: «Знаешь, у тебя красивые глаза», а она ему отвечает: «Поцелуйте меня». Этот фильм

был под запретом целых восемнадцать лет. Особенно цензура запрещала его во время оккупации. Вишистское правительство считало его аморальным и разлагающим будущих солдат, а это делало личность Мак Орлана подозрительной. Один из издателей романа «Набережная туманов» поспешил избавиться от экземпляра книги, подписанного самим автором. Его нашли позднее на полке у букинистов с весьма выразительной надписью: «Господину (имя стёрто) сей роман, хорошо объясняющий что такое социальное оттеснение».

Исполнитель роли Жана Раба актер Жан Габен снялся в 1935 году в фильме «Бандера» Жана Дювивье, будущего режиссера «Большого вальса», по одноименному роману Пьера Мак Орлана. Фильм вышел удачным, Габен получил первый актёрский успех и сменил свое скептическое отношение к кино на большой интерес к этому виду искусства. Книга Мак Орлана так понравилась Габену, что в дальнейшем он стал очень критически относиться к выбору сюжетов. Идея снять фильм по роману «Набережная туманов» принадлежала именно ему. Предполагалось, что фильм будет поставлен на немецкой студии УФА, и потому Марсель Карне и Жак Превер решили, что не надо в Берлине снимать кино про Монмартр десятых годов, а стоит перенести его действие в какой-нибудь условный порт. Мак Орлану это должно будет понравиться, города-порты — его страсть. Сама фигура Жана Раба, вечного неудачника, мечтающего о приличном ужине и комнате, где можно хорошо выспаться, не слишком подходила сильному Габену. В фильме он стал легионером-дезертиром, и как другой персонаж романа полюбил Нелли (Мишель Морган), представленную не помятой уличной девицей, а прекрасной незнакомкой, не соприкасающейся с житейской прозой. Облик холодной блондинки равно должен был понравиться и немецкому, и французскому зрителю. Фильм Карне и Превера, конечно, стал вольной импровизацией на темы романа Мак Орлана, но он был также «выражением эпохи», — говорил впоследствии Марсель Карне, — «Каким же было время в 1938 году? Разве мы не находили в самих себе зачатков смерти и уничтожения? Разве мы не отдавали себе отчет, что мы осуждены, что рано или поздно приговор свершится без обжалованья, без возможности удрать через запасной выход?»<sup>1</sup> Иными словами, фильм Карне, как и книга Мак Орлана, говорил не столько о конкретных людях, сколько об атмосфере предвоенных лет, когда было неясно, «что станет со всеми нами» там, впереди.

В знаменитой книге мемуаров Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь», где так много живо схваченных лиц художников, писателей и артистов, встречавшихся писателю на Монмартре нет рассказа о том, что он где-то когда-то, например, все в той же знаменитой «Ротонде»,

<sup>1</sup> Сокольская А. Марсель Карне. Л., 1970. С. 60.



видел Мак Орлана, но он с радостью сообщает, что именно этот французский писатель стал автором предисловия к французскому переводу его романа «Хулио Хуренито» (1922)<sup>1</sup>. В этой книге, как известно, Эренбург осуждает, кроме антисемитизма, всяческий расизм и национализм, обличает войну и жестокость, жадность и лицемерие тех людей, которые начали войну и не хотят от нее отказаться, но одновременно он осуждает и пацифистов, ищущих «гуманные способы истребления человечества», и социалистов, оправдывающих любое кровопролитие.

В небольшом рассказе «Госпиталь святой Магдалины» (1924), где Мак Орлан гротескно изобразил убийцу, наказанного за своё злодеяние тем, что он истекает кровью. Люди часто прикрывают преступления против человечности своей невразумительной болтовней. По замыслу автора жизнь этого истекающего кровью убийцы продолжается, и он, в покаяние, организует акционерное общество по её использованию. В русском переводе это произведение стало называться «Фабрика крови». В предисловии к этому изданию П. Мак Орлан написал: «До войны 1914 года большинством людей кровь рассматривалась, как социальная ценность, еще более таинственная, нежели керосин. Где-нибудь на тротуаре человек, у которого носом шла кровь, собирал вокруг своей маленькой беды тысячную толпу симпатичных, услужливых зевак. В наши дни кровь оценивается по курсу человеческих ценностей. Проливая её безмерно во время последней войны они подорвали её кредит, и кровь испытала закон инфляции. Бумажные деньги, слишком обильные на рынке, теряют свою ценность. Также и кровь, слишком обильно пролитая на полях, ставших от неё бесплодными, теряет всё своё могущество над чувствами, которыми люди гордились как драгоценным украшением».<sup>2</sup> Герой произведения П. Мак Орлана «Фабрика крови» становится личностью, в которой, по мнению писателя, нет ничего человеческого, кроме некоторой «классической видимости». Но писателю очень хотелось бы увидеть её в новом измерении, в современном мире, именно поэтому он допускает, как он выражается, «социальную фантастику». «Прежние черти уж не находят в ней места»<sup>3</sup>. И, если со страданиями человечества, с «кровью» автору все понятно, то с новым великодушием, гуманизмом, человечностью ясно далеко не всё. Новую чувствительность еще долго придется создавать, если она вообще возникнет. «А, между тем, следовало бы знать точную цену литра человеческой крови в её отношении к фунту или доллару, хотя бы по курсу 1926 года».<sup>4</sup> И это справедливо, думает писатель, особенно

<sup>1</sup> Эренбург И. Собрание сочинений в 9-ти т. М., 1966. Т. 8. С. 396.

<sup>2</sup> Мак Орлан П. Фабрика крови. М., 1927. С. 7.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

если вспомнить, к примеру, «как пролил кровь своих современников Яков Юровский, расстрелявший царскую семью из нагана»<sup>1</sup>.

Мак Орлан никогда не рассуждал о сюрреализме, хотя среди его друзей-приятелей сюрреалисты были. Для него их манера исполнения картин или написания произведений была необычной, не традиционной, просто такой же, как и у него самого. Тот факт, что сам Мак Орлан воздействует на читателя фантастическим и абсурдным, ошеломляющими образами, необыкновенными метафорами, что он пишет где-то как Альфред Жарри, где-то как Аполлинер, а где-то как молодой Арагон или Андре Бретон, никогда не отмечался критиками, судившими его скорее по военным романам и приключенческим историям, где он был серьёзен или романтичен.

Мак Орлана привлекала пляс Пигаль, как обычного горожанина манит красочный цыганский табор. Он понимал, что проституция — это страшный порок, что она завлекает мужчин, как тех далёких от людей двадцатого века дикарей, рыскавших по лесу за мелькнувшей тенью женщины, блеснувшей на женском теле рыбьей чешуёй. В парке, среди деревьев повесили фонари — это очень красиво — человек бессознательно идет на свет. Так же и мужчина гонится за женщиной, как изголодавшийся язычник. Нищета очень живописна, достаточно прогуляться по тем улицам Парижа, где собираются проститутки, часто грамотные и образованные, среди них группками в послевоенный период стоят американские блондинки, не выучившие французский, но тоже голодные и несчастные, по разным причинам приехавшие на чужую землю. Тут есть женщины всех возрастов, некоторые с детьми, которые осваивают их ремесло. Это целый мир, в котором господствует конкуренция, и потому случаются драки и потасовки среди женщин, и жестокие сцены борьбы между мужчинами-сутенерами. Но это также мир, в котором есть взаимовыручка, человеческие отношения, а главное мечты и надежды, и как выражается Мак Орлан: «Здесь у каждого своя личная религия». Слово «смерть» здесь девальвировано, но сохраняются такие слова-понятия как «дождь», «солнце», а также «страх», «болезнь» и «скорость». У людей, полагает писатель, сегодня те же пороки, что двести-триста лет назад, но они значительно видоизменились. Они не соответствуют своему физиологическому возрасту: «люди плохо стареют». Они заявляют о своей вечной молодости и всячески затушевывают, буквально замалёвывают признаки многих лет. Именно для них, по мнению писателя, и создано было такое искусство как кинематограф, в котором за полтора часа можно прокрутить целую человеческую жизнь или перелистать страницы истории.

В немногочисленных критических изданиях, посвященных Мак Орлану эротические романы писателя обычно обходили стороной. Но

<sup>1</sup> Мак Орлан П. Фабрика крови. М., 1927. С. 8.

один из последних исследователей его творчества Жан-Клод Лами откровенно пишет о том, что между 1908 и 1914 гг. Пьер Мак Орлан опубликовал тринадцать порнографических и полупорнографических романов, а между 1919 и 1926 гг. еще три подобных произведения. Некоторые романы он подписывал своим собственным именем Пьер Дюмарше, другие же книги выходили под псевдонимами Сэди Блейкес, Пьер дю Бурдель. И все его экзерсисы подобного рода реально были написаны для того, чтобы в конце месяца не иметь проблем с теми, кому писатель вечно был должен — с хозяином дома, где снимал квартиру, с мясником и бакалейщиком, которые не хотели больше давать в долг, с псевдоучастливыми друзьями и снисходительными издателями. Сегодня, изучая все пласты творчества писателя, критики отмечают, что, Мак Орлан был превосходным имитатором редких авантюрно-эротических романов типа книг о Моль Флендерс и Фанни Хилл, а также маркиза де Сада, в которых он чаще как автор, выглядел просто добросовестным ремесленником: «Пупсик секретарша», «Бэйби, нежная девочка», «Тайна одной недели Венеры», «Женщины света и голубая кровь», «Мадмуазель де Сомранж или приключения либертинки в эпоху Террора», «Прекрасная и ужасная графиня с хлыстом». Но были у него и такие книги, в которых пробивалась его собственная чувственность и собственный опыт, например, «Мадмуазель де Мюстель» — история ложно целомудренной нимфетки, написанная задолго до «Лолиты» В. Набокова. Подобные искренние книги были и у других его современников, если угодно, у соседей по жизни на Монмартре, например, у Альфреда Жарри «Визит Любви», у Гийома Аполлинера «Одиннадцать тысяч», но также у Луи Арагона «Причинное место Ирены» или у Жоржа Батая «История Глаза». На какие только ухищрения ни шли совсем небедствующие издатели эротики, чтобы во времена цензуры и запретов публиковалась подобная литература. Издавая эти книги небольшим тиражом — сто пятьдесят экземпляров — они успевали получить свой куш, до тех пор, пока критики опомнятся и отметят, что в серии «Розовая библиотека» напечатана вовсе не история о примерной и прилежной ученице, а нечто иное, предназначенное совершенно другому читателю.

Поскольку книг эротического содержания у Мак Орлана было довольно много и написаны они были в тот период, когда подобная литература пользовалась спросом в определённых кругах, о его невидных творениях или молчали, или, создавая авторитет будущего академика, совсем сбрасывали со счетов. Дело в том, что уже в XIX веке, по словам идеолога эпохи фашизации Германии, нациста Розенберга, началось влияние той роковой силы, которую ныне принято называть «массовой культурой». Влияние «человека улицы», современной толпы, аморфность её духовной жизни, ничтожество человеческого стада Розенберг называл «формирующим субъективным началом Мирового города»,

то есть будущих мегаполисов. Ночные кафе для человека улицы стали его мастерскими, рассуждал он. Особым спросом у нацистов пользовалось и эротическое искусство. Розенберг, правда, чаще говорил о современной ему высокой, натуралистической и, с экспрессионистским оттенком, живописи и её великих немецких представителей (Макс Слевогт, Ловис Коринт и др.). Просто порнография пользовалась успехом у людей стоящих ступенью ниже крупного идеолога нацизма, но тоже отстаивающих чистоту расы, беспокоящихся о «нормальном выходе сексуальной энергии». В книгах Мак Орлана нет любезного фашистам нейтрального наблюдения над насильственным сексом, нет и глумления над личностью, нет выжигающих последний стыд эпизодов. Если он невозмутим, бесстрастен и натуралистичен, то ещё совершенно в ренессансном или даже романтическом духе.

Нищета — это толчок к преступлению, думал писатель: «Если я пишу, то только потому, что не хочу стать убийцей». Родной брат Мак Орлана Жан ушел воевать в Иностранный легион, а он, помимо щекочущих нервы книжек, разменивает себя на куплеты для бульварных пьес и стихи для песен начинающих певцов и певичек. Как художник, он очень внимателен к тем женщинам, которые делают сто шагов в квартале Пигаль взад и вперед, особенно к начинающим. Его интересуют и те, кого он называют «женщинами Монмартра». Гривуазные истории преследуют его всю жизнь, и потому некоторые считают «вульгарным автором».

В 1967 году за три года до смерти он получил орден Почётного легиона. Эта награда была вручена Мак Орлану Жоржем Помпиду по предложению министра культуры Андре Мальро. Последний сделал это, внимая своему приятелю литератору Нино Франку, который долго убеждал писателя и выдающегося деятеля культуры предпринять такой шаг. Андре Мальро как министру пришлось подавать доклад в полицию о личности представленного к награде Пьера Мак Орлана, где он отметил у него только четыре порнографических романа, поскольку только четыре романа были подписаны его собственным именем (например, книгу «Мемуары Фанни Хилл»). Награждение Мак Орлана разозлило некоторые правительственные чины, а также истаблишмент. Небольшую группу тех, кого традиционно обозначают как *harry few*, это наоборот весьма позабавило.

Вернемся теперь к тому моменту жизни Мак Орлана, когда после Руана, он, без гроша в кармане, перебиваясь случайной работой, путешествует, едет то в Палермо, то в Неаполь, Флоренцию, потом в Бельгию, где живет на берегу Северного моря, потом на некоторое время оказывается на Монмартре в Париже, где занимается живописью, рисует карикатуры, иллюстрирует, как художник, песни Аристида Брюана. По выходе книги последний довольно прохладно его напут-

ствует: «Ну давай, малыш, продолжай работать, там посмотрим». В 1904 году Мак Орлан отправляется в Лондон в поисках работы, и просто, чтобы увидеть этот город. Однажды на улице он слышит песню Редиарда Киплинга, первого англичанина, получившего вскоре Нобелевскую премию, 1907, и решает, что ему необходимо познакомиться со всеми книгами этого писателя, оказавшего затем на него, как на человека и художника, огромное влияние. Киплинг был резок, решителен, неподделен. Он повествовал о жизни необычайной, мало-знакомой. Он сумел выразительно рассказать о казарменном быте, не зная эстетской брезгливости и проявляя бесстрашие в обращении с обыденным материалом. И это всё вместе, не говоря уже о том, что он напомнил мужчинам, что они должны оставаться мужчинами, сильно подействовало на ищущего приключений в литературе и жизни молодого француза. В 1905 году Мак Орлан оказывается на военной службе в Мурмелоне: «Как только я переоделся солдатом, тотчас же ко мне пришло чувство свободы. Я был теперь такой же человек, как все. Я больше не был сирым и голодным. Все внешние последствия моей нищеты смыло с меня как по волшебству. У меня был костюм, чистое обмундирование. Я больше не стеснялся пытаться реализовать свои планы. Я даже мог теперь лгать и придумывать себе достойное прошлое».<sup>1</sup>

Только в 1910 году свободному художнику Пьеру Дюмарше (Мак Орлану) удалось приблизиться к литературе. Он начинает писать для еженедельников «Рир» (Смех) и «Сурир» (Улыбка), а с 1911 г. для ежедневника «Журналь», где публикуются его юмористические рассказы, которые он сам же и иллюстрирует. Произошло это так. Художник Гюс Бофа, отец которого был полковником от инфантерии, что для Мак Орлана было немаловажно, поскольку его собственный отец был только лейтенантом, предложил начинающему мазилке сделать подписи для его рисунков, и 16 июля 1910 года в еженедельнике «Рир» появляется серия рисунков Мак Орлана: «Неделя авиации в Джексон сити», где рядом с надписями под рисунками впервые напечатана его подпись — подпись человека, отвечающего за текст. Впоследствии об издательстве и художнике, который раскрыл его талант и стал его другом, он напишет две книги и дюжину статей. Война 1914–1918 гг. разлучила друзей. Вернувшись с войны, он увидел Бофа раненым в ногу, которую прорезала пулеметная очередь. Врачи все время предлагали ему её отрезать, но он в течение долгих лет умудрялся её сохранять, соблюдая строжайшую диету и строгий распорядок дня. Для Мак Орлана особенно памятной оказалась работа Гюса Бофа над иллюстрациями к «Дон Кихоту». Художник легко одолел четыре

<sup>1</sup> Цит. по: P. Mac Orlan. Quais de tous les departs. P., 1999. P. 19.

тома Сервантеса, сделав многочисленные иллюстрации, и закончил последний том остроумной виньеткой, изображавшей идадьго Ламанчского на смертном одре. МАК Орлан и Гюс Бофа часто рисовали друг друга и писали друг о друге.<sup>1</sup>

Мак Орлан во конце концов тоже попал на эту жестокую Первую мировую войну, которую французы тогда часто называли «ля дер дес дер» (популярное во Франции сокращение слов на французском языке, означающее: «последняя из последних — пос из пос»). В самый канун войны, в 1913 году он напишет книгу со странным названием «Желтый смех». По-французски *rire jaune* (желтый смех) — это смех натужный, вынужденный. Игра слов отсылает нас также и к идее смеха, который может вызвать желтая пресса. Однако в романе речь идет о болезни с названием «желтый смех». В Марсель из Китая в ящиках с чаем завезли ужасную болезнь — «желтый смех», что-то похожее на веселящий газ. Чтобы не заболеть, людям советовали избегать причин для смеха, а потом еще и сделать прививку уже найденной против желтого смеха сыворотки — меланколиаза. Этой болезни — как тотчас установили — не могут быть подвержены слепые и глухие, зато нормальные люди, болеют всюю проходя три стадии: нервная смешливость, связанная с покусыванием губ; сдержанность, не имеющая отличительных признаков, и заключительный период — постоянные взрывы смеха, когда больной просто надрывается в конвульсиях и умирает. Узнав о грозящей им опасности горожане бросались на клоунов, комиков, юмористов, гонялись за самыми знаменитыми и, не щадя, убивали тех, кто пытался их защитить. Число защитников комиков, однако, тоже росло, и они также осуществляли свои «акции». Например, повесили за ноги под Триумфальной аркой доктора Вомистика, создателя прививки против желтого смеха — меланколиаза, поскольку тот имел свою тайную лабораторию, где экспериментировал над людьми, например, испытывал действие меланколиаза на обманутых ревнивцах-мужьях. «Кажется, Достоевский сказал, что особенность человека — привыкать ко всему, — пишет Мак Орлан. — Клянусь честью, это так. Что касается меня, то я убежден, что я всегда жил охотой, с револьвером или высеченным из камня топором в руке, хотя я все-таки предпочел бы возвращаться в прошлые времена с хорошим шестизарядным «смитом» в кармане».<sup>2</sup> Делом настоящих мужчин становится избавление от последствий эпидемии желтого смеха. Это очень трудное дело, так как профессиональных спасателей преследует давящее молчание и приторный запах гниющих над свалкой множества трупов цветов. Мак-Орлан не знал еще

<sup>1</sup> Les Cahiers Pierre Orlan. Mac Orlan vu par Gus Bofa, Gus Bofa vu par Mac Orlan. P., 1994.

<sup>2</sup> Мак Орлан П. Желтый смех. М., 1927. С. 105.

исхода Первой мировой войны, но уже рисовал апокалиптические картины, конечные катаклизмы. В зависимости от воображения по-разному их рисовали и современники: потоп, пожар, холод, столкновение с кометой. Мак-Орлан — внимательный читатель писателей конца XIX — начала XX века — Герберта Уэллса, Жюль Верна. Одна из глав «Желтого смеха» называется «От Ж. Мюрже к Р. Киплингу». Таким образом, писатель сам обозначает переход от мирной жизни, говоря условно, «парижской богемы» к военному периоду карантина, вызванного эпидемией желтого смеха.

Период его собственной жизни, который предшествовал войне 1914 года, был, по признанию П. Мак Орлана, «весьма тусклым». Многие тогда ждали какого-то взрыва, катаклизма. Как пишет писатель: «Я не храню об этом времени воспоминаний более красочных, чем черно-белые графические работы Пикассо или Стейнлена». Это было существование унылое и опасное, близившееся к агонии. С 1900 по 1910 гг. П. Мак Орлан жил в полной нищете, и только где-то между 1910 и 1914 гг. для него забрезжила дающая удовлетворение и заработок любимая работа: «Я вспоминаю об этом времени и о себе как о человеке, который иногда что-то ест, но, в основном, методически работает, стараясь ухватить за хвост «утраченное время», и, в первую очередь, в тех моих занятиях, которым я себя посвятил. Конечно, это ощущение было очень личным, не знаю, было ли оно свойственно моим товарищам, жившим в те же дни и отдававшим себе отчет об этом времени».<sup>1</sup> (Перевод. — О. Т.) Новость о мобилизации в армию всех захватила врасплох. На фронт друзья уходили, даже не попрощавшись, не пожав друг другу руки. Некоторые авторы в этот момент неожиданно быстро выросли и созрели, другие растерялись, третьи испытывали страх перед грядущим, как перед концом света. Многим предстояло встретиться с адом на земле, кому-то выжить, кому-то там остаться. В августе 1914 года и сам писатель-юморист оказывается в городе Туль в качестве солдата 20 пехотного полка. Многие из того, что он там увидел, Мак Орлан расскажет в своих романах. Военные годы совершенно изменили его нрав и характер: он возмужал. О войне как таковой сразу после войны ему думать не хотелось.

В 1922 году он напишет весьма примечательную книгу «Всадница Эльза», которую сначала не заметили, пропустили мимо, а потом неоднократно к ней возвращались, как к яркой «социальной фантазии». Герой книги Жан Богаэр — художник с Монмартра, ставший военным корреспондентом, наблюдает завоевание Европы Красной Армией и, в частности, присутствует при входе в Париж красноармейцев, возглавляемых всадницей Эльзой.

<sup>1</sup> Les cahiers Pierre Mac Orlan, P., (год?). P. 88.

Эльза Грюнберг, прозванная Всадницей — дочь немецкого еврея и коренной украинки однажды услышала Голос: голос нищеты еврейских гетто на Украине, который заставил её сняться с этой земли. Она стала неплохим литератором. У неё есть в Париже друзья — Поль Пуаре и Мадлен Вионель, которые зовут её во Францию, чтобы «прилично одеться». Некто Дородежин, возглавивший команду восставших матросов Северного флота представляет ее солдатам страны Советов: «Думайте о ней, что хотите. Дворяночка, шлюха, сестра милосердия, сестра каждого из нас, мать наша, наша кухня. Быть может, сирота, невеста или супруга. Выбирайте...» Воительница Эльза завоёвывает Париж без единого выстрела. Город у её ног. Солдаты влезли на деревья. «Деревья сгибались под их весом, они цеплялись за стволы руками и ногами, вооруженные люди Дородежина, по прозвищу Клоун, смотрели на Париж круглыми, полными вожделения глазами... Все деревья отяжелели от этих иностранных фруктов, но здесь не было ни одного француза, чтобы содрогнуться от подобного зрелища».<sup>1</sup>

Франция была в глубоком испуге перед Красной Армией и, как выражались журналисты, перед «революционными ордами» вообще. Всадницу из романа Мак Орлана прозорливые читатели видели как призрак их недалёкого будущего, не зная, откуда оно выплывет. То ли оно явится с вооруженными штыками солдатами в будёновках, то ли с одетыми в противогазы солдатами Вермахта.

Двадцать лет спустя именно солдаты Вермахта заняли Париж. И в то утро, когда Гитлер осматривал французскую столицу в сопровождении скульптора Арно Брекера и архитектора-урбаниста Альбера Спира, картина была похожей: ни один француз не вышел полюбоваться неожиданным визитом немецкого фюрера. И на Монмартре, и на террасе перед Сакре-Кёр никого не было. Отношения Франции и Германии ещё со времён франко-прусской войны были непростыми. В 1932 году Робер Турли и Зино Львовски опубликовали биографию Гитлера. Пьер Мак Орлан, часто писавший предисловия, согласился написать его и к данной книге. Незадолго до этого он напечатал серию репортажей из Германии для «Пари-Суар», газеты Жана Пруво, занимавшей в этот период главное место среди ежедневных изданий. Роман «Всадница Эльза», откомментированный в этой газете, рассматривался многими как символ Революции, и Всадница некоторыми профессиональными, а затем непрофессиональными читателями сравнивалась с фюрером как с мессией. Книга Турли и Львовски заканчивалась следующими важными выводами, которые поддержал и Мак Орлан: «Гитлера не устранить как не отодвинуть ни гражданскую войну, ни *внешнюю* войну, если только не помочь Германии вылечиться от бедности,

<sup>1</sup> Цит. по: J.-C. Lamy. Mac Orlan l'aventurier immobile. P., (год?). P. 155.



безработицы, отчаянья, неуравновешенности, от всего набора того социального зла, которое стало следствием последней войны и заключенных после неё договоров.

Сегодня существуют только два лекарства, которые следует употребить незамедлительно: реализация франко-немецкого сближения с заключением мирного договора в наиболее справедливом и мудром смысле этих слов, соответствующем требованиям жизни. А также экономическая организация и разоружение Европы, без чего невозможно её дельнейшее процветание, ни длительный мир. Без этого не будет спасения. Только в этих двух лекарствах залог выздоровления.

Пусть поскорее вмешаются врачи. Время пришло! Если же этого не случится, то пробьет час Гитлера... И орды Аттилы выйдут на марш...»<sup>1</sup> (Перевод. — О. Т.)

Мак Орлан написал своё предисловие к этой дальновидной и политически весьма значимой книге сразу после возвращения из Германии, где он долго бродил по улицам Берлина и других городов (Висбаден, Майнц, Гамбург), встречался с политическими деятелями, знакомился с разными людьми, постоянно отмечая полицию у себя на хвосте. Его принимал в Берлине даже французский посол в Германии Андре Франсуа-Понсе, из чего можно заключить, что статьи французского писателя в «Пари Суар» имели серьёзный резонанс. Основная идея всех репортажей Мак Орлана: бедность и нищета многих немцев, контрастирующая с роскошью и богатством отдельных толстосумов. Он много писал о голоде, делая именно эту идею наиболее острой. Голодный человек способен на всё, его не обуздать и не одернуть. Политики, делающие ставку на голод — настоящие преступники.

Однако не голод вдохновил Мак Орлана на создание образа Всадницы Эльзы. Её прообразом, как он объяснял потом, была Жанна д'Арк. Дневники и переписка писателя очень интересно это объясняют. Среди молодых его друзей был Жозеф Дельтей (р. 1895), которого многие в России знают по его романам «На реке Амур» и «Жанна Д'Арк» (переведены на русский Е. В. Александровой в 1926 и 1928 гг.), а в мире он известен как один из авторов немого фильма «Страсти Жанны д'Арк», поставленного датским кинорежиссером Карлом Дрейером. Мак Орлан говорил, что Жанну Д'Арк можно видеть по-разному. Так Жозеф Дельтей в своем воображении увидел её как девушку среди солдат и бродяг, а он лично представляет её как Всадницу, несущуюся на коне рядом с тамбурмажором.

Однако первой успешной книгой по возвращении Мак Орлана с фронта стала «Песня экипажа», 1924 с иллюстрациями Гюса Бофа. Она еще не была ни достоверным, ни абсолютно самостоятельным

<sup>1</sup> J.-C. Lamy. Mac Orlan l'aventurier immobile. P., (год?). P. 158–159.

его сочинением. В ней писатель ловко подражал «Острову Сокровищ» Стивенсона и другим безобидным аполитичным авантурным романам. Автор соблюдал лишь только то, что называют правдой характеров: он рисовал сильных, уверенных в себе героев, чьи черты, возможно, отмечал и у каких-то моряков, случайно встреченных им в качестве ночных собеседников в портовом ресторане. Публика, казалось, тогда не хотела еще правды о войне, да и мало кто её по-настоящему знал. Хитросплетения мировой политики были очень далеки и от Мак Орлана, и от его друзей.

В том же 1924 г вышел и совершенно другой по тональности роман П. Мак Орлана «Ночная Маргарита». Писателю, как он признавался, было очень дорого «социальное фантастическое», о котором он в эссе «Искусство кинематографа», 1926 написал, что «его нельзя открыть и трудно передать другим, но оно всегда существует в душе мечтателя». Если человек любит, то он непременно фантазирует. Эпоха романтизма в определенной мере культивировала страх, испуг, боязнь, что-то болезненное, но в те далекие времена люди жили тихо, размеренно, и потому читателя надо было чем-то потрясти. Иоахим фон Арним даже выдумал Голема, Жерар де Нерваль писал о безумии. Современная дьяволиада, с точки зрения П. Мак Орлана, другая, ей не нужно ничего гротескного, безумно фантастического. Мефистофель в его современном обличье может выглядеть полным дураком или быть совершенно незаметным человеком, у которого есть двойник. Лучший пример, с точки зрения Мак Орлана, такого дьявола — доктор Джекиль из знаменитого рассказа Стивенсона «История доктора Джекиля и мистера Хайда».

Чтобы понять, что такое «социальная фантастика», стоит побродить ночью по улицам и понять, что новые фонари породили новые тени. Как только сгущаются сумерки и зажигаются огни, в облике города появляется что-то праздничное. Хочется бесконечно вглядываться в вечернее небо Парижа и в эти сверкающие электрические созвездия. С точки зрения П. Мак Орлана, кинематограф — это единственное искусство, способное передать новое «социальное фантастическое», изобразить «переходную эпоху», в которой, если кинохудожник настоящий, реальное постоянно смешивается с ирреальным. Только кино способно внушить людям ту мысль, что они не должны быть строги к тем, кто был молод вчера и ушел на войну, не долюбив, не домечтав и даже не открыв себя. Любой человек может, глядя на мелькающие картинки, сжимать веки, закрывать глаза и видеть то ли во сне, то ли наяву, как идет снег или порхают ангелы.

«Всякий европейский человек, — писал О. Шпенглер, без исключения, находится под влиянием оптического обмана»<sup>1</sup>. Конечно, не-

<sup>1</sup> Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 441.

мецкий философ, говорил не о кино, а о феномене морали. Каждый требует чего-то от другого и говорит: «Ты должен» и ему отвечают: «И ты должен». Слова произносятся с полным убеждением, что от человека действительно возможно что-то потребовать и заставить его что-то изменить и упорядочить. Вера в такое положение вещей, по Шпенглеру, и называется моралью. Однако вот тут-то и появляется Мефистофель. Германия и её мифология, культура в период между двумя войнами была у многих на устах, и в связи с мыслями о кровопролитии, и в связи с тем, что немецкое начало не увядает. В немецком романтизме, например, по-прежнему заключен высокий потенциал глубоких идей. Неоднократны в те времена были обращения к теме Фауста, как в самой Германии, так и во Франции (Поль Валери, Мак Орлан) и в России (А. Луначарский, М. Булгаков).

Как и А. В. Луначарский в России, Мак Орлан рисует Фауста и большой город. Если русский автор драмы «Фауст и город» в 1916 году обозначил в своей пьесе трагедию гения и толпы, а также тему Европы, ищущей масштабных социальных реформ, и потому ощущающей необходимость отказа гения от своей исключительности и растворения его в массе, коллективе, то французский писатель в «Ночной Маргарите» нарисовал образ одинокого мудрого и нечестолюбивого старика, ищущего если не молодильные яблоки, то нечто подобное, позволяющее ему хотя бы ненадолго вернуть свои лучшие годы.

Словно соглашаясь с выраженной Освальдом Шпенглером в «Закате Европы» (1918–1922) мыслью о том, что «фаустовский человек» есть модель не только немца, но и всех современных людей вообще, Мак Орлан пишет своего Фауста дегероизированным и усталым. К человеку пришла старость, а им ничего не сделано ни для себя, ни для других (!) Впереди очень близкая смерть. Согласно Шпенглеру в начале XX столетия начинается период угасания самобытной европейской творческой энергии («энтелехии») и всей фаустовской культуры, переходящей в фазу повторяемости, «омассовления», потери импульса к движению, в сферу обездушенной технологии, противостоящей настоящей культуре. В 1920–30 гг. Европа стала громко хоронить своё прошлое. Бельгийский драматург Мишель де Гельдерод напишет в 1926 году трагедию для мюзик-холла «Смерть доктора Фауста». В органичном сплетении, и, соответственно, в своей художественной манере, сочетающей элементы модернистской эстетики и традиционного ярмарочного театра, де Гельдерод разворачивает фарс о бестолковых исканиях ученого доктора. Пьер Мак Орлан тоже донельзя снижает фаустовскую тему, перенося знакомую историю из замкнутого и тихого мира кабинетного ученого в мир парижских ночных кафе, наркотиков и «девочек». Подписанный Фаустом кровью «пакт с дьяволом» к концу романа переписывает, то есть ставит свою подпись под тем же текстом

другая, несомненно, более достойная лучшей жизни, чем одинокий старик, духовно высоко стоящая, великодушная, но очень больная женщина Маргарита. Ей так хотелось выбраться из мира апашей и сутенеров. Кто знает, что с ней случится дальше? Автор совсем не намекает на то, что, в конце концов «на небе разберутся», и героиня попадёт в рай. Однако именно это ощущение возникает по прочтении небольшого романа французского писателя.

Приблизительно в тот же период, что и Мак Орлан, правда, еще десятилетие спустя, Фауста активно вспоминает и Поль Валери, создавший на эту, популярную в Европе, тему поэму «Мой Фауст», 1938. Валери её не закончил, написав лишь две части «Люста или кристальная девица» и «Пустынник, или проклятие Вселенной». Доказывая, что крайности иррационально-чувственного и умозрительно-абстрактного миров сходятся, Поль Валери нарисовал высоко интеллектуальных персонажей. Если человечество разочаровалось в разуме Просветителей, то пора вновь обратиться к разуму классицистов — к геометру Декарту с его идеей сознания как единственной достоверности («Я мыслю, значит, я существую»). Эта идея в соединении с другой, более точной, мыслью о несовпадении объективной и субъективной истин и легла в основу его произведения «Мой Фауст». В поэме П. Валери Пустынник, как святой Антоний — символ доведенной до абсолюта чистоты, остаётся вне быта, как освобожденный от чувств разум, то есть он онтологически неразрешим. В процессе последовательного отрицания чувственного бытия П. Валери приходит к полному отрицанию возможности и даже необходимости познания внешнего мира. Созданная им Люста (по сюжету ученица Фауста, тайно влюбленная в него) — «кристальная» девица, ничем не напоминает наивную гётевскую Гретхен. П. Валери не дописал свой триптих. Поклонник всего рационального, неоклассицист и физик, он видел трагическое в классике. И здесь отчетливо, вслед за О. Шпенглером, можно сказать: «Фаустовская трагика была порывом души, страдавшей от избытка неутолимой и неукротимой воли, бегством её в прибежище поэзии, которое для греков, страдавших другими страданиями, отнюдь не было нужным и осталось бы непонятым. Их повергала в отчаянье «зависть богов», угрожавшая покою вегетативно-эвклидоваго бытия».<sup>1</sup>

По роману «Ночная Маргарита» так же, как по книге «Набережная туманов» тоже был снят фильм. На этот раз его автор кинорежиссер Клод Отан-Лара. Только произошло это значительно позднее в 1955 году. Клод Отан-Лара — поэт и бунтарь, полагал, что главная тема этой книги — христианская (!?). Перенос на экран этой вовсе не для каждого понятной, совсем неявной темы «Ночной Маргариты» осуществлен кинорежиссером искусно, с известным изяществом. Любовь

<sup>1</sup> Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 420.

Маргариты к недостойному Фаусту (Ив Монтан) освобождает женщину от недостойного серого существования и от проклятия блудницы. В романе Мак Орлана есть достаточно неожиданный для фаустианы ход: Мефистофель или Архангел Света сам влюбляется в Маргариту, а она настолько верна своей любви к Фаусту, что принимает на себя висящее над ним проклятье. Любовь Маргариты искупает грех Фауста, но он, избежав ада, должен погрязнуть в аду собственного ничтожества, трусости и неспособности любить. Фактически он всё равно остаётся проклятым, подобно персонажам «Орфея» Жана Кокто.

В фильме мы видим кабачок «Пигаль» (преддверие в преисподнюю), к входу в который спускается вниз кроваво-красная лестница. В этом кабачке за ресторанным столиком кровью подписывается пакт с торговцами наркотиками. А вокруг стола скользят обреченные на смерть танцующие пары. Эстетизм здесь — необходимое противоядие натурализму. Декорации, свет и даже облик действующих лиц имеют свою, как говорят в театре, «пластическую» ценность: они служат символическим фоном. Это заметно и в сценах на кладбище, и на вокзале. Так, например, за вымершим вокзалом перед героями открывается светлый и нежный пейзаж. К нему, как к счастливой дали, поезд уносит Маргариту, медленно погружающуюся в небытие.

Мак Орлан взял в жены женщину по имени Маргарита, которую встретил на Монмартре. С годами эта женщина, необычайно верная и преданная, превратилась из весёлой подруги в скаредную буржуазку, которой было жалко лишней бутылки вина для друзей, но это не ослабило чувств Мак Орлана. О её смерти он рассказывал всем почти мистическую историю. Маргарита часто стала говорить, что скоро умрёт. И вот однажды, когда она после стирки меняла шторы, для чего встала на табурет, ей показалось, что кто-то позвонил у калитки их дома в Сен-Сир-сюр-Морене. Мак Орлан выглянул на улицу, там никого не было. Она вновь сказала: «Опять звонят, пойдй, посмотри». Он вышел, и в этот момент она упала с табурета, лишившись чувств, и мгновенно умерла. Было ли так на самом деле или писатель Мак Орлан оставался художником собственной жизни? Многие из друзей писателя полагали, что это было именно так: он был художником собственной жизни. После смерти жены в 1963 году Мак Орлан прожил ещё семь лет.

Только сегодня, оглядываясь далеко назад, можно сказать, что Первая мировая война положила конец спокойствию девятнадцатого столетия в Европе. Если оставить в стороне её логичный для событий в Европе, для отношений Антанты с Россией, политический смысл и мировое значение, то можно сказать и так: она открыла границы людям доселе даже не мечтавшим о том, чтобы выехать за пределы своего города. А в качестве солдат им приходилось проделывать «длинные путешествия», пересекать много границ.

Лучшие книги на военную тему Мак Орлан напишет в тридцатые годы, хотя это и не будут книги непосредственно о Первой мировой войне. Речь идет о романах «Легионеры», 1930; «Бандера» (Знамя), 1931; «Пехотинец», 1932; «Батальон солдат неудачи», 1933. Не имея опыта «ля дер дес дер», «последней из последних», Мак Орлан боялся приступить к созданию книг о солдатской жизни. Из биографии и его сочинений известно, что он еще с пятнадцати лет мечтал написать приключенческий роман, в котором на фоне экзотических декораций (их предстояло выдумать) будут настоящие герои какого-то, совершенно неопределенного, времени. Быть может, это будут пираты, быть может, матросы между двумя плаваниями, быть может, контрабандисты или портовые девушки. Приходили к нему в голову и солдаты колониальных войск, и «близорукий персонал» портовых баров. Как газетный репортер Мак Орлан побывал в Марокко и в тех его городах, которые еще в ранней юности рисовались ему в воображении. Он убедился в том, что он правильно угадывал декорации для своих произведений. Ему, наверное, даже и не надо было ехать далеко от дома: он увидел своего героя в образе солдата-профессионала, совестливого, исполнительного, дисциплинированного. Но так же, как его учитель Редиард Киплинг, он хотел опираться на факты и на то, что реально было им увидено, поэтому он поехал посмотреть и почувствовать те места, где разворачивается действие его книги.

Герой «Бандеры» Пьер Жильет, после очередного убийства на Монмартре, желая избавиться от своего греха, вербует в испанский Иностраннный легион, где находит верных друзей, в частности Фернандо Лукаса. В Марокко он воюет, но успевает «жениться», сделать своей женщиной, красавицу мусульманку Айшу. После смерти Жильета Лукас передает Айше оставленную для нее Пьером золотую монету, которую он вручил другу «на всякий случай» перед тем, как ему пришлось умереть.

П. Мак Орлан хотел написать книгу о Французском легионе, ему казалось, что он хорошо знал его и понимал, вероятно, лучше многих. Но он написал книгу об Иностранном испанском легионе, где были также французы (в частности, его брат Жан), но, кроме них, еще испанцы и безработные европейцы всех национальностей: чехи, немцы, итальянцы, поляки, швейцарцы, русские. Их набирали в Барселоне своего рода «лошадиные барышники», которые заглядывали новобранцам в зубы, лишь бы они были годны к строевой, а затем отправляли в Марокко или Тунис. Прошлое легионеров их не интересовало, им необходимо было набрать определенное количество лиц, способных убивать, и это всё.

Иностраннный легион, по сути, колониальная армия, включал в себя восемь батальонов, из которых каждый имел свое название в соответствии с эмблемой на его знамени (бандере). Первые три батальона на-

зывались Кабаны, Орлы и Тигры. Четвертый батальон имел на знамени изображение Христа и Девы Марии, пятый батальон назывался в честь знаменитого капитана из Кордовы — Гонсальво, шестой в честь герцога Альбы, седьмой имел название Валенсуэло, восьмой носил имя Христофора Колумба. К ним примыкали специальный эскадрон стрелков и подразделение, в котором обучали новичков. Все герои этой книги проделали путь из новичков в батальон Христа и девы Марии. Пьер Жильет, «красавчик», которому очень шла форма легионера, душа кампании приехал из Парижа, где он жил на Монмартре. Как пишет Мак Орлан: «Он никогда не убил бы кролика, но мог убить человека, так же легко, как кухарка убивает кролика для жаркого».<sup>1</sup> Тем глубже кажется сатира на бандеру Христа и девы Марии, принимавшей отщепенцев и головорезов под своё знамя. Впрочем, думается, Мак Орлан вовсе не грешит против истины: жизнь многих его европейских современников была настолько тяжела и политически непонятна, что среди деклассированных оказывались и испанские крестьяне, и русские казаки, и французские сутенёры. К концу двадцатых годов правое антикоминтерновское движение (консерваторы-монархисты, клерикалы, радикальные националисты, авторитарные революционеры, синдикалисты со склонностью к диктатуре) считали своими противниками и личными врагами атеистов, всех предателей-эмигрантов, правонарушителей и разрушителей семей. Формировавшееся в Испании контрреволюционное движение, хотя и было неоднородным, но очень мощным. Что касается Иностранного легиона, о котором идет речь в романе, то он-то как раз и создавался в годы, о которых рассказывает писатель, для подавления антииспанских и антифранцузских выступлений первоначально в странах Магриба, а потом и в самой Европе. Франция, пытавшаяся обеспечить свои интересы на границах Испании, материально очень помогала созданию Иностранного легиона. Влияние коммунистов в Европе быстро росло. Левые, не понимая, что их провоцируют, агитировали за республиканцев. Однако легионеров это не интересовало. Им ставили другие задачи, а главное, как наемникам, им платили деньги — пять песет, а это уже было целое состояние. На эти деньги можно было вести личную жизнь, во всяком случае, выпивать и встречаться с девушками.

Приблизительно в те же годы, о которых пишет Мак Орлан, или чуть раньше, в Иностранном легионе воевал будущий каудильо Франсиско Франко (1892–1975). Воспитывавшийся в строгой католической атмосфере Академии пехоты в Кастилии в окружении средневековых замков и монастырей, этот человек стал незаурядным воином, которому доверяли солдаты. О боевом духе в своей армии Франко написал «Дневник одной бандеры» в 1922 году. Мак Орлан написал свою «Бандеру»

<sup>1</sup> *Mac Orlan P. La Bandera. P., 1931. P. 89.*

в 1932, посвятив её армейским будням хороших парней, достаточно редко выполняемым ими заданиям, в одном из которых погибнет его красивый герой Жильет (его прототипом был брат Мак Орлана — Жан Дюмарше). Для сравнения книг о военных буднях до Второй мировой войны стоит также напомнить, что наиболее известный в России роман о первой мировой войне «Огонь» (1916), Анри Барбюса имел похожий подзаголовок «Дневник одного взвода». Авторы, видимо, полагали, что в жанре дневника каждый может сказать только правду, ничего не выдумывая, они тщательно документировали ежедневные записи, ожидая наиболее сильной реакции читателя.

«Бандера» по-настоящему реалистичная, живая, написанная с опорой на знание исторического момента, книга, где изображены судьбы отдельных легионеров. Писатель избегает всякого рода условностей, беллетристической избыточности. Более чем когда-либо он пишет эту книгу для себя, забыв о том, что ему надо «подкупить» досужую аудиторию. Тем не менее, именно это произведение своей режущей глаза правдивостью поражает читателей.

За «Бандерой» последовали другие романы о легионерах Боб-пехотинец», 1931 года, изданный заново, почти без правки, под названием «Пехотинец» (1970), «Батальон солдат Неудачи» (1933). В этих романах писатель как говорили его друзья, «раздваивается». Он пишет и ту правду, что знает о войне (правду активного авантюриста), но также выступает и как пассивный авантюрист-мечтатель. И в том, и в другом романах действие происходит в Африке, сюжетная линия связана с гарнизонной и казарменной жизнью, и в том, и в другом романе герои ссорятся между собой, но не забывают о том, зачем они призваны. Неоднократно Мак Орлан пишет о внешнем виде и форме своих персонажей. «Мужчин, рождённых мистикой приключения от «стариков» можно было отличить только по самым незаметным деталям. В униформе по-прежнему господствует традиция: красное, зелёное и цвет граната. Между легионерами Луи-Филиппа и легионерами Ролле нет больших цветовых различий»<sup>1</sup>. Все тяготы того, что с ними происходит, воспринимаются без надрыва и протестов, с ощущением того, что «на войне как на войне», «там и вправду стреляют». Автор испытывает неподдельное чувство нежности к воюющему солдату, попавшему случайно туда, где не всегда понятно, «что происходит», но они, мужчины, и это их долг. Тут важно подчеркнуть, что Мак Орлану чужда высокопарность, но дорог истинно мужской инстинкт.

В первую мировую войну Мак Орлан воевал рядом с так называемыми африканскими стрелками, то есть с теми, кто служил в Иностранном легионе. И хотя все они были у самого высокого начальства под подозрением, поскольку они отменные головорезы, но с обычными

<sup>1</sup> *Mac Orlan P. Vive la publicite. P., 1995. P. 66.*



солдатами в окопах на европейской территории у них был альянс, они воевали дружно. Именно стрелок из «афрбата» спас Мак Орлана, предложив ему бинт и йод, во время сражения на горе Сен-Кантэн в сентябре 1916 года. Кое-как перевязав себе ногу с осколком снаряда, Мак Орлан прополз по простреливаемому полю сражения к медсанбату, где ему сказали: «Добрая рана!» и — да здравствует Господь! — отправили в госпиталь. Больше он на фронт не вернулся, но именно этот эпизод изложил, по-разному интонируя, во всех своих романах об африканских сражениях и сражениях Первой мировой.

Французская критика считает, что из всех книг о Первой мировой войне, «наименее конформистское» произведение — это роман Мак Орлана «Пехотинец». Речь в нём ведется о событиях на войне и эпизодах мирной жизни от имени Жоржа Люгра, парижского сутенера с Пляс Пигаль, волей судьбы оказавшегося сначала африканским легионером, а потом горнистом в музкоманде на Первой мировой. Жорж Люгр, которому немногим за двадцать, совсем не знал людей, и мужчины для него в довоенное время были все на одно лицо — клиенты его курочек, рассупонившиеся простаки, всегда платящие за услуги. Однако на войне он понял, что это значит «мужской пол», что значит «мужское братство». Здесь не бросаются такими словами, как «герой и героизм», «справедливость и честь». В военном строю каждый подтягивается, оставляя расхлябанность, и позитивное отмечается большинством, пусть даже в полном молчании.

Вернувшись с легким ранением в Париж, Люгр инстинктивно отталкивается от прошлой своей жизни, хотя та манит его обратно. Мак Орлан сравнивает своего Жоржа с Моль Флендерс, которая, оказавшись на дне, не бросает своих благородных привычек. Дни, проведенные лицом к лицу со смертью, у многих на войне зачеркнули их прежние пороки и изъяны, оставив то врожденное настоящее, что было заложено в каждом из парней. И пусть военное мужское братство совсем хрупкое и недолговечное, все же оно незабываемо для тех, кого коснулись события Первой мировой. В Париже любое столкновение со штатскими повергает Жоржа Люгра в гнев, особенно когда ему начинают сочувствовать по поводу его раны. Он по-новому видит людей, поневоле сравнивая крестьян на линии огня, заставлявших чуть ли не насильно брать у них еду с парижскими «читателями газет», замечающими только внешнее, поверхностное, например, новенькую форму и невыдающиеся знаки отличия пехотинца из музкоманды. Они никак не обозначают благодарность тем, кто воюет.

«Пехотинец» состоит из коротких главок, перелистывающих одна за другой дни войны, отпуска по ранению, перемирия и, наконец, полного затишья. В самой последней главе автор сообщает, что один из главных героев романа, пулеметчик и друг Жоржа Люгра, Буридан поселился в доме у дороги, ведущей в Верден. На высоких

точках Верденского поля гигантские буквы, из которых складывается слово — ТИШИНА. Сюда приезжают туристы на автобусах. Они смеются и фотографируются, потом тоже затихают. Как замечает автор, элегантная женщина не понимает, как её вид неуместен на краю траншею. В то же время Буридан, потягивающий зажженный табачок из пустой гильзы, сидящий рядом с заржавевшей каской и растущим сквозь нее одуванчиком — необходимая часть пейзажа. Страницы Первой мировой не уходят из памяти Мак Орлана.

Любопытно, как в романе «Пехотинец» автору удалось рассказать о любви через письма, которые Жорж Люгр получает на фронте от своей женщины и на которые он исправно отвечает. Написанные часто на арго, по-своему деловитые послания женщины Люгра по имени Марсель рассказывают о ее преданности, несмотря ни на что, ведь её занятия не лучшая в мире профессия. Марсель шлет «своему солдату» немалые для того времени деньги, которые она зарабатывает, живя с «тыловой крысой». Потом она увлекается американским отставником офицером, который ее поколачивает, но обещает жениться и увезти в Штаты. Этого не происходит, но Марсель все равно оставляет Люгра, уехав в провинцию с одним монмартрским художником. Она обвиняет Жоржа в том, что хотя у него есть голова, он вряд ли изменится, а ей опостылела та жизнь, которую она вела, ей хочется стабильности и существенных перемен. Жорж обижен, он сам думал о переменах, но первая свои соображения высказала Марсель, женщина, чья материальная поддержка на войне была ему очень нужна. Письма Марсель и Жоржа — своеобразная и колоритная переписка сутенера и проститутки, людей, как начинаешь понимать из романа интересных и одаренных. Их опыт в конце концов, должен вывести их в люди. Без рассуждений о морали и излишнего романтизма Мак Орлану удалось рассказать об искренних чувствах и поворотах судьбы реально знакомых ему персонажей.

Когда для Франции началась Вторая мировая война (1939) и состоялись первые бомбёжки, Пьер Мак Орлан, живший в Сен-Сир-сюр-Морене, вместе со своей супругой покинул дом и присоединился к толпам людей на дороге Исхода. Затем, как известно, после так называемого «перемирия», заключенного с немцами правительством III Республики на севере страны возникла так называемая «северная зона», где немцы были полными хозяевами. На юге же, в так называемой «свободной зоне» главенствовал маршал Петэн и его правительство, обосновавшееся в Виши. Париж был объявлен «открытым городом», его никто не защищал, и немцы вошли туда 15 июня 1940... года через пять дней после отъезда оттуда французского правительства. На всех официальных зданиях Парижа и на Триумфальной арке были вывешены огромные немецкие знамена со свастикой, по размерам напоминающие двуспальные простыни. Для писателей,

не имевших своего состояния, ситуация в практически полностью оккупированной стране стала трагической. Бумаги не хватало, издатели не хотели публиковать ничего нового. Читательская публика сократилась до того меньшинства, «кто читает» в оккупированной зоне, то есть там, где обосновалось французское правительство.

Некоторые парижские издатели вообще закрыли свои дома, другие же попытались перебраться в «свободную зону», где им приходилось «начинать всё сначала». Единственным местом работы для пишущего человека могла стать регулярно выходящая пресса. Или точнее то, что от неё осталось.

П. Мак Орлан вернулся к себе домой, как только Исход был остановлен. Наступавшие по дорогам Франции немецкие солдаты насильно возвращали часть беглецов обратно. Писатель и его жена оказались среди тех, кого вернули, и они нашли свой дом в целости и сохранности. Когда П. Мак-Орлан зашел в свой кабинет, то обнаружил там записку от немецкого офицера, который был в нём на постое. Незванный гость на хорошем французском языке приветствовал хозяина дома, признавался в любви к литературе и объяснял, что он видел однажды Мак Орлана в Гамбурге и знает его эссе, посвященное этому городу. Его последние слова были следующими: «Я возвращаю вам ваш дом, где я имел удовольствие провести в тишине долгие часы. Надеюсь, что случай или судьба захотят, чтобы мы встретились с вами снова и совсем при других обстоятельствах».<sup>1</sup>

Это почти буквально тот случай, который был описан в романе Веркора «Молчание моря» (1942). Молодой немецкий офицер, образованный, предупредительный и деликатный, в прошлой своей жизни композитор, Вернер фон Эбреннак оказался постояльцем в доме пожилого француза, жившего вместе со своей внучкой, учительницей музыки. Влюбленный во французскую культуру фон Эбреннак искренне верил, что идя во Францию, фюрер и его армия помогут Франции стать сильнее. Франция в свою очередь облагородит немцев своим искусством. Вспыхнувшее внезапно чувство симпатии, а потом и любви фон Эбреннака и юной француженки, начавшись в полном молчании, в полном молчании и окончилось. Офицер не захотел больше оставаться во Франции и отправился на восточный фронт. «Молчание моря» — первая французская повесть о Соппротивлении, шедевр подпольной литературы.

Немец, который жил в отсутствии Мак Орлана в его доме, действительно мог видеть писателя в 1934–1935 гг. у себя на родине в Гамбурге, о котором французский автор написал книгу-очерк «Гамбург», наподобие физиологических рассказов о городах Золя (*Париж, Лондон, Лурд*) или Эсы де Кейроша (*Лиссабон*). Для французского писателя этот

<sup>1</sup> Цит. по: *J.-C. Lamy. Mac Orlan l'aventurier immobile. P., (год?). P. 246.*

немецкий порт — притягательное место, заметно оживающее на его глазах после травм Первой мировой войны. Средневековый город, необыкновенно разросшийся, ставший по преимуществу коммерческим, «механизирован удивительно красиво, на манер оперных декораций». В порту высятся стотонные башенные краны, громоздятся океанские пароходы. У самого моря раскинулся большой рыбный рынок, где много живописных торговцев и торговок дарами моря, хранящими здесь свою свежесть и свои ароматы. Живое и мертвое, но величественное и современное, французский поэт-художник воспеваает в футуристическом духе. Если Шостакович в России услышал музыку «Болта», то Мак Орлан, наподобие других своих современников-футуристов, почувствовавших поэзию свай и роторов, механических сцеплений и металлических стяжек, говорит, что этот город сочится золотом и машинным маслом, запах которого смешивается с соленым морским ветром, «налетающим со стороны международного моря, и это лишает большой порт его целомудрия». Закованный в бетон и железо, но как будто голый и больной, Гамбург притягивает к себе фантастическую энергию, которой хватает и на людей истощенных войной. Издание этого очерка было снабжено фотографиями немецкого фотографа Ганса Артца, хорошо оттеняющими авторский текст.

Весь период немецкой оккупации Пьер Мак Орлан оставался у себя в Сен-сир-сюр-Морене и почти не страдал от каких-либо ограничений военного времени. У него на кухне не переводились ни куры, ни кролики, всегда был козий сыр и молоко. Некоторые из своих рукописей он обменивал на табак и коровье молоко, ткани или, например, брюки для гольфа, большим любителем которого он был с юных лет. Доводилось ему навещать и в Париж вместе с одним из своих соседей, бывшим шофером автобуса, имевшим свой транспорт. Но он мог проделать тот же путь и на поезде, только с пересадкой. Пьер Мак Орлан не хотел иметь ничего общего с политикой. Часто пессимист, и в особенности, скептик, писатель считал всякую борьбу идей бессмысленной и безысходной. Он не хотел быть ангажированным писателем, хотя еще в 1936 году он в печати выступал в поддержку Франко, «офицера легендарного мужества», ведь он очень хорошо представлял себе будни Иностранного легиона и зарождающуюся борьбу красных против фалангистов.

Боясь нищеты, Пьер Мак Орлан начал работать в вишистской прессе у коллаборационистов, хотя делал это, не вставая на их сторону. Он вел колонку литературной хроники. Небольшие статьи за его подписью появлялись газетах «Ле нуво Тан», «Комба» и в журнале «Легион». Последнее издание курировалось Легионом французских бойцов, который возглавлял Петэн, Верденский победитель. Пьер Мак Орлан, солдат первого класса Первой мировой был награжден военным крестом. У него были свои причины доверять этом у человеку. В рождественском

номере одного журнала за 1942 год между статьей Леона-Поля Фарга, умершего в 1943, озаглавленной «Франция», и «Молитвами Деве» католика Ланцо дель Васта Пьер Мак Орлан в статье «Песня для одного» рассказал о тихой мирной жизни французских деревень в Шампани, где возле памятника бойцам Первой мировой постоянно устраивают траурные церемонии. Возле могил можно тихо запеть, но все молчат, «и дух песни рождается из лесных испарений, из туманов над каналами, из грязи и тепла тех хижин и амбаров, в которых коротали ночи друзья-однополчане Первой мировой».<sup>1</sup> Пьер Мак Орлан очень любил французскую деревню и часто писал о ней еще до войны. Для большинства горожан, полагал он, крестьянин — это существо другого рода и вида, ограниченное, не так одетое. Крестьяне медленно говорят, их часто изображают тупыми и упрямыми. По мнению писателя, это неправда, у него были интересные наблюдения, вошедшие в его прозу, о добрых отношениях, о взаимопомощи и дружеском соучастии бывших сельских и городских жителей на войне.

Однажды в 1943 году в разговоре о войне с Роланом Доржелесом, не хуже него знавшим Первую мировую войну и прекрасно писавшем о ней (*Деревянные кресты*), он сказал: «Мы слишком стары, дружище, чтобы извлечь что-то умное из этой новой заварухи».<sup>2</sup> И друзья, и равнодушные к нему писатели никогда не считали Мак Орлана коллаборационистом. Он так же, как Марсель Эме, Жан Ануй, Андре Терив, Марсель Жуандо в годы войны пишет и печатается в так называемой вишистской (неподпольной) прессе, поскольку это нормально для писателя добывать себе пером на хлеб насущный. Лучше было работать, чем молчать. Мак Орлан не принимал участия в движении Сопротивления, поскольку относился к нему с недоверием. И если ему не нравился генерал де Голль, то ему было с кем его сравнивать. Этот высокомерный человек ничего общего не имел с теми, кто был Мак Орлану знаком по Первой войне. В его жизни заметную роль имеет проявившая себя в военных действиях личность. За критические статьи в печати о новых книгах Мак Орлана благодарили и прозаик Дриё де ля Рошель, и Жан Полан. Первого в строгие пятидесятые годы во французской левой печати не категорично, но относили к коллаборационистам, второго ставили поближе к коммунистам. Критерии периода войны были так же жестки, и в человеческом отношении иногда несправедливы, как и инвективы железобетонного социализма в России: люди жили передовицами читаемых газет. Ориентиры их были смещены в сторону ярче пропагандируемого, и они часто действовали не столько по сердцу, сколько по принципу близости свободного канала для выхода скопившейся энергии.

<sup>1</sup> *J.-C. Lamy. Mac Orlan l'aventurier immobile. P., P. 249.*

<sup>2</sup> Там же. P. 250.

Сам Мак Орлан и до, и после войны часто писал о спорте, который превозносил как источник радости и как современный, равно доступный всем праздник. В молодости он играл в регби и в футбол за клуб Руана, потом полюбил велосипед, как многие писатели от циркачки Колетт до гусара Антуана Блондена. Велосипед любил Рони старший (для него это двухколёсное чудо был первым нужным изобретением после печати). Роже Вайан, Альфред Жарри, Мишель Оль говорили, что велосипед — это «анаграмма любви», «произведение искусства», «сгусток разума». Для Буццатти и Селина велосипед

был «источником благодати», Марсель Эме верил в то, что «Господь интересовался велосипедными состязаниями». Фернан Леже хотел бы участвовать в соревнованиях «Тур де Франс», даже Ролан Барт отправлялся часто на работу на велосипеде. Многочисленные статьи «Писатели и спорт», «Литература и спорт», «Командная мораль», «Олимпийские игры», «Велосипед», «Овал» (о регби и пилоте), «Над схваткой» (о соревнованиях) были собраны в одну книгу «Спорт как современная форма праздника» (1996). «Каждому свои «пирожные мадлен», — утверждает Луи Нюсера, — издавая книгу статей Мак Орлана о спорте: «Что вы хотите, у французских эпических героев есть свои потомки! Ценой изнурительных тренировок атлеты достигают совершенства. Мак Орлан это очень хорошо чувствовал, к нашему удовольствию»<sup>1</sup>.

На протяжении всей своей жизни Пьер Мак Орлан был предан живописи, первой своей любви в искусстве. Личное знакомство с Пабло Пикассо, Морисом Вламинком, Утрило, Тулуз Лотреком, Андре Дереном, Ван Донгеном заставляло впоследствии его, уже оформившегося литератора, не отказываться от просьб написать тексты для новых альбомов живописи ставших знаменитыми художников. Были у него свои предпочтения и в «старой» живописи. Например, он не отказался написать о Гюставе Курбе.<sup>2</sup> Именно текст Мак Орлана предшествует картинам Курбе, изданным в издательстве «Эдиссон дю Диманш» в середине пятидесятих годов.

Рассказывать о Г. Курбе, с точки зрения автора, так же трудно, как объяснить «зачем и почему, когда и с какой целью роза пахнет розой». Факт прекрасной живописи налицо, а сущность её — это мистерия, она простыми словами он необъяснима. Искусство, замечает писатель, часто смешивают с поэзией, утверждая, что они помогают религии и выживанию человечества. Пьер Мак Орлан видит Г. Курбе как большого мастера изображения природы, как охотника, умеющего живописать инстинкты охотника, как автора роскошных ню и серьёзных сюжетов, представляющих крестьян, священников и

<sup>1</sup> Pierre Mac Orlan. Le sport forme moderne de la fete. P., 1996. P. 3.

<sup>2</sup> Pierre Mac Orlan. Gustave Courbet. P., 1951.

мирян. В изображении женской наготы он был целомудрен, говоря о том, что воплощенные им маслом женские тела не могут вдохновить писателя, «поскольку им нечего рассказать». Вспомнив суждение Прудона о Курбе, Мак Орлан вслед за ним повторяет: «Его индивидуальность уникальна, трудно найти для неё специальные слова». Однако он продолжает такие слова искать, отмечая, например, что Курбе пишет так, будто у него отсутствуют эмоции, но внимательный зритель увидит, что это состояние безэмоциональности он просто симулирует. Изображая водопад, он умеет передать его сиянье и его движение, как Фауст, который безвыходно находится в своем кабинете и умозрительно воображает разложение материи на атомы. Г. Курбе специально не интересовался общественной жизнью своего времени, но рисуя народные типажи — крестьян, кюре, работниц — он тем самым вмешивался в быт тех людей, которые были ему известны, желая поделиться со всеми своими наблюдениями, проверяя их на истинность. Участник Парижской Коммуны, Г. Курбе любил человека и человечество, мечтая о лучшем будущем. Полагая, что о творчестве художника лучше всего высказываться метафорически, Мак Орлан пишет: «В отдельные моменты своей жизни Г. Курбе мало чем отличался от болтливой ручьи или грозового облака»<sup>1</sup>.

Всегда чуть-чуть парадоксалист, Мак Орлан даже в искусствоведческих эссе-исследованиях делает любопытные умозаключения. Художник потому становится художником, что его основная функция от природы иметь необычайные физические контакты со всем тем, что на картине становится цветом. Художник должен входить в рабочее состояние «через одному ему известные двери». Так Вламинк<sup>2</sup> ловил вдохновение, садясь на велосипед и имея перед собой движущееся поле обзора. Он слушал шум колес и музыку земли на полях. Он твердо знал, что природа не любит слабых. Когда он брался за кисть и рисовал грозное небо, на горизонте у него всегда был просвет между облаками.

Стоит ли объяснять живопись? Ведь она, если возникает, то только как ответ на работу какого-то «специального органа» художника, именно «органа», сравнимого с «глазом» или «сердцем». Когда, закончив картину, Вламинк закидывает руки за спину, сжимает их и смотрит на полотно, художник и его картина становятся как бы единым телом. Последнее замечание явно запечатлено Мак Орланом с натуры. Он видел художника в работе и после неё.

Вламинк был уже достаточно известным художником, когда Пьер Мак Орлан с ним познакомился. У Вламинка, по его признанию, он учился не меньше, чем у некоторых любимых им писателей. Пьер Мак Орлан чувствовал в его живописи связь человека с землёй, с пейзажем,

<sup>1</sup> *Pierre Mac Orlan. Gustave Courbet. P., 1951. P. 5.*

<sup>2</sup> *Pierre Mac Orlan. Maurice Vlaminck. P., 1957.*

который его окружает. Отношения творческого человека с природой могут быть различны, природа дарит человеку отпущение грехов, но она также может проверять человека на выносливость, она часто человека побеждает. Вламинка иной раз подавляло буйство природы и её красок, он примыкал на какое-то время к фовистам, потом успокаивался, хотя стремление «раздвинуть горизонт» у него остается всегда. Вламинк написал несколько книг об искусстве, о себе в искусстве, об одиночестве художника. Ему даже удалась, по мнению Мак Орлана, одна пьеса — «Большой Поль». Во времена, когда еще мало кто интересовался пластической хирургией, некто Поль сделал себе пластическую операцию, после которой один бродяга долго вглядывавшийся в лицо героя, сказал ему: «А ты всё такой же!». Пьеса заканчивалась этой философской ремаркой, отражающей горькие пессимистичные ноты размышлений художника.

Пьер Мак Орлан следил за прозой своих молодых современников, и многие из них были ему признательны за непосредственное участие в их судьбах. Мак Орлан приветствовал первые книги Эрве Базена, в частности, его «Гадюку в кулаке», и написал ему о своем глубоком переживании и сильном впечатлении по прочтении. С поддержкой Мак Орлана Бернар Клавель получил Гонкуровскую премию за роман «Плоды зимы». С Арманом Лану, которого он полюбил как автора романа «Когда море отступает», и его женой Катрин он дружил домами. Однажды Лану для публикации в прессе обратился к Мак Орлану с вопросом из так называемой «анкеты Марселя Пруста»: «Как бы вы хотели умереть?». Он ответил: «Достоинно». Так оно и вышло. Согласно завещанию писателя его похоронили без венков, цветов, речей, без прессы и телевидения, многочисленной специально оповещённой публики на кладбище в Сен-Сир-сюр-Морене. Свой дом и свои деньги он завещал коммуне этой деревни, разрешив сдавать своё жилище на летнее время писателям или художникам, а также учредить из имеющихся денег премию для начинающих творческих личностей, находящихся в трудном материальном положении. На его место в Гонкуровской академии, не без участия выше названных академиков, была избрана Франсуаза Малле-Жорис, «которая его не знала, но так же, как он, кроме всем известных романов, писала песни и играла на аккордеоне».



## Смертные меж паникой и скукой

Всякий, сколько-нибудь отчетливый акт сознания не обходится без внутренней речи, без слов, без интонации и, следовательно, является актом общения, пусть с самим собой, а, может, с кем-то еще. Даже наиболее интимное самосознание есть уже попытка перевести себя на общий язык, включить на установку возможного слушателя. Этот слушатель может быть носителем оценок той социальной группы, к которой принадлежит сознающий, а может и не быть. Наше сознание не только психологическое явление, но и идеологическое, продукт социального общения. И потому условный слушающий, этот постоянный соучастник актов нашего сознания определяет не только рассказ о наших ощущениях, но даже и выбор того, о чем ведется речь. Не парадокс ли, что слушатель определяет форму высказывания?

В современной русской литературе есть ряд авторов, начитанных, хорошо знающих западноевропейскую литературу, но бесконечно закомплексованных своим пионерским детством, что ли, которое заставило их направить свой литературный дар в русло шокирующего повествования и эпатажа.

В свое, теперь очень далекое, время роман «Русская красавица» В. Ерофеева чем-то поразил читателей. Не текстом, скорее сюжетом, интригой. Военные и партийные мужи, по определению, не могли быть накоротке с разбитными девчонками и тем более оказаться с ними в постели, а тут, пожалуйста, такой афронт: во всех отношениях достойный, к несчастью, уже очень пожилой, герой умирает от любви в прямом смысле слова. В момент публикации, далеко отстоящий от стадии создания, книга В. Ерофеева, безусловно, отличалась новизной от многих других романов времени, (ее выходу к широкому читателю то противоречили, то способствовали политические обстоятельства), но она не потрясала.

Шли годы... и мне в руки попался «Страшный суд», ставшего знаменитым автора. Что это? Еще один детектив, прокурорская история, рассказ о картине Иеронима Босха? И то, другое, и третье. В любом случае эта книга задела своим стилем. Над ним автор, видимо, немало размышлял: «Жуков подумал, если он не создаст собственный стиль — тогда смерть».

Работа над романом длилась долго — пять лет — 1991–1995, Москва-Женева. Фразу от фразы, предложение от предложения у В. Ерофеева отделяет тире, т. е. «знак препинания в виде горизонтальной черты, служащей для выделения и разделения синтаксических конструкций».

Попробуем понять. Одни предложения, хотя и разделены тире, кажутся прочно связанными между собой, и тогда тире мешает при чтении. Однако есть другие, между которыми проходит едва ли не эпоха. Новая фраза выскакивает как после синкопы и говорит о том, что пришла из другого времени. Пауза, пропуск? Пропуск мысли, пропуск связи, пропуск ненужных пояснений. Подражание «Тристраму Шенди» Лоренса Стерна? Весь текст держится — надо сказать очень прочно — на умолчаниях, недоговоренностях. Недоговоренностях для разума или фантазии, самостоятельного осмысления ситуации. Скрепления в виде тире между фразами, как серебристые чешуйки амальгамы старинного венецианского зеркала, мутного и пыльного, неважно отражающего лицо в него вглядывающегося. Такие очень ценятся антикварами.

«Зеркало» В. Ерофеева — это, конечно, не зеркало Стендаля, которое несут по большой дороге над рытвинами и ухабами, отражающее то ровный путь, то лужи. Зеркало В. Ерофеева чаще, как гладь не спущенной воды в унитазе, где читатель барахтается, пытаюсь плыть стилем баттерфляй. (Вспомним юмористическую оценку собственной жизни Ф. П. Раневской). Запахи и нечистоты мешают нормальному уравновешенному восприятию прочитанного.

При этом чувство отторжения, тошноты, рвотный инстинкт появляется не только у читателя «с православными наклонностями» вроде меня («увидел редакторшу в смешной шляпе и с православными наклонностями»), но и с разными другими «неатеистическими», как выяснилось в различных беседах, тоже. (— Не хочэш, не читай, смотри, а-а-а!?)

Все, что происходит в романе, познается, оценивается, ощущается через... скажем так... хоботообразующее устройство некоего Сисина, «отмывающего» свои половые отношения с небольшим числом женщин разных сословий, русских и иностранок, среди которых много ярких девушек «века п...ды» (в оригинале последнее слово полностью и иногда с прописной). Например, Манька, Бормотуха и Крокодил, «умеющий пускать фонтаны из спермы даже в квартирах с трехметровыми потолками». («У вас теперь литература — это сплошные потоки спермы, говорит персонаж из рассказа В. Ерофеева «Не мешайте словам») Именно последняя, Крокодил, навела меня на мысль назвать причинное место нарратора хоботообразующим устройством. Она напомнила мне о молодом любопытном слоненке Киплинга, столкнувшимся с натуральным Крокодилом, который не сумел откусить ему нос, но сумел его вытянуть в хоботообразующее устройство, открывшее слону новые возможности для общения с миром.

Итак, хоботообразующее устройство Сисина живет воспоминаниями и сегодняшним днем, воспринимаемым через женщин, увиденных

также ниже пояса в их физиологической открытости, застенчивости или смелости. Отмассированные, обработанные спортивными душами иностранки сравниваются с немытыми русскими тварями (тварь, в данном случае, — это позитивное, от товарности, естественности, человечности мира). Сравнение всегда звучит в пользу последних, потому что они, надо полагать, как тайские девчонки, натуральны и не включают свой ум, и вообще у Сисина «русский хобот». Девчоночьи хоботопоглащающие устройства чпокают, чмокают, воняют, маня. При этом самки человека испытывают чувства страха, боли, обиды или восхищения, и все это сказывается на их сексуальных повадках. Именно последние отслеживаются на протяжении всей книги, образуя главную материю нижепоясного монолога, куда заглядывают порой обрывки внесексуальной жизни, где благополучие героя, переваривающего доброкачественную пищу, часто зависит от «тварей дрожащих» в их абсолютно человеческих проявлениях (социально наглая жена Ирма была Сисину материальной опорой, международная тележурналистка Сара помогла Сисину сделать карьеру, обычные проститутки ласкали с душой...)

В. Розанов — автор близкий В. Ерофееву (читай «Страшный суд»), обоготворял «мещанские устои — щи, папиросы, уборные, постельные увеселения и семейный уют». В. Ерофеев тоже не исключает эти «устои», но ему дико и непонятно «благоухание женского иночества, не ощутительна изысканная женственность подвижничества девственниц с юности, неясно, что совокупление есть вульгаризация брака...»

«Половых дел мастер, В. Розанов» (выражение А. Лосева) писал, что мужская душа в идеале — твердая, прямая, крепкая, выступающая вперед, напиральная, одолевающая — словесная фотография того, что мужчина стыдливо прикрывает рукою... Женщина не жестка, не тверда, не очерчена резко и ясно, а напротив, ширится как туман и собственно, не знаешь, где ее границы. Но это же все предикаты увлажненных и пахучих тканей ее органа и вообще половой сферы...

В оценке Розанова мужчина, как таковой, мужествен и стыдлив. Сисин В. Ерофеева лишен этих качеств, зато он не испытывает никакой робости в языке. Так и шпарит по уличному, очевидно и думает также, тоскливо повторяя, что судьба его забросила в «век п...ды», он радостно вводит еще пару матерных слов из трех букв, а также их английские и французские эквиваленты, делая это в художественном отношении совершенно логично. Мат в данном случае выглядит стилистической отверткой для прохода в мир жизни ниже пояса.

У его современника В. Сорокина матерщина, «русмат» — это, к сожалению, магистраль подростковой культуры («Сердца четырех»),

наряду с роком и попсой, но никогда с фолком. Й. Хейзинга, автор «Осени средневековья» всегда подчеркивал, что ругательства, проклятия суть форма освобождения человека от «неких оков». Каковы же эти оковы, если мы, как слово «халва», без конца повторяем свобода, не вполне осознавая последней, и еще вариации из пяти до боли знакомых слов, а она на нас в своем лучшем виде никак не снисходит? На этот вопрос трудно ответить однозначно. Увы, без нашего желанья, он поставлен современной литературой, звуча уже во многих «неудобных» и «презираемых» значительной частью читающей публики книгах. Столкновение, сшибка новых литераторов с нормами русской словесности, совсем не торопившейся для русского читателя оприходовать площадную, рыночную лексику и уличную речь состоялось не в пользу традиционного. Язык улицы оказался настолько агрессивен и всепроникающ, что мы беспримерно часто теперь слышим ругательства на улице, в учреждениях, в музеях, больницах и на транспорте. И, кстати говоря, в меньшей степени на рынке, где пока еще много кавказцев, любовно относящихся к своему товару и покупателю.

У В. Ерофеева в процентном отношении мата существенно меньше, чем у В. Сорокина или у некоторых молодых, вроде, например, В. Спектора. Однако В. Г. Сорокин пользуется им весьма умело и живописно. Ведь этот язык порою вовремя и к месту употребленный, как хлебниковские фонетические конструкции может выразить человеческие чувства и ощущения в широком диапазоне. Первоначальные значения этих слов способны «исчезнуть» под напором мысли и их нового содержания...

Как говорили в XX веке, человеческая биография — композиционная мера романа. Чувство времени нужно человеку, для того чтобы действовать, гибнуть, любить... В. Ерофеев со своими книгами, с точки зрения жанра, относится к европейским писателям, создающим романы-биографии (пусть даже это биография «х. визави п...ды»), хотя по части действия, жизненной активности, политической позиции и любви тут *zero*... Тело не всегда одушевлено, но оно живет и движется. Если бы в «Страшном суде» не было бы тела, то и книги бы не было. Движимый момент отличен от движущего... Не душой полнится эта книга, хотя кое-что о душе мы узнаем также, но больше о теле. Философия и разные типы религии признают разные типы телесности... Православным и мусульманам такая телесность, как у В. Ерофеева не в радость — он этого не понимает — хотя никакая информация образованному человеку, сильному в настоящей вере не помешает. К тому же среднестатистический роман сегодня давно перестал быть воспитателем и наставником, а только *игрой* (А.-П. Реверте, П. Коэльо, П. Зюскинд, Б. Акунин и др.)

Если В. Ерофеев пишет, в основном, или часто о сексе, то В. Сорокин придерживается разнообразной тематики. Его, и кроме секса, многое этом свете интересует. Правда, Секс всесилен и может разрушить любой Идеал. Писатель высказывается против Нормы. Нормальное хорошее, застывшее его раздражает, он всеми силами ему противится, стремясь разрушить «здоровое начало». То ли ему в этом «здоровом начале» чудится абсолютизация, способная покрывать многие тайные пороки? Не все способны чувствовать себя спокойно там, где существуют концлагеря, где стоящие у власти — самодуры или маньяки, хотя в обществе «норма» и безусловно «все правильно и хорошо».

Многие из бравших книги В. Сорокина руки, в сердцах повторяли: «Что ни абзац, отврат.» Однако, по правде говоря, отврата у В. Сорокина ровно столько, сколько его было в официальной русской истории. Просвещенному разуму не доступно сталинское правление и гитлеровские войны. Не особенно впечатляли и радовали хрущевская оттепель и брежневский застой. СМИ так преподносят XX век, что с непорочной головой, не вдруг, вампиром сделаешься, а состояние любви и вполне логичного почтения к окружающему миру сменишь на постоянную ненависть. Если в общем объеме, глобально, на один вертел нанизать все публицистические и художественные передачи, появляющиеся на ТВ на темы истории и приправить это все специями метафор, то как раз и получится проза В. Сорокина. Определяя ее, таким образом, по тематике и тональности, хочется сказать, что он не просто писатель, но, безусловно, художник, выдвинувший для себя в эпоху полной изношенности романного жанра в качестве примера творчество Франсуа Рабле, автора «Гаргантюа и Пантагрюэля», то есть самую «нелитературную», самую «вульгарную» книгу в истории французской литературы.

У этой последней книги никогда не было много читателей, как бы люди ни хорохорились и не утверждали, что они-то, де мол, читают. Никогда не читают взапой словари и энциклопедии. А «Гаргантюа и Пантагрюэль» своего рода глоссарий народной культуры и для метро, пляжа и «почитакса» он совершенно не годится.

Мне запомнилось большое удивление и чувство открытия у мастера культуры, советского режиссера А. Герасимова, когда он в конце жизни, в период работы над фильмом о Толстом, наконец, прочел этот роман. Он-то точно его прочел. Однако Франсуа Рабле скорее помешал ему, чем помог в работе. В России чаще, чем Рабле, читают книгу М. Бахтина о его творчестве, где четко объяснено, откуда площадная брань, откуда вульгаризмы и бессчетные соития, крепости из детородных органов и перечисления синонимов полового члена, разновидностей дерьма и подходящей для его уловления туалет-папир.

Таким образом, для филологически подкованного читателя В. Сорокина многочисленные гнусности последнего порой бывают даже «в кайф», если улавливаешь суть его пародии.

Пародия изначально — это то, что, оскверняя и искажая, подражает некому известному предшествующему произведению. Критерием различения между пародией и другими литературными формами с древних времен считается способность пародии вызвать смех. Пародия может симулировать текст для экспликации ожиданий публики. Но пародия может также диссимулировать текст с целью сокрытия его более глубокого значения, незаметного при первом обращении к произведению. «Голубое сало» В. Сорокина, например, состоит из многих имитаций-подражаний классике: Ф. Достоевскому, А. Толстому, А. Ахматовой, К. Симонову, А. Платонову. В. Сорокин строит текст на столкновении привычного для слуха стиля и совершенно отталкивающего содержания. Читая роман, думаешь, что автор ставит над взявшим в руки книгу эксперимент. Сколько ты меня, друг читатель, протянешь-выдержишь? Вот тебе русская подстилка, а вот тебе французский перепляс на ней. Имитация следует за имитацией. Сначала идут слабенькие и неудачные, производящие впечатление незаконченных, недодуманных, недоделанных. Потом следуют имитации другого типа — одна лучше другой — с логическими ходами, присутствием мысли и легко читаемой аллегорией. На время даже перестаешь сердиться на автора, держащего тебя на «слабом крючке», на желании понять, зачем ему это нагромождение безумных речей и этот безрадостный словарь и что же все-таки это «голубое сало». Почему-то хочется сказать, как в песне А. Журбина для «Московской саги» по В. Аксенову: «Ах, это сало в голубом!». Немногие дочитают книгу до конца, у кого-то все же сработает рвотный инстинкт. Приемы французского писателя Возрождения для русской литературы не органичны и даже противопоказаны, так же как книги де Сада или Захер Мазоха.

А. С. Пушкин в начале века, взявшийся было переводить поэму «Орлеанская девственница» брутального Вольтера, отказался от этой затеи на первой строфе, а уж де Сада вообще полагал, надо читать только в оригинале. Добавим, что значительно позже в конце XIX века Л. Толстой недвусмысленно отрицательно высказался даже по поводу Золя и Мопассана. Вследствие традиционно несвойственного русским на письме натурализма только в оригинале стоит читать даже Мопассана и Золя.

Однако этого не случилось. Девятый вал переводной литературы к концу XX века принес в руки читателей многие шедевры эротической литературы. У издателей всегда теперь есть оправдание, эта литература пользуется большим спросом: «Люди любят, когда с ними раз-

говаривают откровенно о сокровенном». Поэтому и появляются такие серии, как «секс-пир», «жемчужины интимной словесности» и т. п. Однако читателям этих серий, слава Богу, никогда по вкусу не придутся ни В. Ерофеев, ни В. Сорокин ни иже с ними, поскольку именно эти читатели ищут то, что В. Сорокин именуется «голубым салом».

От нераздумчивых читателей В. Сорокина мне не раз приходилось слышать, что «у него даже стиля нет. Он лишь сладострастно любит мерзостью». Что стоит у него за погаными, нарочито погано написанными половыми актами? Читатель фальшиво будет уверять, что это его мало интересует, что как раз тут-то у него и появляется тошнота. И вот, думается, тем, у кого действительно возникает отвращение, книги Сорокина вообще читать не рекомендуется. Не все же читать, что написано пером.

Тогда для кого он пишет, этот «ассенизатор-водовоз»? Не все свои тексты подряд, но некоторые из них он адресует тем толстокожим, уставшим от секс-пиров, что ищут «романы про любовь с картинками», условным эротоманам, получившим в наши дни глубокую сатисфакцию и не поглядевшим ни разу вокруг себя. Пытливый, воспринимающий современный мир гадостно-серьезно подросток найдет в его книгах секс, замешанный на черном юморе, а это озадачивает: необычная дрочилка. Прочтя про половой акт Сталина и Хрущева, он, возможно, заинтересуется самими этими фигурами. Прием «от противного», с моей точки зрения, не новый и не самый лучший, как во «Вредных советах» Григория Остера, но уже проверенный.

В. Сорокин с отступлениями, но целенаправленно находится на путях развития русской стилистики со времен Л. Толстого, пытавшейся задержать внимание своих гипотетических собеседников на отдельных словах и выражениях, предложениях и присловьях, новой лексике и архаизмах. Стоит ли доказывать, что ради этого мы и читаем классику. Мы хотим понять и увидеть вслед за большим писателем то, что недоступно нам самим. Нам важен новый взгляд.

Это легко наблюдается в «Пути Бро». Первая половина этого романа успешно смоделирована под русский роман начала XX века. Мы знакомимся с героем, осколком прежнего мира, чудом выжившим в новые времена. Подсознательно Бро эти времена не принимает и ждет чуда, которое позволит ему стать самим собой... Пусть это будет, что угодно, даже *лед вечной мерзлоты*, но только не революция, от которой у него мороз по коже. Современные миры и общества писатель сравнивает с *мясными машинами*, которые противны человеку и всему человеческому, всему гуманному. Гладкими словами нашего современника не пробьешь, ему нужна впечатляющая образность.

«Толпа *клубилась* коллективной жизнью. Каждая мясная машина стремилась, как можно скорее, раствориться в толпе. И обрести

коллективное счастье. Они испытывали это *новое* счастье. Ради него мясные машины были готовы убивать тех, кто не разделял их идею коллективного счастья. Тех, кто не хотел объединяться и жил прежними интересами. Это была *новая* война. Не похожая на прежние. Она надвигалась стремительно.

И мы поняли, почему Лед упал на землю именно теперь, в век объединения мясных машин. Потому что в толпе легче искать. В этом была Высшая мудрость Света. Когда мясные машины вместе, мы можем быстро найти среди них *наших*. Нам не нужно будет ездить по всей Земле, век объединения машин соберет толпы в больших городах».

Помимо весьма серьезного социального смысла, открытого не Сорокиным, а еще социалистами-утопистами, марксистами, унанимистами и социологами в книге, «Путь Бро» чрезвычайно убедительно, именно с помощью одного только стиля, передал экзистенциальные страхи героя, известные нам из Л. Андреева, А. Ремизова, Е. Замятина и Б. Пастернака. Если у классиков эти страхи едва намечены — они еще цельные натуры — то у В. Сорокина страх в онтологическом и физиологическом смысле, звучит, как отбойный молоток или камнедробилка. На письме это его ощущение передано словами-«связками», обозначенными курсивом: «Это было *непонятно*» (драка крестьян, любовная сцена Клима и Марфуши); «Мне *многое* не говорили»; «Я проваливался и *повисал* в звездном пространстве»; «Хотелось вернуться назад, за *стекло*»; «*Огромное и родное* было где-то рядом»; «Никакая работа не отвлекала меня от *внутреннего восторга*». Целиком написана курсивом сцена о рождении Света. Разум не понимает, чувственность шокирована, а слова, написанные курсивом, как метафоры символистов, ускользают от тебя, поскольку *трансцендентны*.

Люди верили в число, в бога, в царя, потом в социализм. Некоторые патетически заявляли, что верили в себя, но вот в последнее время как-то слишком часто звучит вера в половую любовь как панацею...

Если бы развитие в русской литературе, как и в русском обществе шло только эволюционным путем, то она бы без изменений сохранила то, что культурологи называют *мемой* (аналогия с биологическим геном) — мельчайшую единицу культурной информации, которую можно заменять и передавать из поколения в поколение. Однако гладкого эволюционного пути в развитии нашей литературы не было, и потому в современной России мы получили столь хаотичное дисгармоничное ответвление, о котором речь шла выше.

Исходя из этого, не стоит удивляться фантазиям-экспромтам так называемого авангарда, а также наступающему в романе *биологизму*, смыканию русской литературы с европейской. Как говорят психологи и культурологи, воспроизведение и передача *мемов* среди



людей меняет среду, заставляет их ее развивать и усовершенствовать. Распространение *мемов* может даже способствовать биологической эволюции. Креативный момент, проникая в эволюционный процесс, попадает в пространство между оригиналом и репродукцией. На сегодняшний день именно в этой области идет напряженная борьба. Переводная литература наступает. Культуры идут навстречу друг другу, межкультурная коммуникация породила съезды, конференции, диалоги, словари, справочники. Вербализованным примерам взаимовлияния несть числа.

Тем не менее, есть ощущение, что русская литература сегодня не живет, а только выживает, цепляясь, как плющ, за выступы в стене идеологии, которая весьма, неоднородна, хотя и нерушима. Что помогает выжить креативному писателю В. Сорокину? Секс, вызов (эпатажно осерьезненный альтернативный секс)? Пиар-скандалы? Негативное отношение большей части публики? Скорей всего так. Что помогло выжить писателю В. Ерофееву? Разумеется, не роман о сексе, где у него исподволь с завидным постоянством звучит удивление перед открытием вообще такого понятия, естественное для тех, кто вырослел в эпоху советов по вопросам пола профессора Нойберта из ГДР.

В. Ерофеев пишет о сексе очень часто как-то неуклюже, коряво. Это впервые взявшему в руки его книги бросается в глаза. Действительно, ведь был, например, Генри Миллер. Он часто писал о мужской страсти, женском пахе, сексе, грязи человеческих отношений, неряшливой изнанке бытия, но делал это как-то очень гладко, образно и законченно. Грубость совершенно стиралась его художественным началом. Мысли о прочитанном от тебя при этом не уходили, ты их не гнал, а наоборот прокручивал снова и снова, умиляясь *поэзии безобразного* (...когда бы вы знали из какого сора...)

Однако, к счастью, В. Ерофеев, в основном, эстет, а не эротоман или порнограф. Он даже можно сказать отважно шел вперед, когда с открытым забралом, наподобие Дон Кихота восставал против современной ему русской критики. Он яростно ее клеймил, набрасывался на тех, кто читал, но с его точки зрения, не умел читать. Во всем, демол, его коллеги по перу, «носители тухлой энергии», видят «губителей России на поводе у буржуазных разведок». Они витийствуют, болтают, сбивались и сбиваются в кучу, велят запретить, паникуют, обещают взяться за руки, шутят с театральными жестами, журуют свысока, роняют много слов, но не умеют просто радоваться, быть искренними.

Сам В. Ерофеев вполне, без задней мысли искренен, искренен до простодушия. Если Фрейд говорил о том, что находится по ту сторону наслаждения, то В. Ерофеев говорит о том, что существует по эту. А именно: его лирический герой точно никогда не боится спросить,

где туалет, а где притон с б...ми, у него всегда срабатывает инстинкт посещения модной парикмахерской и домашнего бритья подмышек. Он знает, что любому надо хоть разок продегустировать травку. У него широкое представление о роскоши: она не в девятидесятидолларовом люксе европейской гостиницы, а в человеческом общении и, безусловно, в машине как средстве передвижения. Он не ханжа. Ему не нужен Сент-Эмилион каждый день, но он его пробовал и не раз и т. п. Им также был составлен своеобразный, на манер «Словаря прописных истин» Г. Флобера, вокабулярий «мещан», рассуждающих о культуре в девяностые годы... Так вот там не раз упомянута духовность, «как свет в окошке», «как поп с укропом», «как музей и музей», «как развитое чувство коллективной вины» и «как принародная боль за народ»... «Спасение России — социальный проект... Норма моральная категория... Ганг — грязная речка с крокодилами... Харрисон — это кто и зачем?... Маскультура — измена жизни».

Гражданин мира, международный турист (статьи в «Гео») В. Ерофеев, встречаясь с зарубежными писателями, видит их во всех измерениях, о чем, не стесняясь, часто пишет. Милан Павич — это «розовые губки, красные щечки и гладкий лобик юной девы. И отсутствие живота, как у нее же». Павич похож на холеного кота, съевшего много сметаны... Когда он одевается, то будто жмурится (рассказ «Не мешайте словам» о поездке в Сербию).

Такой нелицеприятный портрет штабфюрера европейского модерна прочесть, конечно, интересно, тем более что В. Ерофеев отмечает все же гордость Павича, как человека, преодолевшего свою ученость и себя самого, занимавшегося долгие десятилетия филологией и философией и взявшего за основу для своего творчества древнеримскую и древнегреческую риторику. Тогда что смущает?

Смущает то, что о серьезных писателях до сих пор было не принято говорить ядовито и иронично даже в художественном тексте. Но для отважного В. Ерофеева нет преград, и он о современниках, не всегда приятелях, а также друзьях и знакомых пишет, как чувствует, преодолевая при этом атавизм современных читателей, мгновенно делающих идола или божка из Автора. Автора, скажем, не всякого, но модного и популярного. Аксеновская проза для него «на современном жестком фоне выглядит голо и мазохично». Большая часть творчества Е. Евтушенко находится «между дерьмом и говном». Он «поэтический инженер», «ласковая душа массовой культуры». Андрей Битов тоже шестидесятник, создавший один роман, но роман-музей «Пушкинский дом» (об отношении В. Ерофеева к музеям смотри выше). Это роман интеллектуальный, основанный на уверенности писателя в возможности рационалистического охвата действитель-

ности, в котором «знакомые интонации А. Белого, возникают, как обигранные, но не облюбленные».

О серьезном, плохо поддающемся В. Ерофеев пишет серьезно, отмечая хорошо переданную *идею ненарочного участия-соглядатайства, мысли*, звучавшей в кухонных спорах, *слова, которое не значит больше, чем ему дано по заданию*. Внешний вид Битова не анализируется. Кто сумел прочесть роман с одного наскока, те хорошо его увидят одновременно и в Леве Одоевцеве, и в Митишатеве.

Современное прочтение русской классики — К. Леонтьева, А. П. Чехова, А. Платонова — часто вызывает на спор и дискуссию, но кое в чем тянет с ним согласиться. Например, с тем, что и впрямь К. Леонтьев, зачисленный в категоричные славянофилы, на самом деле стоит особняком. Он действительно *антирусский* религиозный философ, поскольку понимает, что нельзя приступать со строго христианским мерилем ни к жизни современных китайцев, ни к жизни древних римлян.

В. Ерофеев, верно утверждает, что А. П. Чехов остается одним из самых *темных* писателей русской литературы. Он почему-то абсолютно всех во всем мире устраивает, не странно ли это? Но задав такой вопрос, Ерофеев на него не отвечает, а только, к слову сообщает, что с этим писателем его примирили, наконец, записки последнего о сексуальной жизни, то есть отдельные высказывания Чехова о постели и об отношениях мужчины и женщины. Особенно ему понравилось чеховское слово «*оттараканить*».

А. Платонов *непереводим*, вот парадокс. История его жизни скучна. Он не эстетизирует нижние этажи культуры, а лишь стремится *увести повествование в чистое пространство*, чистое место. В онтологию, оказывается, он углубляется через национальную ментальность (вот где корень), а его язык пародирует советский новояз. И слава Богу! Счастливая Москва (имя героини), меняющая любовников-технократов, вряд ли обретет постоянного обладателя, разве, что найдется какой Марсианин.

Если что приближает В. Ерофеева к современному читателю, то это его нетрадиционные беседы о современном искусстве, окололитературном пространстве, в том числе, и о музыке. Он блестяще, например, пишет о своем друге А. Шнитке, называя его «гением, видящим мир, как выражение точных пропорций.» У него все переплетено: «смешное и злое, просветленное и угнетенное, заезженная радио-музыка и квази-Вивальди, цитата из Бетховена и халтурно сыгранный похоронный марш». К счастью, о самом абстрактном из искусств В. Ерофеев не пишет образно и конкретно, а лишь только отмечает *старомодную серьезность* предложенных Шнитке решений. Жаль, что он еще не написал (или это я не прочитала), каковы должны быть новомодные

решения в музыке. А. Шнитке, как и А. Битов для Ерофеева всего лишь «музейный авангард».

А вот единственное, что примиряет В. Ерофеева с широким и даже массовым читателем, так это его отношение к Пушкину ярко иллюстративно высказанное в рассказе «Реабилитация Дантеса». Побывав во французском городишке Сульце в музее Дантеса, лирический герой, «русский писатель» после осмотра музея в книге отзывов не глядя пишет только одно слово и это слово «Сука!». Потом, листая дальше животрепещущий журнал-книгу отзывов, он обнаруживает удивительное единодушие с прошедшими через комнаты Дантеса русскими посетителями: «Возмущены до глубины души вашим преступным выстрелом!» «Позор убийце нашего всего!» «Зачем?» Сука!», «Б...дь», «Пидор!» «Козел!» «Фашист!». Поневоле охватывает воодушевление, как дружно со всей щедростью славянской души, мы плюем на могилу мэра пыльного незнакомого французского городка. У лирического героя энтузиазм еще более углубляется после выпитого в местном ресторанчике коктейля «Мечта татарина». И вот доказательство, оно тут как тут: в сновидении лирического героя выпрыгивает, как чертик из машины, Дантес, он увещевает Пушкина: «У вас Наташкой (Наталья Николаевна Гончарова, впоследствии Пушкина и Ланская. — О. Т.) был плохой секс... Об этом ты писал в своих стихах наредкость откровенно. Мне Катька (Екатерина Николаевна Гончарова-Дантес. — О. Т.) была как дорогой кожзаменитель. Я спал с ней, представляя Наташку». Вот и все. Слияние с народом «на нижних этажах» безусловно, состоялось. В. Ерофеев ассимилировал национальный тезаурус и взлетел выше «Двенадцатого этажа».

«Верхние этажи» в Ерофееве покорило музыкальное решение его творчества. Случилось так, что на текст сочинителя была написана опера самим А. Шнитке. По оценкам немецкой музыкальной критики, это самый исполняемый современный композитор. Либретто оперы было напечатано в «Музыкальном обозрении», а сама опера под названием «Жизнь с идиотом» поставлена в Музик театре Амстердама, где прошла с аншлагом. На премьере присутствовала королева Беатрикс, аплодировавшая исполнителям вместе с публикой в течение четверти часа. Потом эта опера была поставлена в Камеропера в Вене и уже потом в России у Покровского. В 2002 году ее поставил Новосибирский оперный театр (режиссер Г. Барановский), решивший оживить свой репертуар, тем более что впереди предстояли гастроли в Германии.

Почему-то когда речь заходит об опере, мысли, как трубы звездочетов, взмывают вверх. Современные оперы, которые часто в пятидесятые-шестидесятые годы давали по телевидению, навеки посеяли скуку в сознании рядовых зрителей (простите нас, Мурадели, Шебалин и Холминов). Причины надо искать в удавшихся

социальных попытках изгнать старую культуру. А уж молодежи так и вовсе *даже мюзикл и оперетту выдержать трудно*. Не для привлечения ли публики артисты в опере «Жизнь с идиотом» почти не поют, а декламируют и демонстрируют: «Вова не срет на пол...» (это об идиоте, а не о В. И. Ленине). Новосибирские рабочие по сцене даже забастовки на репетициях устраивали. Впрочем, возможно, это было связано с тем, что их коробило вольное обращение с «колодой» русских вождей разных исторических периодов и сопоставление идиота Вовы с В. И. Лениным. Гастроли прошли в целом удачно, и пресса в Германии отметила только *свирепый русский юмор*. «Обращение А. Шнитке к сюжету В. Ерофеева состоялось в период, когда композитор был уже тяжело болен» — пишет одна из немецких газет. Многие музыкальные критики отметили отсутствие новизны в произведении Шнитке. «Настоящим образцом его полистилистики является его первая симфония», а в данной работе при чередовании авангарда и легких жанров возникают к месту и не к месту приличествующие цитаты из революционных песен и одной русской песни (Во поле березонька стояла..., и это «совсем как у Чайковского»). Там, где Шнитке выглядит убедительно возникает гротесковый коллаж, подчеркивается фарсовость оперы, и на слух отмечаешь необычное сочетание клавесина и трубы, контрабаса и тубы. Тут есть и болезненная жестокость и страстность. Когда идиот Вова запекает фальцетом, то невероятно сильно ощущаешь физическое омерзение, осознаешь, что такое деструктивная патология, хотя отчасти и сам попадаешь, как в ловушку, в скотское состояние. Как говорят молодые люди сегодня: «А мне это надо?» Неслучайно музыкальный критик М. Бабалова, которую я читаю на протяжении многих лет («Известия»), написала: «Там, где музыкальная ткань принадлежит самому Шнитке, слушать нечего. Текст не поется...поэтому поток нецензурщины добирается до ушей практически без потерь. Поведение быдла («Я», альтер эго автора, два ангела (кто?) за спиной, его жена и сам идиот Вова, пациент психбольницы. — О. Т.) на сцене лишено всяких табу, но также и *мотиваций для проявления низменных инстинктов*. «Жизнь с идиотом» — мерзопакостное скучнейшее зрелище, чей срок актуально-политической годности вышел двадцать лет тому назад». Речь идет о московской постановке оперы.

Великого уже (можно быть уверенным), Б. Покровского не смутило, что со сцены громко звучат такие слова, как *говно, трахать и сперма*, его больше взволновал замысел, идея оперы. «Игра в кумиры приносит человечеству много боли и неприятностей». Но если бы Шнитке написал свою оперу на либретто «Собачьего сердца» М. Булгакова, то можно было бы и об опере с булгаковским сюжетом сказать то же самое. Либретто В. Ерофеева и рассказ «Жизнь с идиотом», слава богу, аллегоричны, и мы можем читать эти опусы по-разному.

Некто «Я», совершая добрый поступок, берет к себе в дом идиота, который не только в этом доме ставит все с ног на голову, (уж не «Тартюф» ли?), а потом еще и изуверски убивает жену «я». Вова отрезает любительнице Пруста голову садовыми ножницами. Но в опере голова продолжает жить и петь. При этом зритель должен понять, что это не частный случай царевны иудейской Саломеи и ее поступок, не голова профессора Берлиоза, а совсем другой по природе акт. У Рихарда Штрауса мы принцессе, скрепя сердце, из-за музыки сопереживаем, у Михаила Булгакова настраиваемся на философский лад, а у Шнитке-Ерофеева мы должны понять, что если людей обделить свободой, деньгами и состраданием, то весь мир может превратиться в психушку.

На амстердамской премьере из «психушки» вышел русский патриот и витязь музыки М. Ростропович. Он встал и за дирижерский пульт, он же потом и сел за рояль, а далее взял виолончель. Красивое было действие, (но мы его не видели). Накал атональной музыки с многочисленными аппликациями из творений великих русских композиторов (Мусоргский, Чайковский) у высокопоставленной европейской публики, *страстно хранящей приверженность музыкальной классике и тем самым охраняющей цивилизацию (О. Т.)*, прошел на ура. Впрочем, bravo, bravissimo звучало и в Вене, и в Москве, и в Берлине, и в Лондоне (в последнем городе с декорациями тоже были нелады: они, грозя упасть, качались).

«О достоинстве книги, — говорил В. Ерофеев, — можно судить по силе тумака, который получаешь и по количеству времени, которое нужно, чтобы прийти в себя, поэтому великие мастера доводят свою идею до последнего предела чрезмерности... Шоковая эстетика нужна не для того, чтобы припечатать, а для того, чтобы прорваться к замученному слуху зрителя».

Меня потянуло перечитать заново В. Ерофеева и В. Сорокина заново, поскольку их эпатажную прозу полюбили разнообразные музыканты. Кроме Шнитке на рассказ В. Ерофеева «Попугайчик» написал свое произведение петербуржец Вадим Рывкин, а другой петербуржец Леонид Десятников написал оперу на либретто другого москвича В. Сорокина. В музыке, подумала я, должно быть спрятано что-то *сокровенное*.

В эссе о Шнитке, как мы знаем, В. Ерофеев назвал музыку своего друга Альфреда «музейной», а свое собственное творчество он скорее считает «прорывным», т. е. авангардным. Как же сочетается *музей с авангардом?* Выясняется по прошествии времени, что не так уж и плохо. «Жизнь с идиотом», если сосредоточиться на смысле произведения — инвариант «Собачьего сердца» — только более мрачный, зловещий. М. Булгаков, даже дворнягу (Шарикова) не убил, а идиот

Вова, притеснитель и мразь, как палач на гильотине, уничтожил вполне достойную женщину, «любительницу М. Пруста», а потому символическую в данном произведении носительницу идеи европейской культуры.

Л. Десятников, если придерживаться определений В. Ерофеева, тоже композитор скорее *музейный*, правда, новой генерации. Его вокальные циклы, камерные сочинения и музыка для кино не свидетельствовали о близости к суперноваторству. Создавая оперную сказку про ученого-генетика, «породившего» клонов великих композиторов (Моцарта, Верди, Чайковского, Мусоргского и Вагнера), он по всеобщему мнению музыкальной критики «проявил себя ярким музыкальным стилистом». Л. Десятников умело сбалансировал дерзость и уважение к оперной традиции и сделал это, хочется подчеркнуть, ничуть не хуже, чем В. Сорокин написал свои литературные «клоны» в «Голубом сале» (Достоевский, Толстой, Симонов, Платонов, Ахматова и т. п.) или в «Пути Бро». Обычно про либреттиста оперных постановок не помнят или забывают сразу после спектакля. Но о В. Сорокине не только говорили, но и кричали значительно больше, чем он, в данном случае, того заслуживал.

В начале девяностых годов в Москве гастролировала труппа Кармело Бене, создавшего свой «эпатирующий театр». Он представлял пьесу Генриха фон Клейста «Пентиселея». Во всяком случае, так назывался спектакль. К Генриху фон Клейсту действо, в общем, не имело никакого отношения. Театром должна была стать реакция зрительного зала. Но зал об этом не знал!

Режиссер после часового монолога одного из героев — Ахилла (?) — попросил высказаться зрителей... Обретшая дар речи в первые годы перестройки публика не преминула это сделать. Но сначала проголосовали ногами... Три четверти зала ушло еще в первые сорок минут спектакля. Потом на сцене выступили самые искренние двое, сказавшие, что они ничего не поняли. Далее последовали выступления искусствоведов, театроведов, студентов театральных вузов, и уши присутствующих заполнили речи про симулякр, детурнемент, «окликание» бытия, трагичность человеческого удела, метафизическую шифропись, придание смысла бессмысленному. Аудитория от записавшихся выступить узнала, кто, где, когда видел хорошие гастрольные спектакли и о том, что на улице холодно, а в зале тепло и в буфете есть чай, а в начале перестройки это было важно, а также о том, какой красивый итальянский язык на слух. Одна женщина предложила Кармело Бене конфетку. «Ла бонбона е бона, — сказал итальянский режиссер. Вы прекрасная умная публика. Я счастлив и рад встрече с москвичами. Все, что вы сказали, мы записали на магнитофон, и потом будем прослушивать у себя дома».

Пиар-акция вокруг «Детей Розенталя» Л. Десятникова очень мне напомнила дискуссию, спровоцированную вокруг «Пентиселеи». Диапазон суждений пестрой, разномастной публики, прозвучавшей в СМИ, как скандал, сопровождающий оперную премьеру, почти сокрыл довольно *гладкое, мало авангардное сочинение*. Музыка, а в основе она все же самое главное, оказалась такой же доступной, как и музыка Шнитке, эмоциональной, повествовательной, ироничной. Звучали жалобы, что и у солистов, и у хористов дикция нечеткая, хорошо бы текст давался бегущей строкой, тогда бы все, например, прочли и запомнили слова Розенталя: «Плоть твоя будет расти в теплой матке сладко дремать...» или ансамблевое пение вокзальных проституток: «Приголубим бела лебедя. Приласкаем ясна сокола. Очи черные, руки нежные, губы жаркие, ненасытные...» Одна из них Татьяна Ларина.

Если бы герои оперы не имели громких имен, то либретто не было бы таким выпендренным. Но без наличия клонов композиторов не возникло бы и соответствующих музыкальных имитаций. Если бы опера была поставлена в каком-то клубе или маленьком театре, то на нее никак бы не откликнулась московская тусовка, так сказать, бомонд (часто носитель официального мнения). От большого до малого, от высокого до низкого всего один шаг. Авангардисты считают, что литература и музыка окончательно порвут с идеологией, если превратятся в механическое устройство. Не такова ли эта опера? Десятников не верит в современную оперу. Сорокин не верит в современный роман. Мы свидетели смерти и того, и другого жанра? Сейчас, думают они, настало время нового типа чтения, нового типа письма и воспроизведения. Нынешний стиль «циркулярен». Писатель и композитор круговыми движениями пробуют изготовленные ими блюда, но главное для них это не вкус, а послевкусие. Такие мысли еще двадцать пять лет тому назад высказали Делез и Гваттари в книге «Тысяча тарелок». Культура, таким образом, станет (или уже стала), своего рода шведским столом, где каждый берет то, что захочет.

Для меня послевкусие после «Детей Розенталя» — это гладкая серая мышьяная шерстка, пародия и на текст, и на музыку, и на постановку. (Нэ хочеш в Большой, не ходи-э.., там все и так в прошлом).

И Ерофеев со Шнитке, и Сорокин с Десятниковым сами по себе бы не прозвучали бы. В их собственной литературной и музыкальной ткани больше дырок и узлов, чем хитроумных сплетений. Но все они отпочковываются от искусства с корнями, хотя делают это не впрямую, а нелинейно, бесструктурно, антиерархично. Постмодернистская эстетика — ризома — противопоставляется эстетике корня, характерной для классического искусства. Все упомянутые авторы грубо отталкиваются от кажущейся им знакомой до ясности культуры,



но они не остаются вне эстетики (правил о прекрасном). Никогда не бывает так, чтобы как-нибудь бы не было! Содержание «прекрасного» в данном случае — бесконечный шизопоток, картография вместо изображения (вид зафиксированный откуда-то свыше, из космоса), механистичность вместо структуры. И главное — *полная деидеологизация*. Важным в книге становится не чтение, но возможность экспериментировать с томиком, важным в опере стала не музыка, а «пена» вокруг нее.

Еще совсем недавно хороший, по-настоящему большой русский композитор Эдисон Денисов будучи за границей во Франции написал оперу на сюжет романа Бориса Виана «Пена дней». Роман этот на русский переведен, но не имел естественно у нас того резонанса и того читателя, которого он получил во Франции в послевоенные годы. Написанная сюрреалистической прозой эта книга говорит о большой любви, иронически пытаюсь ее скрыть. Книга хочет уйти от пафосности и прибегает даже к черному юмору, но в ней есть что-то настоящее. Наверное, последнее и привлекло музыканта к этому роману, и он написал оперу, в которой как у Шнитке и у Десятникова, тоже много полистилистики. В данном случае в ней много *перламутровых отсветов* композиторов «Шестерки», в особенности, Пуленка с его «Человеческим голосом», а также джаза эпохи Рэя Чарльза. «Пена дней», в целом, дивная опера шла на провинциальной сцене в Перми и пользовалась заслуженным успехом. Если она сейчас вспоминается, то только потому, что хочется сказать: современная красивая и оригинальная музыка еще существует, но она не дошла еще до широкого заинтересованного слушателя.

Гия Канчели написал по итальянским классическим операм стилизацию сделанную с подлинным мастерством и ощущением природы мелоса «Музыка для живых». Она успела прозвучать в Тбилиси, но ее не знают в Москве. Не пожалел бы о своей судьбе и тот композитор, который, как Щедрин с помощью Бизе написал свою «Кармен», по хорам Г. Свиридова или вокальным циклам В. Гаврилина создал бы собственное сценическое произведение. Не поставили в Москве и действительно авангардное произведение Л. Мартынова «Новая жизнь» по «либретто» Данте Алигьери *Vita Nova*. Исполнять по-особому эту оперу и понимать ее будут в Валенсии в 2007 г. Не знает наш слушатель оперу А. Шнитке «Фауст», не знает он и музыку Седельникова и Каретникова, Кривицкого и Пигузова. Как любил повторять покойный дирижер Колобов, чье имя прозвучало недостаточно громко, «наш оперный театр знает только оперные хиты мировой классики, но ведь так много еще есть абсолютно неизвестных опер у самых выдающихся композиторов всего мира». То же самое можно сказать и о современной оперной музыке, мы ею обделены, мы ее не знаем. А привлечет

ли «Жизнь с идиотом» А. Шнитке к «Идиоту» И. Вайнберга (по Достоевскому) в этом нет никакой уверенности, скорее наоборот.

Хотелось бы также заметить, и это имеет отношение вообще к постановщикам современных опер, жизнь как на вокзале времен перестройки, в оперных постановках у нас в стране, не может пользоваться большим успехом по той причине, что Россия (скорее столица ее) только-только вступила в пору создания индустриального общества. Мы еще, как Запад, совсем *не устали от потребления*. И когда на Западе ставят оперу Верди «Бал-маскарад» и выставляют на сцене вместо дворцовой, лестницы ряд унитазов, это для Европы может быть, и нормально. Так же, как нормально то, что у венгра Петера Этваса (Эутвеша) в «Трех сестрах» по Чехову поют мужчины контртеноры, это *там* смотрится и слушается. В России с такой презентацией прекрасных женщин Маши, Ольги и Ирины следовало бы быть осторожнее. Легко экспериментировать там, где хорошо известно каноническое искусство, где переиначиванию подвергается *знакомое*. У нас знающая музыкальную классику аудитория немногочисленна. С национальной культурой надо вообще быть осторожнее, а то уже следующее поколение не оставит в Сульце тех вышибающих слезу записей, что запечатлены В. Ерофеевым в рассказе «Реабилитация Дантеса».

Как большой мастер прозы был принят в России Мишель Уэльбек. Его пребывание в Москве комментировали, как пребывание Ромена Роллана. Это вызывает улыбку, но не оттого, что он плохой, не заслуживающий почтения писатель, вовсе нет. Просто нельзя переносить в наши дни приемы «работы с писателями» советского периода. Уже прошло то время, когда авторов можно было строить и допрашивать: «С кем вы, Мастера культуры?» Критерий-то на сегодняшний день не выработан, платформы нет.

Мишель Уэльбек, автор романа с симптоматичным названием «Платформа», чаще всего пишет об интеллектуалах или скорее о тех, в ком есть еще «живинка», в начале XXI века, об их психических расстройствах, сексуальной неудовлетворенности, беспорядочных половых связях или их полном отсутствии, замененном мастурбацией, об ужасах обесцененной европейской жизни, об отсутствии действенной охраны труда, об экологии и защитниках природы, о всеобщем равнодушии и античеловеческих технологиях.

Даже при простом перечислении тематики произведений М. Уэльбека видно, что его, как и наших авторов, всерьез занимает *человек биологический*. Достаточно привести название одного из популярных его романов *Элементарные частицы*. Элементарные частицы — это совсем не упомянутые мною *мемы*, это так называемые *корпускулы Краузе*, отвечающие за сексуальные отношения и удовольствие.

«У всех людей в итоге, — пишет М. Уэльбек, — будет одинаковый генетический код и одинаковый пол (женский), они превратятся в элементарные частицы, притом вечные, клетка будет репродуцироваться по мере старения».

Современные утопические и антиутопические писательские размышления базируются не на рассуждениях о социуме (город Солнца, Телемское аббатство, фаланги и коммуны), не на материальном изобилии (золотое руно, Эльдорадо, золотое копытце), а на нашем биологическом состоянии. В чем современный человек абсолютно уверен, так это в том, что именно наше биологическое состояние сегодня под вопросом. Эксперименты над клетками и растениями породили клоны и генетически измененную пищу. Все это совсем не радует, а скорее наоборот вызывает страх за будущее Земли и даже за внешний вид землян. Из городов люди, вероятно, потянутся на землю отравленную дихлофосом.

А пока в классических вариантах господствует индустриальное общество, достигшее своего апогея в Европе. Скандально известный роман Уэльбека «Платформа» вписывается в многочисленную для Франции серию романов об «обществе потребления», открывавшуюся много лет назад книгой Э. Триоле «Розы в кредит» (цикл «Нейлоновый век»). Специфику времени автор прямо на страницах романа выверяет с помощью английского экономиста Маршалла и французского философа Бодрийера.

Уэльбек обращает наше внимание на существование во Франции и вообще в Европе многочисленных учреждений с высокой зарплатой, где выдумывают новые способы эксплуатации человеческого организма, человеческой природы, ума, знаний, талантов. Современный человек живет в мире, где постоянно производится что-то новое и абсолютно ненужное, где ежесекундно утверждают новые концепции и предлагают новые отношения, где не успеваешь задуматься, кто ты и зачем ты в этом измерении. А между тем еще существуют старые отрасли промышленности, где зарплата рабочих в двадцать раз ниже, чем в этих учреждениях не вполне понятного назначения. Герой романа говорит о себе:

«Я работал в непроизводственной сфере. Без таких, как я, можно запросто обойтись. И все же моя бесполезность не так бросалась в глаза, как деятельность моей подружки, специалиста по связям с общественностью. Я незаменимый рядовой паразит. На работе не надрываюсь и не пытаюсь делать вид, что надрываюсь».

Начало романа, где представлено описание смерти отца, тотчас же напоминает о смерти отца героя в романе А. Камю «Посторонний», когда-то поразившего широкого читателя непривычной по этому поводу индифферентностью автора и его героя. Сегодняшний читатель

уже ничему не удивляется. Да, у героя был *биологический отец*, который «упорно занимался спортом, это ему позволяло забываться и ни о чем не думать». Он сносно прожил жизнь, ни разу не задумавшись о смысле собственного существования. Лирический герой «Платформы» задумывается об этом «смысле», но чаще тоже хочет «забыться», сменив папино увлечение спортом на секс, столь же энергозатратный, как и спорт.

Рассуждая о своих сверстниках, он отмечает, что его современники и, вчерашние или сегодняшние революционеры через три р-р-р, обожают туристические поездки на восток, где они внимательны к государственному строю, любят отмечать недостатки и несовпадения с привычным для них образом жизни. Они всегда умеренны в приеме пищи (это дает стройность), следят за своим здоровьем, с недоверием относятся к чужакам, с опаской смотрят в будущее. Им небезразличны этические проблемы, и в первую голову они уверены в необходимости солидарности с другими народами, особенно, если эти народы за что-то борются, все равно за что. Надо иногда выходить на митинги и демонстрации, спеть *avantì populì*, и хорошо пообедать потом.

В общем, они вполне современные потребители, менее предсказуемые, чем их отцы, более эклектичные, более расположенные к филантропии и меценатству. Их поведение иногда даже кажется «игровым», но потребители они «не для вида», а всерьез. Они именно так живут, совсем неплохо живут. О, они много работают, достаточно зарабатывают, пытаются обеспечить себе летний отдых, почему бы и не на востоке, где-нибудь в России или Индии. Лучше, конечно, активный отдых: сафари, монгольфьеры, мешуи в пустыне, прогулки на бутре, подводное плавание, рафтинг и, конечно, восточные девочки, «такие послушные, такие благодарные».

В силу своей наблюдательности социолога автор словами своего героя отмечает, что он принадлежит к той части общества, которая, ему кажется, составляет меньшинство. Ему безразлично, какие рубашки носить «Ив-Сен Лоран» или другие, какие ботинки выбрать «Гуччи» или «Андре». Такие же у него и женщины, им тоже все равно, какая блузка на них от «Кензо» или нет, а сумочка, ну, пусть будет «Прада».

«Найк», «Адидас», «Армани», «Вьюттон», конечно, весьма могущественные фирмы и кампании, но постоянно возникает вопрос, кто этим фирмам обеспечивает могущество. Неужели, как говорят представители фирм, *провинциальная молодежь, полудикие юнцы, «активно тянущиеся к красоте»(!?)*. М. Уэльбек неоднократно высказывается в совершенно классовом духе, подчеркивая, например, то, что «писательница Агата Кристи настолько консервативна и буржуазна, что так до конца жизни и не поняла идею необходимости

справедливого распределения доходов», а старый глянец «Эль», с его точки зрения, никогда не возьмет юная девушка, а только бабушки.

Европейцы в течение многих веков трудились в поте лица, они старались покорить мир и вполне в этом преуспели. Ими двигала экономическая выгода, любовь к труду, вера в превосходство своей цивилизации. Они и сейчас преодолевают вкалывать, но «делают это только из соображений выгоды или «трудоголизма», невротической

привязанности к своему делу. Люди утратили сегодня ощущение своего естественного права господствовать в мире и направлять ход истории. Европа понимает, что переживает эпоху упадка, именно поэтому ее жители эгоистичны. Сознавая как никогда быстротечность жизни, *европейцы заново оценили секс.*

В предшествующие века, вспоминает Уэльбек, основной функцией секса было воспроизводство, сегодня же главное — это удовольствие, передышка, рекреация. *Рекреативная функция секса*, ставшего дорогостоящим товаром должна, с точки зрения Уэльбека, хорошо оплачиваться. *За секс надо платить «как за ум, компетенцию, талант».* Что же касается воспроизводства, то Уэльбек предлагает вполне утопическое решение. Для поддержания человеческого рода, полагает он, надо отбирать здоровые, молодые физические сильные особи, поскольку красота — это совокупное воплощение указанных качеств» Не так ли рассуждали фашисты накануне второй мировой войны? *Красивая здоровая женщина — инкубатор детей здоровых и сильных воинов.*

Широко разветвленная, поставленная на рельсы рыночной экономики организациям сексуального досуга трогает не только воображение автора, казалось бы, задумавшего книгу, чтобы пристально взглянуть в эту сторону общества потребления... Эта сторона, безусловно, шокирует читателей и русских, и европейских, тех, кто далеко откладывал проблему своей половой жизни и не встречался с сексом в его рекреативной функции. Кто-то скажет, таких людей нет. Однако это неправда. Число верующих католиков во Франции, действительно, сильно поубавилось, но возросло число глубоко верующих мусульман. В России заново рождается православие, имеющее свой строгий взгляд на проблемы пола. Не будем его расшифровывать. «Семья и семья».

Многие русские читатели «Платформы» отбрасывали этот легко и приятно читающийся роман вовсе не из-за сексуальных сцен, как иногда думают, но порой из-за инструктивного тона автора, пишущего о сексе и о «подходах к нему» в духе туристических буклетов или «памяток об употреблении» клопомора или сушилки для усов. Впрочем, Уэльбек не только абсурдист, но и вполне современный поэт, чьи стихи также изданы. Он пишет и просто стихотворения, и стихотворения в прозе. Во-первых, он урбанист в традиции Бодлера.

Вот, например, незатейливые городские стихи типа «пень в весенний день»: «Девушки в метро, легко ступая, | Порождают стресс и волны хмеля, | Адски соблазнительные в мае, | Я ушел на службу без портфеля». В стихотворениях в прозе он философски пытается нас убедить: «Жизнь — серия испытаний на прочность. Выдержать первые, срезаться на последних..; Не надо пренебрегать застенчивостью..; Горечь — необходимая составляющая всякого настоящего творчества..; Не считайте долгом изобретать новые формы... Одна новая форма на столетие уже хорошо..; Используйте членораздельную речь, поэзия ее слегка опережает».

Что касается политики, то он пишет о ней там, где считает нужным высказаться. В Москве весной 2006 года ему часто задавали вопрос: Что вы думаете о последних событиях во Франции? — А ничего я не думаю, — отвечал он, — я вообще сейчас живу в Ирландии». В последних своих произведениях он затрагивает другие вопросы, но мне памятен его *Элементарные частицы*, где читатель, что называется «походя», благодаря пытливому писателю, сумел познакомиться последними проблемами биофизиков и генетиков: так много у него *включений* в текст *научной проблематики*. (Кстати, знакомство с современной писателю наукой и частое к ней обращение — французская традиция, идущая от Бальзака и Золя, Роб-Грийе и Натали Саррот) Биология, хотим мы того или нет, настойчиво осаждает думающего человека, поэтому у Уэльбека и в романах, и в стихах нередко возможны такие образы: «Как в матке рак, как роды или. / Как уик-энд в автомобиле, / Любых событий череда. / Все планом задано всегда».

## Содержание

Литература Возрождения и музыка (философско-эстетические и жанровые параллели) . . . . .	5
Мадам де Лафайет как адресат пародии и автор стилизаций (от социологии к семантике) . . . . .	19
Приглушенные страсти Жана Расина . . . . .	41
Мольер. Драматург поневоле . . . . .	49
Феминистский дискурс в «Монахине» Дени Дидро . . . . .	57
Анализ одного стихотворного перевода А. С. Пушкина из Андре Шенье . . . . .	64
Виктор Гюго как художник . . . . .	75
Диалог культур на поле «Прощенного Мельмота» Оноре де Бальзака . . .	82
Контуры семантического поля «высшее общество» у Оноре де Бальзака . . . . .	90
Стендаль и музыка (описание как артефакт) . . . . .	98
«Обращение» у Шарля Бодлера . . . . .	122
Опыт пристального чтения романа «Милый друг» Ги де Мопассана . . .	128
«Сон упоительный» Эдмона Ростана . . . . .	143
Координация мифологического и музыкального у символистов . . . . .	151
О публицистике Шарля Пеги . . . . .	176
Жан Кристоф и Адриан Леверкюн (симфонизм и музыкальные знаки романической формы) . . . . .	184
Селин такой, какой есть . . . . .	209
Заметки о путешествиях и «затекстовая реальность» (Жорж Дюамель и Андре Мальро) . . . . .	217
Упражнения в созерцании. Ален . . . . .	232
Библейские сюжеты и евангельские мотивы у Андре Жида . . . . .	240
Франсуа Мориак и Ивлин Во о религиозном воспитании . . . . .	253
Скелет Пращура и мраморная Венера Анатоля Франса . . . . .	260
Интонация в языке джаза и литературе . . . . .	268
Пьер Мак Орлан. Жизнь и творчество . . . . .	283
Смертные меж паникой и скукой . . . . .	313

**Оксана Владимировна Тимашева**

От Рабле до Уэльбека

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Оригинал-макет *Е. С. Буракова*

Корректор *С. А. Семенов*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.

Тел. / факс: (812) 560-89-47

E-mail: office@aletheia.spb.ru (*отдел реализации*),

aletheia@peterstar.ru (*редакция*)

**www.aletheia.spb.ru**

**Фирменные магазины «Историческая книга»:**

*Москва*, м. «Китай-город», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95

*Санкт-Петербург*, м. «Чернышевская», ул. Чайковского, 55.

Тел. (812) 327-26-37

*Книги издательства «Алетейя» в Москве  
можно приобрести в следующих магазинах:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.

Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Гилея», Нахимовский пр., д. 56/26. Тел. (495) 332-47-28

Магазин «Фаланстер», Малый Гнездниковский пер., 12/27.

Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин издательства «Совпадение».

Тел. (495) 915-31-00, 915-32-84

Подписано в печать 17.05.2011. Формат 60x88<sup>1/16</sup>

Усл. печ. л 21. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Заказ №